

Herbert Weinstock

COS'È LA MUSICA

Come ascoltare e capire la musica:
dal canto gregoriano
agli esperimenti elettronici



OSCAR MONDADORI

Gli Oscar

la biblioteca per tutti: la più completa,
la più organica, la più economica

Negli Oscar: opere classiche e di narrativa contemporanea, testi di poesia e teatro, libri di storia e testimonianze, antologie, saggi, fumetti e manuali, romanzi gialli e di fantascienza, per ogni esigenza di lettura, di studio, d'informazione, di orientamento

Negli Oscar musica potete leggere

Ernani di Giuseppe Verdi. Guida all'opera
di Gioacchino Lanza Tomasi

La Scala. Vita di un teatro
a cura di Gianni Long

I concerti di Mozart. Guida all'ascolto
di Luigi Della Croce

Lohengrin e Tannhäuser di Richard Wagner
di Franz Liszt

Epistolario di Giacomo Puccini
a cura di Giuseppe Adami

Jazz
di Arrigo Polillo

Rigoletto di Giuseppe Verdi. Guida all'opera
di Marcello Conati

Macbeth di Giuseppe Verdi. Guida all'opera
di Eduardo Rescigno

Così fan tutte di Mozart. Guida all'opera
di Jean-Victor Hocquard

L'anello del Nibelungo di Richard Wagner
di Max Chop

**Herbert
Weinstock
Cos'è
la musica**

Traduzione
di Lydia Lax

**Arnoldo
Mondadori
Editore**

© Herbert Weinstock 1953, 1966
© Arnoldo Mondadori Editore 1969
Titolo dell'opera originale
What Music is

I edizione Oscar Mondadori giugno 1969
II ristampa Oscar Mondadori giugno 1975

Sommario

3 Alcuni scopi, qualche definizione e una giustificazione

7 Prefazione

Per coloro che non sanno leggere la musica

Durata (7) - Altezza (16)

25 Capitolo primo

Origine della musica (25) - Il canto gregoriano (26) - I modi gregoriani (28) - Note e scrittura (29) - Inizi della polifonia (31) - Musica mensurata e contrappunto (32) - Primi mottetti (34) - Prima musica profana (34) - I «troubadours» (35) - I «Minnesänger» (36) - I «trouvères» (37) - Monofonia sacra e profana (37)

39 Capitolo secondo

Periodi musicali come strumenti storici (39) - «Ars nova» (39) - Machaut (41) - Isoritmi e imitazione (42) - «La mia fine è il mio inizio» (43) - Consonanza e intervalli (46) - Landino (47) - «Sumer is icumen in» (48) - Dunstable (50) - La disponibilità dell'orecchio (52)

55 Capitolo terzo

Un pendolo a lenta oscillazione (55) - La scuola borgognona (55) - Binchois e Dufay (56) - Sacro e profano nella musica borgognona (57) - Usi dell'espedito (59) - Primi strumenti (60) - La musica aristocratica (61) - Okeghem (62) - Musica da leggere (63) - Obrecht e la «chanson» polifonica (64) - La musica degli olandesi (65) - Evoluzione della musica strumentale (66) - Josquin des Prés (67) - Il madrigale del XVI secolo (68)

71 Capitolo quarto

Ulteriore evoluzione della polifonia (71) - Orlando di Lasso,

Palestrina, Victoria, Byrd (71) - La musica si ferma a un confine (72) - Sviluppi verso l'armonia (73) - Iper-toni (73) - Le fasi dell'organum (75) - Consonanza e dissonanza (76) - La consapevolezza dell'orecchio (78) - Palestrina (79) - Orlando di Lasso (81) - Victoria (82) - William Byrd (83) - Variazione e danza (85)

86 Capitolo quinto

L'organo (86) - Organo e polifonia (87) - Organisti: tedeschi, spagnoli, italiani, olandesi (88) - Sweelinck (89) - La fuga (89) - La sonata, la cantata, la toccata (90) - Organisti: Germania settentrionale, centrale, meridionale (91) - I modi e la logica degli accordi (92) - La spinta verso l'armonia classica (93) - Ascoltando la polifonia e l'omofonia (94)

97 Capitolo sesto

L'opera (97) - Struttura delle prime opere (98) - La camerata fiorentina (100) - Monteverdi e l'« Orfeo » (101) - « Nuove musiche » (104) - « L'incoronazione di Poppea » (105) - Persistenza della polifonia (106) - La sonata (108) - Concerto (111) - Concerto grosso (112) - L'aria e l'arioso (114) - Aria da capo (115) - Continuo, basso continuo, basso numerato (116) - Continuo (116) - Il basso ostinato (118) - « When I am laid in earth » (118)

121 Capitolo settimo

Gli stati tedeschi: Heinrich Schütz (121) - Puri splendori di suono (122) - Una « Passione » di Schütz (123) - Diatonica e cromatismo (124) - Primi passi dell'opera in Germania (126) - Oratorio e cantata (127) - La Francia del XVII secolo: Lully (129) - L'ouverture nell'opera (131) - Suites strumentali (132) - Barocco e rococò (133) - Inghilterra: Henry Purcell (135) - Forma binaria e ternaria (137)

139 Capitolo ottavo

Accordatura e temperamento (139) - Temperamento eguale (140) - La misura dei semitoni (142) - Armonia, tonalità, chiave, modulazione (143) - Un'epoca d'oro (144) - L'armonia (145) - La tonica (147) - La modulazione (147) - Maggiore e minore (149)

151 Capitolo nono

Cantata (151) - Musica e pietismo (153) - Le cantate di Bach (154) - La passione: Bach (154) - La messa (155) - L'oratorio: Händel (156) - L'oratorio: Carl Philipp Emanuel Bach e Joseph Haydn (157) - Declino dell'oratorio (158)

160 Capitolo decimo

La scelta degli strumenti (160) – Il complesso strumentale barocco (161) – Rameau e l'orchestrazione (162) – La strumentazione di Bach (163) – L'orchestra di Mannheim (165) – La sonata classica (167) – La forma di primo movimento (169) – La sonata: esposizione (170) – La sonata: sviluppo (170) – La sonata: ripresa (172) – Modi e varietà di sonata: sinfonia, concerto, musica da camera (172) – La sonata: secondo movimento (173) – La sonata: terzo movimento (175) – La sonata: movimento finale (175) – Le sonate per complessi: la sinfonia (177) – La sonata e la musica da camera (177) – La sonata e il concerto (178)

180 Capitolo undicesimo

Emerge il pianoforte (180) – Il salterio (180) – Il dulcimer e il cembalo (181) – Il clavicordo e il clavicembalo (181) – I primi pianoforti (182) – Sviluppo delle forme del pianoforte (183) – Il progresso del pianoforte (186) – I regni del pianoforte (186) – La musica del clavicembalo (187) – Il regno del clavicembalo (189) – Trionfi del pianoforte (189)

191 Capitolo dodicesimo

Strumenti suonati insieme (191) – Musica da camera (191) – Il quartetto d'archi (192) – Cambiamenti nella musica da camera (193) – Idee di « purezza » (194) – L'ascolto della musica da camera (195) – Musica orchestrale (195) – L'orchestra moderna (196) – Le prime orchestre (196) – L'orchestra barocca (197) – Importanza dell'orchestra di Mannheim (198) – L'orchestra classica e quella moderna (199)

202 Capitolo tredicesimo

L'evoluzione dell'opera (202) – L'opera a Roma e a Venezia (202) – L'opera in Francia: Lulli (203) – L'opera in Germania: Händel e Keiser (204) – L'opera napoletana (205) – Il bel canto e il canto virtuosistico (205) – Il libretto d'opera: Zeno e Metastasio (207) – L'opera e lo spirito comico (208) – L'intermezzo e l'opera buffa (208) – La « guerra » operistica a Parigi (209) – Gluck e la « riforma » operistica (210) – La prefazione all'« Alceste » (211) – I capolavori di Gluck (213) – La vittoria confusa di Gluck (213) – Mozart e l'opera (214) – Mozart, il genio, e il libretto (215) – L'opera come unità (216)

218 Capitolo quattordicesimo

Beethoven: il classicismo e il romanticismo (218) – Conservatori e liberali nella musica (220) – La fine del classicismo: Beethoven (221) – Il Beethoven del primo periodo (222) –

Il Beethoven della maturità (223) – Musica ed espressione di se stessi (228) – La musica come comunicazione (228) – Il Beethoven demoniaco (230) – Classicismo-romanticismo: Schubert (230) – Schubert e l'impulso lirico (231) – Schubert e la forma infallibile (232) – Ascoltando Schubert (233) – Altre strade romantiche (234) – Un altro romantico: Weber (234) – Weber e l'opera (235) – Weber, il libretto e la forma (236) – Verso la fine del XIX secolo (238) – Frammentazione e caratterizzazione individuale degli stili (238) – Romanticismo e idiosincrasia (239) – Forme classiche e romantiche (240) – Ascoltando la musica classica e quella romantica (242)

244 Capitolo quindicesimo

Le ultime opere di Mozart (244) – «Fidelio», o l'opera come Ethos (244) – I discendenti di Weber: Marschner e Wagner (246) – L'opera buffa romantica: Rossini (246) – Bellini, Donizetti e la melodia (248) – Gli uomini dell'interregno: Cherubini e Spontini (250) – Il «gran opéra» successivo a Meyerbeer (252) – L'orchestra di Weber (253) – L'orchestra si espande (253) – Orchestrazione ed esotismo (254) – Chopin e l'armonia (255) – Le «leggi» classiche si dissolvono (256) – Il cromatismo romantico (256) – La dissonanza romantica (258) – I confini diventano incerti (259) – Armonia classica e romantica (260) – La tirannia della sonata (261) – Il romanticismo e l'evoluzione di nuovi schemi (262) – La forma nella musica romantica (262) – Musica, letteratura e danza (264) – Chopin e la forma musicale (264) – Schumann e la forma musicale (265) – Liszt e la forma musicale (266) – Il poema sinfonico (267) – Berlioz e la musica a programma (268) – Liszt e la «trasformazione dei temi» (269) – Poemi sinfonici successivi (270) – Richard Strauss e il poema musicale (270) – Il XIX secolo e la varietà (270) – Interpretare erroneamente il carattere della forma (271) – Apice e sintesi del romanticismo: Wagner (272)

274 Capitolo sedicesimo

Mezzi musicali e caratteristiche di stile (274) – Materiali e scelta dei mezzi (275) – Influenza dei mezzi esecutivi sulla composizione (276) – Ricomposizione e trascrizione (276) – Mezzi musicali e idee musicali (277) – Critica dei mezzi di esecuzione (278) – Wagner e l'evoluzione di se stesso (279) – Wagner e i mezzi operistici (280) – Il «leitmotiv» e la struttura continua (280) – Le convinzioni e il trionfo di Wagner (281) – Le tecniche wagneriane: «Tristano e Isotta» (282) – Wagner e la voce umana (284) – «L'anello del Nibelungo» (285) – L'unicità di Wagner (286) – Giuseppe Verdi, romantico e non romantico (287) – L'evoluzione dell'opera verdiana (288) – Verdi e il gusto moderno (289) – L'eredità di Liszt e

di Wagner: Richard Strauss (290) – L'influenza di Verdi e il verismo (291) – Declino dell'opera (292)

293 Capitolo diciassettesimo

Tardo romanticismo e neoclassicismo (293) – Brahms e i problemi di forma (294) – Brahms: forse un Beethoven del periodo successivo (294) – Brahms architetto romantico (295) – Ascoltando Brahms (296) – Brahms e la variazione (296) – Forme ulteriori di variazione (297) – Brahms maestro della forma (298) – Brahms e la vittoria finale (300) – Il problema di Bruckner (301) – Stasi musicale (302) – Il problema di Gustav Mahler (303) – Atteggiamenti successivi nei riguardi di Mahler (304) – Alla ricerca dell'impossibile (305) – Sibelius e la sinfonia (306) – Sibelius anacronistico (307) – La musica del passato recente e del futuro (308)

310 Capitolo diciottesimo

Accettazione e ribellione (310) – Il nazionalismo nella musica (311) – La musica in Russia (311) – La musica in Francia (312) – La musica in Austria e in Ungheria (313) – La posizione di Chajkovskij (313) – Il balletto chajkovskiano (315) – L'eredità di Chajkovskij (316) – Glinka e il nazionalismo (317) – Scale a toni interi e tempo in 5/4 (318) – Glinka, la musica russa e la forma (319) – Dargomizhskij, il libretto e il realismo (320) – Dargomizhskij e il « recitativo melodico » (321) – I Cinque (321) – Balakirev, il nazionalismo e la variazione ornamentale (322) – « Islamey » e la decorazione applicata (322) – Borodin e i problemi di forma (323) – Per ascoltare la musica russa nazionalista (325) – Musica folcloristica e musica composta (325) – Glinka e l'opera russa successiva (326) – Genio non totalmente realizzato: Borodin e Musorgskij (327) – Rimskij Korsakov come camaleonte (327) – Musorgskij, la lirica e le « leggi » accademiche (329) – I Cinque e la danza (330)

332 Capitolo diciannovesimo

La musica in Francia dopo Berlioz (332) – Debussy, la letteratura e la pittura (332) – L'evoluzione dello stile di Debussy (333) – La liquidazione dell'armonia e del ritmo (334) – « Pelléas et Mélisande » (335) – Ribellione contro l'Ottocento (336) – Le ultime sonate di Debussy (336) – Debussy e il pianoforte (337) – Elementi dello stile debussiano: una nuova armonia (338) – Debussy e gli schemi musicali (340) – Erik Satie e l'umorismo musicale (340) – Ravel e i suoi critici (342) – Ravel, uomo del XX secolo (343) – Debussy, Ravel e l'assorbimento armonico della melodia (343) – I Sei e il modernismo parigino (345)

346 Capitolo ventesimo

Stravinskij e una via d'uscita dall'armonia classico-romantica (346) - « Petrushka », annuncio del XX secolo (346) - « Petrushka » e la bitonalità (348) - Politonalità (350) - Esplosione musicale: « Le sacre du printemps » (350) - Stravinskij e l'anarchia musicale (352) - Il divario tra il compositore e il pubblico (356) - Stravinskij: cambio di direzione dopo « Le sacre du printemps » (357) - Stravinskij e il neoclassicismo (358) - Continuando ad ascoltare Stravinskij (358) - Stravinskij e la musica come espressione (359) - L'ultimo Stravinskij (360) - Stravinskij e i limiti della tonalità (361)

362 Capitolo ventunesimo

Una strada laterale armonica: Scriabin (362) - Rivoluzione intesa romanticamente: Hauer e Schoenberg (363) - L'evoluzione degli insegnamenti di Schoenberg (363) - Negazione della tonalità (364) - L'atonalità e i dodici suoni cromatici (365) - Ascoltando Schoenberg (365) - L'assenza della tonalità (366) - Assenza di sviluppo (367) - Schoenberg e l'espressionismo: il « Pierrot lunaire » (367) - Viene imposto l'ordine all'atonalità (369) - Il « sistema » dei dodici suoni (369) - Ascoltando la musica « seriale » di dodici suoni (372) - La posizione possibile di Schoenberg (372) - Prospettive per la musica atonale e seriale (374) - Webern e la scrittura cifrata in musica (374) - Alban Berg, uno schoenberghiano impuro (375) - Evoluzione dello stile di Berg (376) - « Wozzeck » (377) - Ascoltando il « Wozzeck » (378) - L'ultimo Berg e « Lulu » (379) - Il concerto per violino di Berg (381) - Strade nel futuro della musica (381)

383 Conclusione

389 *Glossario dei termini musicali*

395 *Bibliografia*

401 *Indice analitico*

Cos'è la musica

La musica è un'arte che si esprime attraverso il suono. È un linguaggio universale che trascende le barriere linguistiche e culturali. La musica ha il potere di evocare emozioni, raccontare storie e unire le persone. Esistono molte forme di musica, dalle sinfonie orchestrali alle canzoni pop, dalla musica classica alle tradizioni folkloriche. La musica è parte integrante della cultura umana e ha influenzato profondamente la storia e la società.

La musica è un'arte che si esprime attraverso il suono. È un linguaggio universale che trascende le barriere linguistiche e culturali. La musica ha il potere di evocare emozioni, raccontare storie e unire le persone. Esistono molte forme di musica, dalle sinfonie orchestrali alle canzoni pop, dalla musica classica alle tradizioni folkloriche. La musica è parte integrante della cultura umana e ha influenzato profondamente la storia e la società.

La musica è un'arte che si esprime attraverso il suono. È un linguaggio universale che trascende le barriere linguistiche e culturali. La musica ha il potere di evocare emozioni, raccontare storie e unire le persone. Esistono molte forme di musica, dalle sinfonie orchestrali alle canzoni pop, dalla musica classica alle tradizioni folkloriche. La musica è parte integrante della cultura umana e ha influenzato profondamente la storia e la società.

La musica è un'arte che si esprime attraverso il suono. È un linguaggio universale che trascende le barriere linguistiche e culturali. La musica ha il potere di evocare emozioni, raccontare storie e unire le persone. Esistono molte forme di musica, dalle sinfonie orchestrali alle canzoni pop, dalla musica classica alle tradizioni folkloriche. La musica è parte integrante della cultura umana e ha influenzato profondamente la storia e la società.

La musica è un'arte che si esprime attraverso il suono. È un linguaggio universale che trascende le barriere linguistiche e culturali. La musica ha il potere di evocare emozioni, raccontare storie e unire le persone. Esistono molte forme di musica, dalle sinfonie orchestrali alle canzoni pop, dalla musica classica alle tradizioni folkloriche. La musica è parte integrante della cultura umana e ha influenzato profondamente la storia e la società.

Ringraziamenti

Mi sarebbe impossibile esprimere i più sinceri ringraziamenti a tutti coloro che mi sono stati d'aiuto nella stesura di questo libro, e del precedente intitolato *Music as an Art*, pubblicato dalla Harcourt, Brace and Company nel 1953, dal cui testo è stato tolto e semplificato molto materiale.

Ben Meiselman ha letto – o mi ha ascoltato leggere – molte parti del manoscritto; e sempre mi ha dato suggerimenti felici per chiarire e semplificare. Sam Morgenstern ha risposto di buon grado ed esaurientemente alle mie numerose domande sulla teoria e sulla tecnica.

Tre direttori della Doubleday – il signor Tom McCormack, la signorina Vicki Garriques e la signorina Denise Rathbun – hanno lavorato sulle prime stesure del testo più di quanto non esigesse il loro compito.

A tutte queste persone, e a molte altre di cui, per brevità, non mi è possibile fare il nome, sono sinceramente grato.

H.W.

Alcuni scopi, qualche definizione e una giustificazione

Cos'è la musica non intendeva essere — come di fatto non è — una storia della musica o una rassegna generale di quei compositori le cui opere ne costituiscono oggi i capitoli più familiari. Scopo di questo libro è la speranza che sia utile a chi lo legge, in quanto si occupa esclusivamente dei suoni da cui nasce la musica. Il libro cerca di esporre i vari modi in cui questi suoni sono stati utilizzati dai compositori ed eseguiti dagli strumentisti, dai cantanti e dai direttori d'orchestra, e come possono essere meglio afferrati, capiti e goduti dagli ascoltatori privi di educazione tecnica nel campo musicale.

È un obiettivo molto ambizioso, che questo volume (o qualsiasi altro del genere) può raggiungere solo in parte. Tuttavia è un obiettivo meritevole. Il risultato migliore che un libro, scritto nell'intento di far capire ed apprezzare la musica come arte e scienza, può ottenere per chi lo legge, è di preparare all'ascolto, a un ascolto migliore, al sentire in modo più consapevole e preparato la musica, e ciò che nella musica avviene. Nessun libro può ascoltare per il lettore, ed è proprio nell'ascolto individuale, quanto più possibile lontano dall'ascolto superficiale (o peggio ancora dall'orecchiare, condizione sempre più diffusa nell'epoca moderna) che la musica consegue i risultati più soddisfacenti e preziosi. Le sono attribuite anche altre proprietà, alcune delle quali nel campo della terapeutica, che però non sono di pertinenza di questo libro, dedicato alla musica intesa esclusivamente come una delle belle arti. Quando si hanno le idee ben chiare su quello che si vuole esprimere, si risparmia tempo prezioso.

Qualsiasi idea può essere esposta con chiarezza se accompagnata dalla conoscenza esatta dei termini usati. Definiamo subito, quindi, qual è l'oggetto di questo libro e di che cosa in esso tratteremo.

Per definire la musica, mi sono attenuto alla prima definizione, completa e suggestiva, del *Webster's New International Dictionary*: « La scienza o l'arte della combinazione armonica, espressiva o comprensibile dei suoni... ». È a questo che si riferisce la parola « musica » nel titolo e nelle pagine del mio libro.

È un libro — diciamolo chiaramente — scritto per facilitare la comprensione della musica. Ora il termine « comprensione » della musica, ha acquistato una brutta fama tra i musicisti, gli storici della musica e i musicologi; e ciò per buone ragioni. Tra gli artifizii, gli stratagemmi e le doppie riprovevoli cui si abbandonano coloro che credono di capire tutto della musica, i più persuasivi all'apparenza sono spesso i più pericolosi e dannosi. È un modo per evitare i veri problemi, fingendo che la musica sia soprattutto un espediente per comunicare idee, emozioni e persino immagini specifiche. Mi sono proposto di evitare qualsiasi tentativo di tradurre la musica in termini non musicali, e viceversa. Non credo, cioè, che l'inizio della sonata di Beethoven in do diesis minore op. 27 n. 2 rispecchi la luce lunare sull'acqua. Sono assai più propenso a credere che l'autore abbia voluto riferirsi a melodie e alla tonalità di do diesis minore, alle terzine, alle legature, alle note staccate e alle gradazioni di forte e piano, insomma che abbia trattato musicalmente materiale musicale. Certo, per esperienza personale e per quanto ho sentito dire da altri, mi rendo conto che con la suggestione, l'associazione di idee e gli atti della memoria e della proiezione, la musica può evocare ed evoca nella mente di chi ascolta molte idee, molte emozioni ed immagini e persino storie con un vero e proprio intreccio. Ma tali reazioni le considero soggettive, sottoprodotti dell'ascolto musicale, piuttosto che componenti della musica stessa.

Il *Webster* definisce la comprensione musicale come « atto di comprendere », stima, valutazione; pieno riconoscimento di ciò che vale, riconoscimento attraverso i sensi e, soprattutto, per sensibilità di percezione. In senso lato, questa

serie di frasi e sinonimi servirà a stabilire abbastanza chiaramente ciò che intendo nella locuzione « comprensione musicale », così come dovrebbe intenderla ogni scrittore desideroso di essere d'aiuto ai lettori e non di ingannarli.

In sostanza, questo libro intende essere una guida preliminare o un accompagnamento per chi è attratto o interessato alla « scienza o arte della combinazione armonica espressiva o ¹ intelligibile dei suoni ». L'editore ed io speriamo che il libro aiuterà i lettori a valutare i prodotti esistenti e futuri relativi a questa disciplina, a valutarli e a riconoscerne pienamente il valore (e in certi casi specifici la mancanza di valore), ad ascoltare la musica con una « sensibilità percettiva » di fresca acquisizione.

Presento i materiali costitutivi della musica in ordine cronologico, che si svolge senza molto rigore, con moltissime date. Ma sono ben lungi dal credere o dal voler proporre che la musica, diciamo, del XVII secolo abbia fatto progressi rispetto a quella del XVI secolo, oppure che quella della seconda metà del XX secolo sia superiore a quella della prima metà. Un'arte non progredisce: si limita a trasformarsi, e ogni opera d'arte è un avvenimento unico, non solo un passo lungo una strada che si sposta sempre più verso uno stadio migliore. Ho usato una cornice storico-narrativa solo perché offre il modo più facile e meno tedioso per discutere dei mezzi con cui i compositori hanno organizzato il loro materiale musicale, nella speranza di renderlo accessibile a chi ascolta.

Per tentare di trovare un rapporto con la musica che vada oltre quello dell'immersione gradevole e pigra nei suoni, è assolutamente essenziale poter leggere quanto meno una successione di note senza accompagnamento e altri segni musicali, e conoscerne il significato. Per questa ragione ho scritto una prefazione per coloro che non sanno leggere la musica. Con un piccolo sforzo da parte del lettore, la prefazione lo metterà in grado di avvicinarsi a una semplice citazione musicale. La prefazione, comunque, può essere evitata da qualsiasi lettore che già conosca almeno le forme più semplici della scrittura musicale.

¹ Sono fermamente persuaso che questo o avrebbe dovuto essere una *e*. Non capisco cioè come una scienza o un'arte possano piacere o esprimere qualsiasi cosa, se le parti che la compongono non sono comprensibili.

È inevitabile – direi a buona ragione – che questo libro sia personale e quindi, in un certo senso, rifletta la mia prevenzione. È umano che io spero che molti lettori finiscano per avere le mie stesse convinzioni, i miei giudizi e le mie preferenze. Ciò che considero molto più importante, tuttavia, è la possibilità che ogni lettore ottenga da questo libro e da altri libri, nonché dalle esperienze che farà in seguito, la preparazione e la guida di base per un ascolto attento ed informato, che lo metterà in condizione di farsi proprie convinzioni, giudizi e gusti. Supporre, come fa certa gente, che un eccesso di conoscenza e di consapevolezza possa diminuire il piacere dell'ascolto musicale, significa negare che la musica sia un'arte o una scienza, riducendola così a una fonte di pura corresponsione fisica. Se la musica fosse soltanto questo, non sarebbe diventata il magnifico trionfo della mente e dello spirito umano che in particolare la civiltà occidentale¹ ha da tempo riconosciuto in essa.

Herbert Weinstock

¹ Questo libro non tenta assolutamente di occuparsi della musica orientale o di altre civiltà non europee o di derivazione non europea che, per la maggior parte, sono costruite su presupposti estranei alla mentalità occidentale. Si riferisce esclusivamente alla musica europea, che è venuta lentamente e progressivamente ad assumere uno sviluppo ed una vitalità universali.

Prefazione

Per coloro che non sanno leggere la musica

Le note musicali¹ e le loro relative posizioni al di sopra, dentro e al di sotto delle linee orizzontali che formano il rigo musicale, stanno a indicare:


- 1) la *durata* relativa e assoluta dei suoni;
- 2) l'*altezza* relativa e assoluta dei suoni.

In parole povere, nella musica le relazioni di durata sono indicate con la disposizione orizzontale delle note (il tempo passa mentre una persona legge la musica da sinistra a destra), e le differenze di altezza sono indicate con la disposizione verticale. Altre indicazioni del compositore all'esecutore o al lettore, vengono date con altri simboli e termini convenzionali. Tali simboli e termini sono della massima importanza per l'esecuzione e per la comprensione esatta dei desideri del compositore. Ma non sono pertinenti ai fini di questo nostro libro e non ce ne occuperemo.


Durata


La durata relativa dei suoni non ha nulla a che vedere con la velocità (tempo). Ha invece a che vedere con le lunghezze relative di tempo indicate dai diversi valori delle note a qualsiasi velocità. Come dice il nome stesso, la nota intera rappresenta il doppio di durata della nota-metà, indipendentemente dal fatto che la musica sia o meno eseguita a ritmo veloce o lento, proprio come la distanza di un chilometro rappresenta il doppio della distanza di mezzo chilometro, sia che venga percorsa a sei chilometri l'ora,


¹ Nella prassi comune le parole « suono » e « nota » sono usate come sinonimi. Io, tuttavia, ho cercato di usare la parola « suono » per indicare il suono udito, e la parola « nota » per indicare il simbolo scritto.


che a sessanta. La nota che dura di più nella scrittura moderna è l'intero, che è rappresentato come un ovale vuoto all'interno: .


La nota che dura la metà di un intero è rappresentata da un ovale vuoto con una asticciola (gamba) rivolta verso

l'alto oppure verso il basso: . La nota che dura la

metà della metà è il quarto, un cerchio pieno o ovale con una gamba: .

La nota che dura la metà di un quarto è l'ottavo, un cerchio pieno o ovale con una gamba cui è annessa una specie di virgola: .

La nota che dura la metà di un ottavo è il sedicesimo, un cerchio pieno o ovale con una gamba e due virgole: .

La nota che dura la metà di un sedicesimo è il trentaduesimo, un cerchio pieno o ovale con una gamba e tre virgole: .

La nota che dura la metà di un trentaduesimo è il sessantaquattresimo, un cerchio pieno o ovale con una gamba e quattro virgole:

.

Questa è matematica pura e semplice, poiché qualsiasi corpo intero è divisibile in due metà, quattro quarti, otto ottavi, ecc. Partendo dalla nota intera vuota, la scrittura musicale divide il valore della durata in due con l'aggiunta di una gamba; prosegue così con la serie di divisioni per metà, prima riempiendo il vuoto, poi aggiungendo una virgola, quindi un'altra virgola, ecc., il che dà luogo alla progressione:



A volte i compositori aumentano il valore di durata di una nota apponendovi subito dopo un punto (i punti sopra o sotto le note non hanno relazione con la durata).

¹ Questa è la terminologia più comune. Si può anche usare una seconda terminologia che è la seguente: intero = semibreve; metà = minima; quar-

Così, \ominus indica un intero più metà del suo valore di durata, ovvero una nota della durata di sei quarti. Analogamente, \downarrow indica un quarto più il valore di un ottavo, ovvero una nota della durata di tre ottavi. Ancora matematica pura e semplice. Nei casi in cui una nota è seguita da due punti, il secondo punto aggiunge metà del valore della durata del primo punto. Così, $\downarrow\cdot$ indica una metà più un quarto più un ottavo, ovvero una nota di sette ottavi. Qualsiasi punto dopo una nota o un altro punto aggiunge il valore di metà della durata del simbolo immediatamente precedente.

Nella maggior parte della musica occidentale i tempi fondamentali sono dati da raggruppamenti di durate identiche: 1-2, 1-2; 1-2-3, 1-2-3; oppure 1-2-3-4, 1-2-3-4. La durata di uno di questi gruppi metrici è chiamata misura, perché indica la durata relativa di questo gruppo di pulsazioni musicali (tempi). La musica viene rappresentata nella scrittura musicale mediante un tratto di rigo delimitato da due linee verticali che si chiamano stanghette. Una misura sul rigo musicale è rappresentata così:



In genere, tutte le composizioni scritte sono successioni di misure:



Quando il numero di pulsazioni si ripete di continuo per ogni misura in due o in quattro, il brano musicale è in tempo binario. Quando invece il numero di pulsazioni è in tre o in sei, il brano è in tempo ternario¹.

to = semiminima; ottavo = croma; sedicesimo = semicroma; trentaduesimo = biscroma; sessantaquattresimo = semibiscroma.

Per chi fosse curioso di sapere come mai un intero venga chiamato semibreve, diremo che nella vecchia notazione esisteva una nota con la durata doppia dell'intero, chiamata breve; essa veniva rappresentata con due linee verticali congiunte da due linee orizzontali (\equiv), oppure da un ovale incastato tra due linee verticali: (P).

¹ Non è il caso di approfondire in questa sede le complicazioni che nascono allorché il numero dei tempi fondamentali per ogni misura è multiplo di

Nella maggioranza delle composizioni musicali, l'autore decide che ogni tempo fondamentale sia di un quarto, di un ottavo o di un sedicesimo (anche se si possono avere tempi fondamentali di un intero e, occasionalmente, di note più brevi del sedicesimo). Supponiamo ch'egli abbia deciso di scrivere musica in tre tempi, e che ogni tempo valga un quarto. In questo caso, diciamo che la musica è scritta con un tempo di tre quarti.

Analogamente, se decide di scrivere in misure di quattro tempi, in cui ogni tempo vale un ottavo, diciamo che la musica è scritta con un tempo di quattro ottavi.

Per consentire a chiunque legga la musica di decidere subito il tempo in cui essa è scritta, il compositore pone all'inizio di ogni composizione, oppure di ogni brano della medesima, una indicazione di tempo, che indica il numero e la durata relativa dei tempi fondamentali nelle misure successive. Se il compositore scrive $3/8$ all'inizio della composizione o di un brano della medesima, con questo ci dice che ogni misura successiva, fino a che non compaia una diversa indicazione di tempo, sarà in tempo di tre ottavi; cioè, ogni misura avrà tre tempi fondamentali, ciascuno dei quali dura un ottavo. Se l'indicazione di tempo è $4/4$ sappiamo che ogni misura sarà formata da quattro quarti, cioè che ogni misura avrà quattro tempi, ciascuno della durata di un quarto¹, e così via.

Esaminiamo le prime nove misure della sonata di Beethoven per pianoforte op. 79 e vediamo che cosa capiamo dei valori matematici delle note:

due e di tre, cioè sei o dodici. In queste situazioni, altri criteri permettono di determinare se il tempo sia da considerarsi binario o ternario. Inoltre, nelle misure in cui una pulsazione che si ripete non è né binaria né ternaria — ma avviene per gruppi di cinque o di sette — il nostro orecchio occidentale lo avverte (a differenza di quello russo o orientale), come « composto ». Cioè l'orecchio occidentale moderno avverte i cinque movimenti come gruppo di due più tre, o tre più due ecc., poiché l'esperienza moderna ha fatto sì che noi sentiamo tutti i gruppi ripetuti di pulsazioni in gruppi di due, di tre, di quattro, e a volte di sei.

¹ Il tempo di quattro quarti viene definito tempo comune, e usualmente viene indicato colla C, così:



Quando la lettera C ha una sbarra verticale, \mathbb{C} , essa indica il tempo chiamato « alla breve, cioè $2/2$, ossia una misura di due tempi fondamentali, ciascuno dei quali della durata di una metà.



Esempio 1

Trascurando i primi due simboli, che riguardano l'altezza delle note, giungiamo al simbolo $3/4$, il quale indica che questa musica è in un tempo di tre quarti, e cioè che la battuta è formata da tre tempi fondamentali, ciascuno dei quali vale un quarto. Nella prima misura le tre ottave che si succedono col valore di un quarto sono facili da leggere e da contare. Sul rigo inferiore, tuttavia, la durata della misura di tre quarti è occupata da sei ottavi¹.

È oltremodo utile per il lettore di musica osservare come i rapporti matematici tra le note sui due righi siano chiaramente leggibili grazie alla disposizione orizzontale delle note. I due ottavi successivi sul rigo inferiore occupano esattamente lo spazio occupato da un quarto sul rigo superiore. Questa indicazione visiva della durata delle note sui due righi (o sullo stesso rigo) resta invariata nella musica scritta, cosicché è sempre possibile capire subito quali suoni devono essere suonati simultaneamente o tenuti a seconda della loro durata.

Nella misura 2 dell'esempio 1, sul rigo superiore la misura di tre quarti è riempita da una metà più due ottavi, mentre il rigo inferiore continua con una misura di sei ottavi. Tutta-

¹ Tanto le ottave del rigo superiore, quanto le terze del rigo inferiore rappresentano suoni che devono essere eseguiti insieme. E proprio perché vanno suonati insieme, noi ci riferiamo a ciascuno di essi come a un quarto e un ottavo. Quando si analizza una misura, anche un accordo di cinque o sei suoni eseguiti simultaneamente deve essere chiamato un intero, un sessantaquattresimo, ecc.

via, nella misura 4 del rigo superiore la battuta è riempita da un quarto, un altro quarto e due ottavi. Notate in particolare il rigo inferiore nelle misure 8 e 9: qui la durata di tre quarti consiste, in ciascun caso, di una metà seguita da un punto, cioè metà più un quarto, ovverossia i tre quarti richiesti.

Esaminiamo ora le misure finali della medesima sonata:

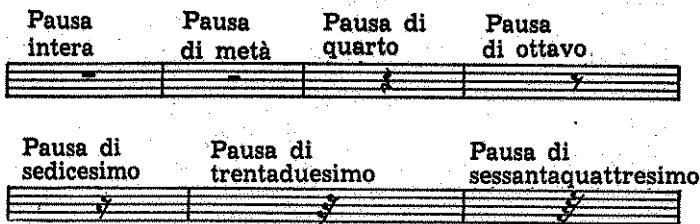


Esempio 2

La segnatura di tempo effettiva per questo movimento è 2/4 (non è indicato). Il rigo inferiore della misura 1 ha otto sedicesimi, il che matematicamente equivale a due quarti. Ma il rigo superiore della misura 1 e i due rigi della misura 2?

Il rigo superiore della misura 1 sembra contenere solo due ottavi, e la misura 2 solo un ottavo in ogni rigo. Nessuna delle due situazioni rispetterebbe la durata di due quarti.

Qui, Beethoven, tra i suoni voleva dei silenzi. Pertanto ha usato dei simboli, chiamati pause, per indicare i silenzi dei suoni e per ottenere la durata complessiva di due quarti. Tali silenzi corrispondono alla durata di tutte le note, dagli interi ai sessantaquattresimi. Proprio come le note, essi possono essere accompagnati da uno o due punti. Le pause, nella scrittura musicale, sono rappresentate così:



(Da notare che la differenza visiva tra una pausa di intero e una pausa di metà consiste nel fatto che la prima è posta sotto una linea mentre la seconda è posta sopra una linea.)
Entro una misura completa, il valore complessivo della durata delle note e delle pause equivale alla durata indicata dalla indicazione di tempo. (All'inizio e alla fine di ogni composizione, o di brani della medesima, si hanno a volte misure incomplete.)

Ora torniamo all'esempio 2; nel rigo superiore della misura 1 troviamo un ottavo, una pausa di ottavo, un altro ottavo, un'altra pausa di ottavo, in totale quattro ottavi, il che matematicamente equivale ai due quarti della indicazione di tempo.

Nella misura 2: un ottavo, una pausa di ottavo e una pausa di quarto danno due ottavi più un quarto, esattamente equivalenti ai due quarti della indicazione di tempo. (Notate ancora come la sistemazione orizzontale delle note e delle pause consenta alla prima occhiata di capire quali suoni e quali silenzi abbiano luogo simultaneamente o con la medesima durata.)

E se un compositore desiderasse che tre note sul rigo superiore occupassero la durata di quattro note sul rigo inferiore? Il nostro sistema di scrittura musicale ci fornisce la metà, i quarti, ecc., ma non i terzi, i quinti, i sestimi, ecc. Pertanto vediamo come sia stato risolto il problema, osservando due misure della stessa sonata di Beethoven:



Esempio 3

L'indicazione di tempo effettiva in queste misure è 2/4. Il rigo inferiore è abbastanza semplice in entrambe le misure, otto sedicesimi per misura. Ma nella misura 1 del rigo superiore ci sembra, a prima vista, di scorgere un ottavo, una pausa di un ottavo, un'altra pausa di ottavo e due ottavi successivi, in totale cinque ottavi, un ottavo in più di quanto era stato stabilito. Ma notate la piccola cifra 3 sotto il

penultimo ottavo. Tale cifra sta a indicare che la durata scritta dei tre ottavi (in realtà una pausa di ottavo e due ottavi) deve essere contenuta entro la durata effettiva di due ottavi (cioè quattro sedicesimi). Il calcolo esatto della durata indicata nella misura 1, rigo superiore, è pertanto un ottavo, pausa di ottavo e pausa di ottavo più due ottavi e le tre ultime unità contrassegnate dalla cifra 3 devono occupare il valore di durata effettivo di due ottavi. Il valore rimane esatto, perché il gruppo di tre ottavi (una pausa di ottavo e due ottavi) occupa la durata di due soli ottavi. Così, aggiungendo a questo gruppo di tre ottavi che valgono due ottavi, un altro ottavo e una pausa di ottavo, si ottengono i necessari due quarti.

La notazione nel rigo superiore della misura 2, nell'esempio 3, è semplicemente quella della seconda metà della misura 1 ripetuta due volte: cioè due tempi equivalenti a due ottavi o ai due quarti voluti¹.

Ecco un esempio abbastanza complesso di una misura della sonata di Beethoven op. 81a, soprannominata *Les Adieux*:



Esempio 4

L'indicazione di tempo effettiva in questa misura è di 2/4. Un particolare cui bisogna far caso è che le gambe di alcune

¹ Questo ritmo tre contro quattro, come viene chiamato, è piuttosto difficile da eseguire o da cantare (provate a battere tre colpi con la mano destra contemporaneamente a quattro con la mano sinistra). Non è tuttavia difficile da capire matematicamente. Nella durata di tempo impiegato per eseguire quattro sedicesimi sul rigo inferiore, bisogna eseguire tre note sul rigo superiore. A ciascuno degli ottavi del rigo superiore, quindi, è stato dato il valore arbitrario di durata di un terzo di quattro sedicesimi, cioè un dodicesimo. Nella seconda misura dell'esempio 3 ne abbiamo sei, cioè sei dodicesimi, equivalenti ai due quarti richiesti. (Infatti il rigo superiore, in questa misura, è in tempo ternario, quello inferiore in tempo binario.) Qui c'è della logica. Interrelazioni simili, indicate con numeri piccoli collocati come i 3 nell'esempio 3 (per quanto a volte piuttosto sopra che sotto le note), giustificano i ritmi quattro contro cinque, cinque contro sei, ecc.

delle note sono rivolte verso l'alto, altre verso il basso. In entrambi i rigi, la linea delle note con le gambe ascendenti rappresenta una linea melodica a sé stante, mentre la linea delle note con le gambe discendenti rappresenta un'altra linea melodica.

In questi casi, ogni linea melodica, cioè ogni linea di note in cui le gambe sono tutte ascendenti o tutte discendenti, deve avere una durata complessiva pari a quella indicata dall'indicazione di tempo, cioè 2/4.

Questo vale anche per le note dell'esempio 4. Prendiamo la linea con le gambe ascendenti sul rigo superiore: un quarto, due gruppi di tre sedicesimi indicati con la cifra 3, equivalenti a due sedicesimi, cioè un quarto più quattro sedicesimi; quindi i due quarti voluti. Ora passiamo alle note con le gambe discendenti sul rigo superiore: un ottavo, un ottavo, un sedicesimo, una pausa di sedicesimo, una pausa di ottavo (un ottavo più un ottavo più un sedicesimo più la pausa di un sedicesimo più la pausa di un ottavo, cioè due quarti).

Il rigo inferiore dell'esempio 4 si calcola con facilità. Gambe ascendenti: un quarto, un ottavo, una pausa di ottavo, equivalenti a due quarti; gambe discendenti: quattro ottavi, equivalenti a due quarti. (Come spiegato nella nota a pag. 11, il fatto che due o più note della stessa durata siano segnate con un'unica gamba, non altera minimamente il valore di durata.)

Bisognerebbe ripetere che la velocità con cui la musica viene suonata e cantata, altera la durata effettiva dei suoni e dei silenzi, ma non influisce sui rapporti matematici tra le note, cioè sulla loro durata relativa.

Tutto quanto sopra esposto è sufficiente per consentirci di comprendere i simboli di durata relativa, cioè le convenzioni fondamentali relative alla durata nelle forme semplici della scrittura musicale¹. Le note di ornamento – cioè quelle che

¹ Bisogna dire qualcosa sulle linee orizzontali curve, che appaiono nella scrittura musicale. Nell'esempio 1 questa linea comincia sulla prima nota della misura due e si prolunga sino alla seconda nota della misura quattro, indica il fraseggio ed è chiamata legatura o legatura di frase: cioè il brano di musica compreso sotto la stessa legatura è considerato dal compositore o dal revisore come un'idea musicale completa, oppure come un inciso dell'idea musicale stessa. Questa legatura è di aiuto per l'interpretazione da parte dell'esecutore e non ha effetto diretto sulla durata o sull'altezza delle

indicano i trilli, gli abbellimenti, le acciaccature, i gruppetti e i mordenti — anche se essenziali per l'esecuzione di qualsiasi musica, non alterano quanto noi abbiamo qui definito come fondamentale per la durata. Di questi segni si parlerà più avanti.

Altezza

Il suono è il risultato di vibrazioni che si propagano nell'aria o in qualsiasi altro mezzo vibrante, e che si ripercuotono nei nostri timpani. Definiamo un suono acuto se le vibrazioni sono frequenti, basso se sono poco frequenti. La frequenza quindi determina l'altezza. Mentre il trascorrere del tempo musicale è rappresentato orizzontalmente sulla pagina di musica scritta (leggendo da sinistra a destra), le altezze relative variano verticalmente sul rigo musicale: le note acute sono scritte in alto sulle righe e sugli spazi più alti del pentagramma, le basse sono scritte più in basso (e, analogamente, il rigo superiore ha in generale note più acute e quello inferiore note più basse).

Alcuni strumenti musicali — e, per quanto ci riguarda, soprattutto il pianoforte — hanno altezze prefissate; l'esecutore non controlla le altezze dei singoli suoni che già sono pre-stabilite dalla costruzione dello strumento e ristabilite dall'accordatore. Ma con la voce umana e con gli strumenti che non hanno altezze prefissate come il violino, l'esecutore deve stabilire l'esatta altezza del suono. Nella presente trattazione ci riferiamo al pianoforte, perché questo strumento è il più comunemente usato e la sua scrittura è molto semplice.

La musica per pianoforte, in genere, è scritta sopra, entro e sotto i due righi. Il rigo superiore di solito è indicato con la chiave, che appare nell'esempio 1, rigo superiore, come

note. Tuttavia, nell'esempio 4 la linea curva all'inizio dei due righi congiunge due note della stessa altezza. Non si chiamano legature di frase, bensì legature di valore. Servono per indicare che tale nota non deve essere ripetuta una seconda volta, ma deve essere tenuta per una durata equivalente alla somma delle durate rispettive delle due note legate. La nota con l'asticciola rivolta verso l'alto, all'inizio di entrambi i righi, deve essere tenuta, nel rigo superiore, per la durata di un quarto più un sedicesimo; nel rigo inferiore, di un quarto più un ottavo.

primo simbolo. Si chiama chiave di sol, o chiave di violino:



Il rigo inferiore (inferiore anche nel senso di altezza) comunemente è indicato con il segno della chiave che appare come primo simbolo nel rigo inferiore dell'esempio 1. Questa è chiamata chiave di fa o chiave di basso b^1 .

Altri segni di chiave vengono usati per altri scopi e per altri strumenti, ma in questa sede non ce ne occupiamo.

Ogni linea e ogni spazio, sopra, entro o sotto il rigo rappresentano un tasto specifico del pianoforte. Ognuno dei tasti — e le note e i suoni corrispondenti — hanno un nome preciso: do, re, mi, fa, sol, la, si. Questi nomi si ripetono per ciascuna ottava (intervallo che comprende otto suoni: do, re, mi, fa, sol, la, si, do).

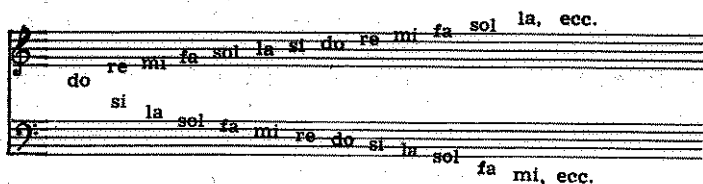
Ecco lo schema della parte centrale di una tastiera di pianoforte che comprende tutti i tasti corrispondenti a due ottave:



Il testo bianco che precede immediatamente il gruppo di due tasti neri è chiamato do, in qualunque punto della tastiera si trovi; il do che compare al centro della tastiera è chiamato do centrale. Esso viene rappresentato nella scrittura per pianoforte con una nota attraversata da una linea immediatamente sotto il rigo superiore, oppure immediatamente sopra il rigo inferiore. Se si sale nel rigo musicale,

¹ Le note sopra e sotto i rigi in chiave di violino ed in chiave di basso possono essere rappresentate in vari modi. Il compositore può aggiungere delle linee sopra o sotto il rigo normale e quindi segnare le note su queste linee o aggiungerle negli spazi. Oppure può scrivere il simbolo 8va sopra o sotto alcune note per indicare che devono essere suonate un'ottava sopra o sotto, e analogamente può scrivere 16ma quando desidera che siano alzate o abbassate di due ottave.

analogamente si sale di un tasto bianco sulla tastiera; e se si scende, si scende del pari anche sulla tastiera. Lo spazio superiore alla linea su cui si trova il do rappresenta la nota successiva, cioè il re. La linea superiore a questo spazio, cioè la linea più bassa del rigo musicale, rappresenta il tasto superiore a quello precedente, cioè la nota mi. Analogamente, lo spazio inferiore alla linea del do centrale rappresenta il tasto che precede il do, cioè il si. La linea sottostante a questo spazio (cioè la linea più alta del rigo inferiore) rappresenta il la, ecc.:



Per lo più, le linee e gli spazi della chiave di violino rappresentano tasti superiori al do centrale, e vengono suonati dalla mano destra del pianista; le linee e gli spazi della chiave di basso rappresentano tasti inferiori al do centrale, e vengono suonati dalla mano sinistra.

Nella musica occidentale, un'ottava comprende sette intervalli diatonici e consiste pertanto di otto suoni: ad esempio, do-re-mi-fa-sol-la-si-do. La distanza (differenza in altezza) tra un tasto e il tasto immediatamente successivo (che può essere bianco o nero) nelle due direzioni è chiamata semitono. La distanza tra un tasto e un secondo tasto, separati da un altro tasto, è pertanto chiamata tono intero. Di conseguenza, diciamo che la scala di otto suoni do-re-mi-fa-sol-la-si-do è formata da un tono (do-re, un tasto in mezzo), un altro tono (re-mi), un semitono (mi-fa, senza tasto in mezzo), un altro tono (fa-sol), un altro tono (sol-la), un altro tono (la-si) e infine un semitono (si-do). Questa è una comune scala maggiore, chiamata scala di do maggiore perché inizia e finisce con un do. Una scala analoga, con la stessa successione di toni e di semitoni, può iniziare su qualsiasi suono purché mantenga la medesima formula di successione (leggendo dal basso verso l'alto): due toni più un semitono più tre toni più un semitono. Una qualsiasi scala minore

può pure cominciare su qualsiasi suono, ma ha una formula di successione diversa: un tono più un semitono più due toni più un semitono più un tono e mezzo più un semitono: ad esempio: la-si-do-re-mi-fa-sol diesis (cioè il tasto nero tra il sol e il la) -la. Poiché comincia e finisce in la, questa scala si chiama scala di la minore.

La distanza fra qualsiasi tasto sul pianoforte e il tasto adiacente costituisce un semitono, la distanza fra due tasti separati da un altro tasto, si chiama tono; per estensione, la distanza tra due tasti separati da altri due tasti si chiama tono e mezzo, quella di due tasti separati da altri tre tasti si chiama due toni, ecc. Gli otto suoni di un'ottava diatonica sono compresi in una scala di sette gradi (maggiore: 1, 1, 1/2, 1, 1, 1, 1/2; « armonica » minore, come ad esempio la già ricordata scala di la minore: 1, 1/2, 1, 1, 1/2, 1 1/2, 1/2). Qualsiasi scala diatonica, sia maggiore, sia minore, comprende un'ottava formata in totale da sei toni.

Ma come rappresentiamo nella scrittura tradizionale i suoni che non compaiono nella scala di do maggiore (quella che comincia e finisce con un do e nella quale si utilizzano solo i tasti bianchi)? Con l'aggiunta di simboli chiamati diesis, bemolle, bequadro, doppio diesis, doppio bemolle, e che si rappresentano come segue: diesis #, bemolle b, bequadro ♯, doppio diesis ✕, doppio bemolle bb. Il diesis ha l'effetto di alzare una nota di mezzo tono. Il bemolle abbassa una nota di mezzo tono. Il bequadro cancella gli effetti prodotti dal diesis o dal bemolle. Il doppio diesis alza la nota di un tono, il doppio bemolle abbassa la nota di un tono. I tasti che rappresentano i diesis e i bemolli possono essere bianchi o neri (così, ad esempio, il tasto che rappresenta il do diesis è il tasto nero tra il do e il re, mentre il tasto che rappresenta il do bemolle è il tasto bianco prima del do, chiamato, in altre circostanze, si). Il fatto importante da ricordare è che il diesis indica che la nota che deve essere suonata è un tasto adiacente più alto di quello segnato sulla linea o sullo spazio ove la nota è stata scritta, mentre il bemolle indica che la nota deve essere suonata su un tasto adiacente più basso di quello segnato sulla linea o sullo spazio ove la nota è stata scritta. Il procedimento è questo, e il fatto che il do diesis e il re bemolle indichino lo stesso tasto, la stessa nota e lo stesso suono sul pianoforte non ha

per noi importanza e non fa parte della nostra trattazione. Questi simboli compaiono in occasioni diverse e in punti diversi. Torniamo all'esempio 1. Si vedrà che, subito dopo i simboli che indicano la chiave di violino e la chiave di basso, all'inizio della prima misura, appare un diesis sulla riga più alta della chiave di violino, che rappresenta un fa, e appare anche sulla quarta riga della chiave di basso, che rappresenta egualmente un fa. Quando i diesis e i bemolli compaiono in questa posizione vengono chiamati indicazione della chiave. Nell'esempio 1, l'indicazione ci dice che *ogni fa che compare successivamente deve essere considerato fa diesis fino a quando*: a) finisce il brano musicale; b) compare una nuova indicazione, oppure, c) il segno di bequadro, prima di un fa, o in chiave di violino o in chiave di basso, non ci venga a dire che l'effetto dell'indicazione fa diesis è annullato per tutta la durata della misura o finché un altro diesis non venga collocato prima di un fa successivo entro quella stessa misura.

Ora esaminiamo l'esempio 3, chiave di basso, prima misura. Il fa diesis qui è ancora valido. Per questa ragione, il sesto sedicesimo dovrebbe essere un fa diesis. Ma Beethoven voleva un fa naturale, e pertanto ha cancellato, temporaneamente, l'effetto dell'indicazione fa diesis, mettendo un bequadro prima della nota. Il potere di questo bequadro finisce alla prima stanghetta alla sua destra; ma osservate come, nella successiva misura, sia stato posto un diesis prima della nota, per ricordare (precauzionalmente), che l'indicazione fa diesis non è stata annullata dal bequadro inserito nella misura precedente.

Una indicazione di chiave diesis o bemolle vale per ciascuna nota che la segue fintanto che il suo effetto non sia cancellato temporaneamente (per la durata di una misura in cui un altro simbolo si applica alla medesima nota) o permanentemente (con la comparsa di una nuova indicazione di chiave). Si noti anche che, ad esempio, un fa diesis nella segnatura di chiave altera tutti i fa in tutte le ottave della tastiera, non semplicemente il fa rappresentato sulla linea o nello spazio ove è collocata la segnatura di chiave.

Ora osserviamo la misura piuttosto complessa della sonata per pianoforte op. 81a di Beethoven, che compare nell'esempio 4. Qui l'indicazione di chiave contiene tre bemolli, che

alterano i suoni si, mi e la. Inoltre, poiché la musica scritta per la mano destra e per la mano sinistra è relativamente alta sulla tastiera, Beethoven ha scritto sia la parte per la mano destra che quella per la mano sinistra in chiave di violino, evitando così l'uso di molte linee aggiunte sopra la chiave di basso. (Alla fine di questa misura, tuttavia, l'inserimento nel rigo della chiave di basso indica che, nelle successive misure, in questo rigo le note saranno segnate in chiave di basso.)

Prendendo per prima cosa il rigo superiore, osserviamo le note con le gambe ascendenti. Il primo quarto è un si bemolle, poiché la segnatura di chiave contenente il si bemolle esige che tutti i si siano bemollizzati. La prima e la seconda nota della successiva terzina di sedicesimo sono pure si bemolle per la stessa ragione; la terza nota è un do. La prima nota della seconda terzina, che dovrebbe essere un la bemolle, come richiede l'indicazione di chiave, è però preceduta da un segno di bequadro, e pertanto diventa un la naturale. La nota successiva è un altro si bemolle. Poi, desiderando nuovamente un la bemolle, ma avendo innalzato il precedente la bemolle a la naturale con l'uso del segno di bequadro, Beethoven ristabilisce l'effetto dell'indicazione di chiave, ponendo davanti al la un segno di bemolle.

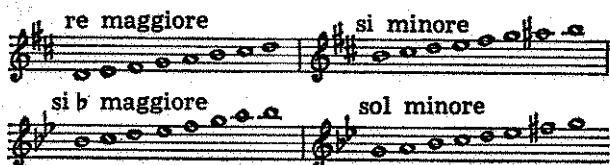
Ora, sempre sul rigo superiore, esaminiamo le note con gambe discendenti. Il primo ottavo è un re. Il secondo è un mi bemolle, come richiede l'indicazione di chiave. La terza nota è preceduta da un richiamo di bequadro al fianco, perché è un fa e nella precedente misura Beethoven aveva alzato il fa a fa diesis, inserendo un diesis accidentale prima del fa. Il segno di bequadro ora ristabilisce il fa naturale.

Guardiamo adesso il rigo inferiore (che qui, si ricordi, è anch'esso segnato in chiave di sol): le note con gambe ascendenti sono un si bemolle, come richiede la segnatura di chiave, e c'è poi un secondo si bemolle. Delle coppie di note con gambe discendenti, la prima coppia consiste in un fa (con segno di bequadro perché un fa diesis accidentale si trovava nella misura precedente) e da un la bemolle (con il bemolle al fianco perché un accidentale la bequadro si trovava nella misura precedente). La seconda coppia è un

mi bemolle, come richiede l'indicazione di chiave, e un sol. La terza coppia è un re e un fa, la quarta coppia un si bemolle, come richiede l'indicazione di chiave, e un re.

Se teniamo presente che 1) il diesis alza una nota di mezzo tono, mentre il bemolle la abbassa di mezzo tono, 2) il doppio diesis alza la nota di un tono, mentre il doppio bemolle la abbassa della medesima distanza, 3) l'indicazione di chiave bemolle o diesis mantiene i suoi effetti finché non viene annullata, temporaneamente, dall'inserimento di un altro simbolo entro la misura o, permanentemente, con l'inserimento di una nuova indicazione di chiave, riusciremo a decifrare la scrittura semplice per pianoforte, almeno per quanto riguarda la posizione e l'altezza delle note.

Ecco due esempi, uno di scala maggiore e uno di scala minore armonica¹, una con un'indicazione di chiave in diesis e l'altra in bemolli:



¹ Una delle più grosse difficoltà che si incontrano quando ci si occupa di musica è la sua complessa nomenclatura. Solo chi si interessa di storia della musica o della storia della sua terminologia dovrebbe preoccuparsi delle ragioni che hanno indotto ad adottare questa nomenclatura. Ma è il caso di segnalare che la distanza, ad esempio tra do e re, chiamata tono intero, è anche definita intervallo di seconda maggiore, mentre la distanza tra do e do diesis, chiamata semitono, è definita anche intervallo di seconda minore. Analogamente la distanza tra do e mi (due toni interi) è chiamata terza maggiore; mentre la distanza tra do e mi bemolle (un tono e mezzo) è chiamata terza minore. E la differenza fondamentale tra la scala maggiore e quella minore sta nel fatto che la scala maggiore contiene una terza maggiore (cioè più grande) tra i primi tre suoni (da do a mi) mentre la scala minore contiene una terza minore (cioè più piccola) tra i primi tre suoni (da do a mi bemolle). Di solito le scale minori sono di due varietà: melodica ed armonica. La scala minore armonica è già stata esemplificata nel testo in la-si-do-re-mi-fa-sol diesis-la; essa contiene esattamente gli stessi suoni sia che venga eseguita in modo ascendente, sia in quello discendente: cioè la forma discendente di quest'ultima scala armonica minore è quella formata dalle stesse note suonate in senso contrario, cioè la-sol diesis-fa-mi-re-do-si-la. Ma la corrispondente scala minore melodica, non solo ha una differente disposizione di intervalli (1, ½, 1, 1, 1, 1, ½), ma inoltre cambia quando viene eseguita discendente (allora diventa: 1, 1, ½, 1, 1, ½, 1). Così per esempio la-si-do-re-mi-fa diesis-sol diesis-la ascendente diventa scendendo la-sol-fa-mi-re-do-si-la. *L'Harvard Dictionary of Music*

spiega bene la differenza tra ascendente e discendente nelle scale minori melodiche: « La giustificazione estetica di questo fatto, cioè l'eliminazione delle alterazioni nella discesa [nel nostro esempio cioè il sol al posto del sol diesis e il fa al posto del fa diesis], farebbe sentire la scala minore melodica discendente come una scala maggiore fino alla comparsa del sesto suono [do nel nostro esempio]. Poiché la scala minore melodica è il risultato di considerazioni fatte da un punto di vista melodico (movimento discendente e ascendente), viene chiamata minore melodica ». Come le scale maggiori, anche entrambe le scale minori, armonica o melodica, possono essere iniziate su qualunque nota, purché si tenga conto dell'esatta disposizione degli intervalli.

Origine della musica

Probabilmente nessuno riuscirà mai a scoprire l'origine della musica. Gli uomini primitivi camminavano, lavoravano e danzavano accompagnandosi con urli e suoni gutturali. Forse, all'inizio, in modo piuttosto confuso, altri uomini primitivi hanno cominciato a coordinare varie successioni di suoni, nel tentativo di imitare la natura: il vento, l'acqua, i gridi degli animali, gli alberi che cadevano e i tuoni. Probabilmente i primi suoni furono prodotti proprio dalla gola umana, oppure percuotendo tronchi cavi o pelli tese di animali. Vi sono anche molte altre ipotesi, ma qualsiasi descrizione della nascita della musica, per quanto autorevole e all'apparenza ben documentata, non può avere una base solida. Una delle supposizioni più comuni è che la musica come arte abbia avuto origine nel momento in cui l'uomo, per la prima volta, riconobbe il potere dei suoni organizzati di cui si serviva per placare o per implorare l'ignoto, per svegliare il proprio istinto combattivo o per catturare e possedere una femmina.

Certo è che quanto è rimasto della musica occidentale tendeva, fino a poco tempo fa, a suddividersi in due grandi categorie, ciascuna con scopi e usi diversi: la musica sacra o ecclesiastica e la musica secolare, popolare o volgare. La prima categoria comprendeva la musica di cui gli uomini e le donne si servivano per adorare, invocare e placare le forze oscure e sovrannaturali. Nella seconda categoria troviamo la musica che esprime l'uomo e i suoi rapporti, i suoi sogni, i suoi desideri istintivi e l'universo tangibile.

Il canto gregoriano

All'inizio del VII secolo, la musica sacra predominante nella civiltà cristiana occidentale (cattolica romana) consisteva in una raccolta di melodie note come canto gregoriano, così definito perché tale raccolta era stata resa ufficiale dalla Chiesa durante il pontificato di san Gregorio, papa dal 590 al 604. La posizione guida di Roma, in quanto sede del papato, ha fatto sì che il canto gregoriano oscurasse gli altri generi analoghi di musica sacra.

Le melodie del canto gregoriano, create per essere eseguite nelle diverse occasioni liturgiche, sono monodiche. Il canto monodico consiste in un unico suono vocale seguito a intervalli di tempo indeterminati, da un altro suono separato mediante un intervallo di altezza predeterminato, quindi da un altro suono e così via. Non è mai una combinazione di melodie diverse e indipendenti cantate simultaneamente (questa forma di musica si chiama polifonia) e nemmeno una successione di gruppi di suoni simultanei aventi relazione l'uno con l'altro (cioè la struttura armonica della maggior parte della musica seguita al massimo fulgore della polifonia). In altre parole, il canto monodico o fermo è assente dalla nostra concezione occidentale di musica moderna. Inoltre, questi canti vanno eseguiti senza accompagnamento strumentale, anche se, sin dagli inizi, l'organo e forse qualche altro strumento sosteneva le voci e raddoppiava i suoni cantati. Nel senso moderno della parola « accompagnamento », il raddoppio dei suoni della melodia non costituisce accompagnamento. Ogni melodia del canto fermo è una serie di suoni singoli nei quali sono determinati soltanto i rapporti di altezza. La durata dei suoni non è stabilita, o per lo meno non lo era originariamente, tuttavia sono state fissate alcune convenzioni. In origine tale durata variava a seconda della lunghezza o della brevità delle vocali nelle sillabe del testo.

Il volume e il timbro del canto monodico nella forma originale non erano prefissati: costituivano scelte occasionali della voce (o delle voci) del religioso o del coro, tradizionalmente maschile.

Da un punto di vista psicologico, oggi siamo poco preparati all'ascolto del canto gregoriano o di qualsiasi melodia mo-

nodica priva d'accompagnamento perché, per istinto, e il più delle volte inconsapevolmente, accompagniamo ogni suono che udiamo con altri che in realtà non ci sono. È logico che l'esigenza di alcuni di questi altri suoni sia stata avvertita anche dai primi ascoltatori, in quanto sono inerenti alla stessa struttura fisica del suono musicale. Ma è indiscutibile che noi li sentiamo con precisione molto maggiore. Il nostro cervello, cioè, sente qualsiasi melodia, come se essa si spostasse in avanti sostenuta da accordi che si trasformano o addirittura da accordi completi. Nella maggior parte della musica più familiare, i suoni della melodia principale sono semplicemente i suoni più alti di tale successione di accordi.

Sin dagli inizi del Rinascimento, si sapeva che la musica era formata da suoni aventi relazioni sia in senso orizzontale sia in senso verticale, che era composta da una o più melodie scorrenti nel tempo (il mezzo in cui esiste la musica, così come lo spazio è il mezzo delle arti plastiche) e che si leggeva da sinistra a destra sulla pagina, rendendola come una sequenza di accordi, ciascuno dei quali formato dalla sovrapposizione delle melodie e letto in linea verticale sulla pagina.

Questo modo di pensare e di ascoltare la musica è tanto radicato in noi da renderci difficile, se non del tutto impossibile, l'ascolto delle sinuose melodie gregoriane così come devono essere apparse agli esecutori e agli ascoltatori ai tempi della codificazione e anche per vari secoli dopo.

Inevitabilmente il canto monodico ci appare bizzarro. In termini musicali, la sua singolarità è data dalla mancanza di rapporti ritmici misurati matematicamente, e di successioni di accordi, di accompagnamento e dell'armonia che ne risulta. La sua caratteristica è anche data dall'ordine degli intervalli di altezza con cui procede la monodia e dalla frequente comparsa in essa di suoni diversi per ogni singola sillaba del testo. La monodia ha ritmi variabili poiché è inconcepibile pensare a una musica priva di ritmo. Ma i ritmi della monodia si ispirano a quelli della prosa, mentre i ritmi fondamentali che si ripetono nella musica moderna, per lo meno fino al ventesimo secolo inoltrato, somigliano a quelli della poesia scritta in schemi di accenti ricorrenti. Quasi tutta la musica occidentale a noi familiare, che si

tratti di pezzi classici o ultramoderni, di sonate o di sinfonie, di opere o di commedie musicali, di *ragtime* o di *bossa nova*, ha uno schema ritmico che si ripete, del quale la monodia è affatto priva.

A parte il carattere esotico che ci colpisce quando ascoltiamo una melodia non accompagnata in cui il ritmo segue la prosa senza un sostegno armonico, la monodia ci colpisce anche per una ulteriore singolarità, propria di tutta la musica che non rientra nel nostro sistema tradizionale di tonalità e di scale. La chiave è essenzialmente la costruzione della musica sul tessuto di una scala che comprende un'ottava di sette gradi, in cui ciascun suono della scala stabilisce rapporti temporanei con un suono guida, chiamato principale o tonica. Questa concezione di tonalità regnò sovrana in Europa dal 1500 e cominciò a decadere solo dopo il 1875. Le scale ben definite usate in questo sistema arbitrario sono di due tipi diversi, ciascuno dei quali — maggiore e minore — può essere iniziato su qualsiasi suono.

La sola differenza importante tra una scala maggiore o minore e un'altra scala maggiore o minore risiede nella sua collocazione in altezza. I rapporti interni degli intervalli di altezza tra i suoni che si succedono, ad esempio, nella scala di si bemolle maggiore sono identici a quelli della scala di fa maggiore e questa identità di rapporti esiste anche tra le scale minori.

I modi gregoriani

Il canto gregoriano, tuttavia, precede di gran lunga il nostro sistema maggiore e minore. Esso si serviva di un altro sistema di scale, note con la denominazione di modi, quasi certamente di origine orientale e greca (ma bisogna tener presente che i cosiddetti modi greci, estremamente teorici, e non pertinenti a quanto si prefigge questo volume, sono tutt'altra cosa). L'aspetto più caratteristico di questi modi sta nelle differenze notevoli in cui sono sistemati gli intervalli di altezza tra i suoni che si succedono nei vari modi. Ciascun modo differisce dall'altro, non come una scala maggiore differisce da un'altra scala maggiore e una scala minore differisce da un'altra scala minore, cioè per il fatto

che hanno una identica sistemazione di intervalli d'altezza nei diversi settori della gamma tonale, ma come qualunque scala maggiore differisce da qualunque nostra scala minore, cioè per il fatto che hanno una diversa sistemazione di intervalli di altezza in qualunque settore della gamma tonale.

Note e scrittura

La notazione che si sviluppò nel canto gregoriano differiva dalla nostra scrittura moderna, non solo in apparenza, ma anche in significato e portata. La scrittura moderna è in grado di indicare con estrema meticolosità l'altezza, la durata, l'accento, l'intensità, la velocità e altre diverse qualità. Ma i neumi — come venivano chiamati i segni della scrittura monodica — indicano molto meno. E spesso la loro stesura era diversa e inadeguata a ciò che volevano in realtà rappresentare. Ben presto i musicisti sentirono l'esigenza imperativa di servirsi di quei suoni che costituivano l'uno o l'altro dei modi. I suoni estranei al modo usato divennero noti come suoni accidentali e possiamo paragonarli grosso modo (anche se temporaneamente) ai tasti neri della tastiera del pianoforte quando li suoniamo in relazione alla scala maggiore, eseguita per esempio cominciando da un do e suonando tutti i tasti bianchi fino al successivo do superiore.

Spinti da questa esigenza, i musicisti si trovarono implicitamente d'accordo sul fatto che, in certe situazioni melodiche, le note accidentali dovessero essere cantate invece dei suoni apparentemente richiesti dai neumi. Questo inganno era necessario perché la precedente linea melodica sembrava richiedere all'orecchio del musicista (che si attiene a tutte le leggi cui deve sottostare) un intervento di semitono laddove il modo usato non lo avrebbe consentito. Nascevano così alcuni di quei fattori armonici che oggi noi avvertiamo come impliciti in qualsiasi melodia. Dal nostro punto di vista, i neumi sono semplicemente un meccanismo mnemonico. Ai nostri giorni, chi non abbia già familiarità con la melodia monodica gregoriana, non potrebbe eseguir-la propriamente, se si limita a leggerla come è scritta sulla pergamena. I neumi, infatti, servivano soprattutto a ricor-

dare al cantante il profilo e l'andatura generale di una melodia che gli era già più o meno familiare.

La purezza della musica liturgica di chiesa, gelosamente custodita, sia pure in teoria è stata contaminata dall'abitudine di interpolare note accidentali e lo fu ancora di più, probabilmente dopo il 700, da un'abitudine che sembra aver subito l'influsso bizantino. Si tratta dell'interpolazione di nuovi passaggi melodici entro le melodie gregoriane esistenti. Alla base di tutto ciò era il bisogno istintivo di nuove ispirazioni creative da parte dei musicisti. Queste aggiunte teoricamente estranee, chiamate tropi, furono in seguito incluse e accettate nella esecuzione di quasi tutti i canti liturgici. E in breve tempo, i tropi cominciarono a fiorire l'uno entro l'altro. Una varietà chiamata sequenza portò a poco a poco all'aggiunta di parole al testo originale. Queste sequenze divennero così elaborate che finirono col minacciare la chiarezza dei testi sacri e alla metà del XVI secolo il Concilio di Trento ordinò che fossero tutte abolite. Tra le sequenze più note che non furono messe al bando è il *Dies irae*, canto del venerdì santo, e lo *Stabat mater*, canto della terza domenica di settembre.

La melodia del *Dies irae* è familiare anche fuori dell'ambito ecclesiastico perché è stata adattata in tempi relativamente moderni da compositori come Franz Liszt, Hector Berlioz e Sergej Rahmaninov.

Dall'inizio del Medioevo diventa evidentissimo l'irresistibile desiderio di manipolare la isolata purezza del canto monodico. Questa tendenza, legata al travestimento materiale dello stesso suono, sospetta da un punto di vista ecclesiastico, per circa sette secoli ha dato origine a molti capolavori del mondo occidentale.

Sin dai primi tempi della monodia, i gruppi che la eseguivano nelle chiese erano formati da uomini e da ragazzi. La differenza d'altezza tra la voce dell'adolescente e la voce dell'uomo maturo dava come risultato inevitabile un canto su due altezze diverse; gli uomini, per esempio, cantavano in re mentre i ragazzi cantavano ugualmente in re ma in un'ottava più alta. In altri periodi, in varie parti d'Europa, la distanza in altezza tra i due tipi di voce che cantavano la stessa melodia era inferiore a un'ottava piena. A volte questa distanza era a un intervallo di terza, o a uno di

quinta, o a uno di sesta. Ma — ed è importantissimo saperlo, per quanto improbabile possa apparirci ora — i cantanti di allora non consideravano il risultato del canto di due suoni simultanei differenti come una combinazione di due suoni differenti: pensavano di cantare tutti un'unica melodia, la stessa melodia, e l'usanza di cantare monodie a intervalli di ottave o di quinte o ad altri intervalli costanti e paralleli, non alterava in modo significativo la concezione della musica monodica priva di accompagnamento. Tuttavia, le combinazioni simultanee di suoni che si ottenevano, pur essendo importanti, non erano prese in considerazione. Se ascoltiamo uomini e ragazzi cantare una melodia a intervalli costantemente paralleli, le combinazioni di suono risultanti spesso ci appaiono non solo prive di senso ma, a volte, addirittura brutte. E probabilmente così sarebbero apparse anche ai cantori di allora, se le loro orecchie e le loro menti fossero state abituate a pensare alla musica nel modo in cui noi lo siamo, cioè a pensarla contemporaneamente da un punto di vista orizzontale o verticale, melodico e armonico.

Inizi della polifonia

Gli sviluppi successivi, tuttavia, cambiarono la concezione stessa della musica. Questo cambiamento consisteva nel canto simultaneo di due o più melodie differenti: la polifonia. L'evoluzione pura della polifonia, naturalmente, porta sempre più all'allontanamento dall'astratta purezza del canto gregoriano. La sperimentazione creativa, con la sua tentazione nascosta nella struttura stessa del suono musicale, aveva messo in luce le prospettive affascinanti di un canto con due o più melodie simultanee. In chiesa la melodia gregoriana veniva considerata fondamentale. Il *cantus firmus*, o canto fermo, era di solito preso dalla raccolta di canti gregoriani. Ad esso i cantori aggiungevano una o più melodie adattate dalla musica profana o composte appositamente.

Il nuovo tessuto musicale che ne risultò, di grande potenza espressiva, creò seri problemi per i compositori e per gli esecutori. Le soluzioni sempre più perfezionate di questi

problemi portarono a una vasta produzione e all'evoluzione della storia musicale della chiesa occidentale sino al 1600 circa.

Musica mensurata e contrappunto

Se una melodia deve essere cantata simultaneamente a un'altra melodia, entrambe, in un certo qual modo, devono essere misurate in divisioni ben riconoscibili di durata che possano accordarsi fra loro. Chi cantava in polifonia, cioè, non poteva più far dipendere la durata dei suoi suoni — mentre chi cantava in monodia lo poteva — dalla personale interpretazione dei valori accentuati, suggeriti dalle vocali e dalle parole del testo. Fu necessaria quindi una nuova scrittura e la musica cominciò ad avere divisioni regolari e ricorrenti di tempo.

Il nome di *musica mensurata* rimane nell'uso moderno con la parola « misura », che indica lo spazio compreso tra due stanghette sul rigo musicale.

Verso il 1100 si andarono sviluppando sei cosiddetti modi ritmici. Questi modi consentirono di stabilire unità di durata musicale uguali, corrispondenti ai vari tipi di piedi poetici: trochei, giambi, dattili, anapesti, spondei, e ogni tanto tribrachi, termini noti a chiunque abbia analizzato la metrica.

La polifonia vera e propria non fu inventata e non emerse di colpo già sviluppata. Evolvendosi lentamente dalla forma di esecuzione in cui due voci simultanee rimanevano separate da un intervallo immutabile in altezza, la polifonia cominciò a deviare da questo parallelismo costante in apertura o in chiusura di frasi o unità melodiche. Le due voci cominciarono a finire il canto in unisono, cioè sullo stesso suono. Quando l'intervallo tra le due voci non superava l'ottava, ma era in generale di quarta o di quinta, le voci cominciavano a sdoppiarsi alla distanza di un'ottava ciascuna, cioè cantavano in totale quattro voci, due delle quali erano il raddoppio delle altre due, a distanza di un'ottava.

Allorché si cominciò a evitare il movimento parallelo tra la melodia fondamentale, chiamata *tenor*, e quella aggiunta, *duplum*, perché monotono, il movimento relativo delle voci

spesso divenne obliquo. Cioè, una voce rimaneva stazionaria in altezza mentre l'altra o si avvicinava o se ne allontanava, producendo in tal modo continue fluttuazioni nell'ampiezza dell'intervallo d'altezza tra le due voci. Oppure poteva aver luogo il moto contrario: entrambe le voci potevano spostarsi o allontanarsi l'una dall'altra. Negli esempi che ci sono rimasti della polifonia dell'XI secolo, in effetti, due voci, dapprima separate ampiamente in altezza, potevano incrociarsi scambiandosi le relative posizioni.

Un'altra importante evoluzione fu il canto in cui un vero e proprio contrappunto (*punctum contra punctum*: cioè un suono eseguito da una voce in contrapposizione a un altro suono eseguito da un'altra voce o più voci), fu abbandonato a favore di un canto in cui due o tre o anche quattro suoni successivi di una voce si contrapponevano a un solo suono di un'altra voce.

Nel corso del XII secolo, il *duplum* si sviluppò in gruppi di suoni ove ciascun gruppo era sonato in contrapposizione a un suono singolo della melodia basilare, o *tenor*. Il musicista Perotinus (o Pérotin) del XII secolo scrisse musiche in cui due ulteriori melodie (chiamate *triplum* e *quadruplum*) aggiunte al *tenor* o al *duplum* costituivano una vera e propria polifonia a quattro voci (quattro parti). Il risultato di questa crescente complessità fece sì che il ritmo divenisse sempre più rigido, limitato a versioni che ora noi definiremmo ternarie (o in tre tempi fondamentali).

Durante la successiva era musicale chiamata *ars antiqua* — il periodo che giunge sino al 1300 — la musica si allontana molto dalle semplici melodie del canto gregoriano. La tendenza a scrivere musica profana e il bisogno crescente di espressione di questa arte si andavano evolvendo con velocità crescente. In un certo senso, naturalmente, il *duplum*, il *triplum* e il *quadruplum*, contrapposti a tutta la melodia gregoriana (o, in alcuni esempi rimasti a volte solo a certe sue sezioni), erano già di carattere profano, pur contenendo ancora testi sacri, cioè erano canti che non appartenevano alla raccolta gregoriana. Ma negli esempi che ancora ci rimangono di *ars antiqua* polifonica, la tendenza alla musica profana era andata molto oltre; nessuna delle melodie era gregoriana. Persino il *tenor*, di solito chia-

mato *cantus firmus*, era tratto dalla musica profana o composto *ex novo*.

Primi mottetti

La prima forma polifonica notevole, sviluppatasi verso la conclusione del periodo dell'*ars antiqua*, fu il mottetto che, a quanto risulta, fece la sua comparsa quando una o più voci polifoniche aggiunte cominciarono a cantare con un testo diverso. I testi aggiunti probabilmente includevano commenti sulle parole che precedevano il canto fermo. Ma verso il 1200, i mottetti erano composti e cantati con un canto fermo che poteva anche essere una melodia gregoriana e poteva conservare il testo liturgico, mentre le voci aggiunte cantavano testi profani, se non addirittura osceni. Questi mottetti, per lo più francesi, erano di una complessità affatto stupefacente perché ciascuna delle due, o tre, o quattro melodie non solo poteva avere un testo proprio, ma anche essere posta in uno schema ritmico che si ripeteva (modo ritmico), e diverso dagli schemi ritmici delle altre parti.

Non fu possibile allora – e non lo è oggi – comprendere con chiarezza quale fosse il testo di un mottetto così complesso. Quando si giunse alla cosiddetta *ars nova* – verso il 1300 – la musica polifonica in alcuni casi si basava su una tecnica estremamente artefatta, complicata e per nulla autonoma. Non solo aveva attinto alla musica profana ma aveva anche cominciato a palesare la possibilità di diventare essa stessa del tutto profana.

Prima musica profana

Prima di esaminare brevemente la musica dell'*ars nova* conviene notare alcuni elementi importanti di tutta la musica profana che esisteva al di fuori della chiesa anche nel primo Medioevo.

La ragione della nostra quasi completa mancanza di familiarità con la prima musica profana occidentale è chiara. Le nozioni riguardanti la scrittura della musica ci proven-

gono dai monaci o da altri uomini di chiesa. Questi studiosi e scrivani non avevano motivo di conservare i canti e la musica di danza della strada, dei mercati, dei luoghi di piacere, cioè i luoghi frequentati dai laici. Ma la certezza che tale musica esisteva è confermata tanto dal buon senso quanto dai documenti trovati dagli studiosi di letteratura e di sociologia. D'altronde, gli storici della musica hanno spesso trascurato o implicitamente negato la sua esistenza.

Da questa tacita alterazione dei fatti, è risultato che sino agli albori del Rinascimento si conosceva solo l'esistenza della musica religiosa e di quella dei trovatori, dei *troubadours*, dei *Minnesänger* e dei *trouvères*. A seguito di questa alterazione sono nate, nella storia della musica, grosse contraddizioni.

Tutta la musica del mondo occidentale moderno ha attinto alle tecniche (tra numerose altre fonti) della musica chiesastica e di quella profana del Medioevo, includendo varietà di ciò che divenne poi la musica folcloristica e forse quella dei menestrelli e dei goliardi. (Tra l'altro, la vaga nozione che la musica folcloristica sia il risultato di una spontanea germinazione da tribù o da altri gruppi di popoli, è una tesi insostenibile. Ogni cellula musicale deve essere stata in origine la creazione di un singolo individuo, per quanto possa averla alterata l'intervento successivo di altri singoli individui o persino di un gruppo.

I « *troubadours* »

Il primo importante nucleo di musica non chiesastica di cui ci rimangono molti documenti è quello dei primi musicisti profani, sufficientemente colti per aver saputo trascrivere la musica. Erano questi i *troubadours* (trovatori), poeti-musicisti aristocratici e spesso di origine principesca, che fiorirono in Provenza e in Catalogna dal 1100 circa in poi. La situazione geografica della Provenza e della Catalogna nonché molti particolari delle opere dei trovatori, ci fanno pensare che si siano ispirati alla Spagna e, attraverso la Spagna, al Nord Africa.

La poesia d'amore, così assiduamente coltivata alla corte carolingia tra il 750 e il 950, e il culto dell'estatica ado-

razione della Vergine, hanno probabilmente fornito ai *troubadours* non poche ispirazioni.

L'arte dei *troubadours* era audace, complessa ed elaborata. Il fatto che alcune rappresentazioni pittoriche dei loro canti mostrino gli esecutori che suonano strumenti musicali, ha fatto ritenere che questi poemi cantati fossero qualcosa di analogo alla nostra musica moderna con accompagnamento strumentale. Ma studiosi moderni hanno la certezza che i *troubadours* usassero gli strumenti solo per raddoppiare le loro melodie rigorosamente, per abbellirle con insignificanti differenze, o per suonare semplicemente preludi, interludi e postludi improvvisati. Non esistono prove che la musica dei *troubadours* fosse altro che monofonica, cioè a una singola voce, ma essi avevano cominciato ad abbandonare i modi ecclesiastici e tendevano a servirsi di scale fondamentali assai più vicine alla nostra scala maggiore di quanto noi riteniamo possibile.

Lo stile e le tecniche musicali e poetiche dei *troubadours* si sono, a quanto pare, sparse gradatamente attraverso la Spagna, il Portogallo, l'Italia, l'Inghilterra, la Francia settentrionale e gli stati della Germania. In tutte le regioni in questione indubbiamente essi hanno assimilato e si sono assimilati in forme già esistenti di musica profana e probabilmente di musica per danza. Gli immediati discendenti di quest'arte trovadorica si ebbero in Germania e nel nord della Francia dove contribuirono a dar origine rispettivamente all'arte dei *Minnesänger* e dei *trouvères*.

I « Minnesänger »

La fioritura nel campo dei *Minnesänger* (cioè cantori d'amore) dell'unico genere di musica tedesca del Medioevo, risale al 1156, allorché Federico Barbarossa, imperatore del Sacro Romano Impero, sposò Beatrice, erede della casa di Borgogna. Con questa principessa la corte tedesca subì fortemente l'influenza francese. I nomi dei *troubadours* della Provenza sono noti solo agli specialisti, ma quelli dei tre *Minnesänger* Tannhäuser, Walther von der Vogelweide e Wolfram von Eschenbach, sono molto più noti perché, sette secoli dopo, Richard Wagner si ispirò a loro per com-

porre un'opera molto popolare, ambientata nel XIII secolo, nella quale i suddetti personaggi partecipano a una gara di canto. La maggior parte delle melodie dei *Minnesänger* sono vicine ai modi ecclesiastici più di tutti gli altri canti trovadorici oggi conosciuti.

I « *trouvères* »

I *trouvères* della Francia del nord comparvero verso la metà del XII secolo, soprattutto con Blondel de Nesles e Quesnes de Béthune, entrambi aristocratici, oltre a Tebaldo IV, re di Navarra, e, ultimo, Adam de la Halle, un borghese, nel 1287. Rimangono ancora oggi circa ottocento loro canzoni. Questi testi vengono spesso raggruppati per argomento, ma le loro forme musicali divennero tanto importanti che su di esse furono adattati testi convenzionali. Per tale ragione alcuni di questi schemi spesso sono considerati come le prime forme musicali veramente indipendenti.

Monofonia sacra e profana

Gli studiosi sono tuttora discordi sulla classificazione e sul modo esatto di eseguire la composizioni ancora esistenti dei *troubadours*, dei *Minnesänger*, dei *trouvères* e dei loro successori immediati (includendo i *Meistersinger* (maestri cantori) tedeschi del XV secolo, cui Wagner si ispirò in seguito per un'altra opera.

Ciò che il musicofilo deve ricordare è che la musica di tutti questi gruppi era quasi sicuramente monofonica. A somiglianza del canto gregoriano, essa consisteva di melodie a suoni singoli eseguiti senza l'armonia e l'accompagnamento intesi nel senso moderno.

Per lo meno sotto questo aspetto, tutta la musica profana anteriore al Rinascimento era altrettanto remota alla nostra concezione della musica quanto lo era la monodia. La musica profana prerinascimentale era in effetti assai più vicina al canto gregoriano di qualsiasi altra musica postrinascimentale. Ma era in quella fase di trasformazione interna che ebbe la stessa importanza, nell'evoluzione della musica

in quanto arte, della prospettiva nella pittura, dopo Cimabue e Giotto.

Sebbene sia evidente che la musica sacra e la musica profana non sarebbero potute esistere per secoli l'una accanto all'altra in due ambiti non comunicanti, la musica, in quanto appartenente alle belle arti, non cominciò a manifestarsi fino a quando in entrambi gli ambiti non si ebbe un processo di fusione costante e profondo.

Alla fine del XII secolo la polifonia era stabilmente relegata nella musica religiosa, ad eccezione del canto gregoriano. Aveva dato creazioni musicali di straordinaria potenza. Tuttavia, senza la polifonia, la musica cominciava ad allontanarsi rapidamente dalla concezione puramente orizzontale per avvicinarsi a una combinazione di quella orizzontale e verticale. Ciò prefigurava lo stretto rapporto tra molte delle successive tecniche armoniche e la natura fisica del suono musicale. Non molto più tardi, l'attenzione dei musicisti nei confronti degli accordi e di una logica successione sarebbe stata altrettanto grande quanto lo era per le linee melodiche separate e simultanee.

Di conseguenza gli accordi, e ciò che essi implicavano, evocavano e proponevano, cominciarono a essere studiati e adoperati in considerazione della loro capacità di chiarire la logica musicale e di sostenere la costruzione musicale. La musica strumentale (che già aveva una sua propria e lunga storia, sia pure ancora ignorata) sarebbe sorta per conto suo. Insieme con questa musica indipendente e solo strumentale farà la sua comparsa la concezione sorprendentemente feconda della melodia che si svolge nel tempo con il sostegno dell'accompagnamento (non polifonico) di accordi. Per queste e per altre ragioni, i due secoli a partire dal 1300 possono essere considerati, abbastanza logicamente, come la prima era di un nuovo mondo o sistema musicale. Essi hanno dato la prima musica con cui tuttora l'ascoltatore dilettante può identificarsi con estrema facilità.

Periodi musicali come strumenti storici

Quando si parla di musica – così come accade quando si parla di qualsiasi altro genere d'arte, oppure, per allargare l'argomento, di storia – la definizione dei vari periodi diventa un fatto di pura e semplice convenzione per una identificazione e un riferimento facilmente riconoscibili. Se questi periodi arbitrari sono considerati unità in una serie di avvenimenti separati, usarli diventa pericoloso e ingannevole. Forme, usi, influenze e modi ci passano davanti per lo più senza brusche interruzioni mescolandosi, scomparendo, nascendo o rinascendo. L'anno 1301, ad esempio, è una svolta importante nel cammino dell'evoluzione musicale. Ma le nuove varietà di musica che maturano subito dopo, non furono una fioritura improvvisa e inattesa nel giardino di un singolo compositore o di un singolo gruppo di compositori: essi comparvero in un dato periodo, ma le radici erano profondamente affondate nel passato e le piante germogliavano da decenni e da secoli, forse insensate in giardini dove crescevano altre piante, in periodi diversi di crescita, e lì maturavano, sbocciavano e marcivano.

« Ars nova »

Da un dato punto di vista (probabilmente il nostro) il XIV secolo può comodamente essere considerato come un periodo di gestazione del XV. Ma fu anche il periodo durante il quale andavano morendo il XII e il XIII secolo, e sarebbe un errore gravissimo non soffermarsi a sufficien-

za sul XIV secolo in modo da capire quali stupefacenti e ammirevoli sviluppi si siano avuti nel suo corso. Durante i primi decenni, chi si occupava e scriveva di teoria e di pratica musicale cominciava a dimostrare di essere consapevole del cambiamento che aveva luogo nella musica, definendo quella dei predecessori come *ars antiqua*. Philippe de Vitry (1291-1361), vescovo di Meaux, vicino a Parigi, fu probabilmente il primo dei poeti-musicisti-teorici a chiamare *ars nova* la musica della propria epoca. Visti a una distanza temporale di oltre due secoli, i cambiamenti più notevoli dall'arte vecchia all'arte nuova ci possono fornire la chiave per capire la condizione della musica occidentale ai tempi di Dante e di Giotto.

Nonostante le profanazioni di ogni sorta, provocate dall'uso più o meno profano della musica dell'*ars antiqua*, questa era rimasta fondamentalmente gotica, sacra ed ecclesiastica. Ma l'allegria musica di corte dei *troubadours* e dei *trouvères* aveva cominciato a intrufolarsi, alterandone gli schemi e i ritmi e alimentando la sua esigenza di una maggiore libertà. Questa tendenza al profano — legata com'era al movimento che mirava a portare le pratiche musicali in una consonanza più stretta con la struttura fisica dello stesso suono — contribuì a produrre l'*ars nova* che, assai più dell'*ars antiqua*, fu una musica laica e tendente all'autonomia artistica.

Sviluppatesi con una particolare abbondanza di produzione in Francia e in Italia, ma avendo avuto anche analoghi sviluppi in Inghilterra e altrove, questa musica, che vede la luce agli inizi del XIV secolo, era (per quanto possano essere corretti i giudizi basati sulla musica rimasta) oltremodo espressiva, come quella creata da Guillaume de Machaut, un compositore-poeta francese, vissuto, sembra, dal 1300 al 1377, e da compositori italiani quali Jacopo da Bologna, Giovanni da Cascia e, un po' più tardi, Francesco Landino (o Landini). Le differenze tra le manifestazioni francesi e quelle italiane dell'*ars nova* erano significative. A sud delle Alpi non c'era ancora traccia di *ars antiqua* e di *trouvères*. A differenza dei loro contemporanei francesi, i musicisti italiani del XIV secolo non erano ancora in grado di seguire e di assimilare risultati così ben

definiti di stile e di tecnica. Essi si svilupparono con maggiore indipendenza e, pertanto, in modo diverso.

A parte le differenze regionali e nazionali, la musica tipica dell'*ars nova* differiva da quella dell'*ars antiqua* soprattutto in quanto adoperava sempre più misure di tempo binario (insieme con le misure a tempo ternario, in precedenza più frequenti); in quanto soggiaceva sempre più al pressante desiderio di concepire la musica tanto in senso orizzontale quanto in senso verticale; in quanto allargava la funzione della triade perfetta (do-mi-sol, fa-lado, ecc.), che in seguito divenne la base fondamentale dell'armonia; e in quanto era persino più libera della musica che l'aveva preceduta nell'ammettere le dissonanze dappertutto tranne che sui primi movimenti delle battute e alla fine delle frasi melodiche o di altre unità musicali.

Machaut

Guillaume de Machaut, come la maggior parte dei *troubadours*, *Minnesänger*, *trouvères* e persino *Meistersinger*, era tanto poeta quanto compositore. Chaucer, di quarant'anni più giovane, conosceva la sua poesia, che citava spesso, se non anche la sua musica. Nella sua opera Machaut fuse per la prima volta le tradizioni dei *trouvères* e i modi dei musicisti ecclesiastici gotici dell'*ars antiqua*. Era un religioso, e compose il primo impianto polifonico di una *messa*, nota per essere stata opera di un singolo individuo (la sola messa precedente, che poteva essere stata composta da un solo musicista, è attualmente ritenuta opera di diverse persone). Ha anche composto numerosi canti profani. Trattava la materia musicale con abilità e con un'originalità ancor oggi inconfondibile, portando la sua vasta cultura musicale al servizio di una nuova concezione della musica come arte sempre più autonoma.

Molte delle composizioni di Machaut che ci sono pervenute non sono polifoniche ma consistono di una melodia vocale e di una, due o tre melodie simultanee strumentali, e questo fa di lui uno dei primi musicisti che scrissero melodie vocali accompagnate da strumenti: una novità che viene ancora oggi considerata un'anticipazione dell'opera

del 1700. Allontanandosi dai modelli dei *trouvères* Machaut compose *rondeaux* che, per un certo verso, possono rassomigliare alle successive composizioni per voce singola accompagnata da due o tre strumenti. Gli accompagnamenti non hanno la funzione di sostegno strumentale che ebbero in seguito e che si ritrova nella maggior parte del canto accompagnato moderno: sono ancora preminentemente polifonici.

Isoritmici e imitazione

Nei suoi mottetti, Machaut tendeva a servirsi di schemi generali di unità ritmica facendo uso di isoritmici, sistema con cui venivano codificati alcuni schemi fissi di valori di tempo alternati, nei quali il numero di volte in cui si ripeteva uno schema, dipendeva dalla volontà dell'autore o dalla necessità richiesta dalla lunghezza del brano musicale o di una sua sezione. Gli isoritmici possono essere considerati una specie di variazione nella quale ogni ritmo è applicato a differenti successioni di suoni melodici. Machaut ha anche sfruttato un principio di costruzione che è sempre stato considerato come una delle forme più importanti della sintassi musicale: l'imitazione (che, inutile a dirsi, non è stata inventata da lui). L'imitazione è ciò che accade nel tessuto polifonico quando una melodia o un frammento melodico, che è appena stato cantato o suonato, viene ripetuto alla stessa altezza, o a un'altezza diversa, da una o più voci o strumenti mentre la prima voce o strumento procede diversamente. Tale modo rigoroso di procedere appartiene a molte forme musicali quali il canone, la caccia, la fuga e il rondello.

Il rondello, forse la forma più semplice d'imitazione, è familiare per chiunque abbia cantato in coro, ad esempio, « Fra Martino campanaro ». Una voce inizia la melodia. Quando la voce ha raggiunto un determinato punto, entra la seconda voce, cominciando con la medesima melodia iniziale. Poi la terza e a volte la quarta entrano con gli stessi ritardi prestabiliti.

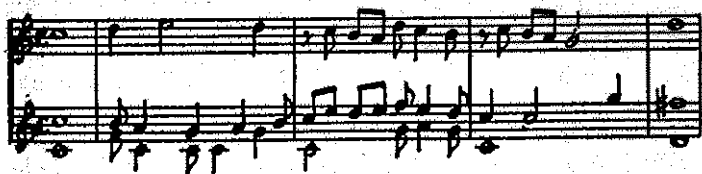
Il principio del rondello si basa sull'imitazione, sul ritmo e sulla ripetizione. Non appena la prima voce ha comple-

tato l'intera melodia, questa può ricominciare da capo, e così le varie voci possono continuare a girarsi attorno fino a che — dopo un certo numero di ripetizioni — ciascuna voce, iniziando con la prima, interrompe il canto quando finisce la melodia. Nel rondello, le voci cantano o alla medesima altezza della prima voce o a un intervallo di un'ottava da questa. Nel canone rigido, le voci imitanti possono ripetere la melodia a un intervallo di quarta, di quinta, o anche di intervallo diverso, dalla voce iniziante. Nel canone, inoltre, le voci imitanti non sempre aspettano che la voce precedente abbia completato una frase melodica (come si fa nel rondello), ma possono entrare in punti diversi.

« La mia fine è il mio inizio »

Machaut ha fatto un uso estremamente raffinato del canone nei suoi mottetti, mentre in alcuni dei suoi *rondeaux* ha anticipato i *canoni* enigmatici di una complicazione quasi incredibile, che vennero di moda in un periodo successivo. Il *rondeau*, in origine, era stato un canto per danza di fresca semplicità ma, nelle mani di Machaut, spesso diventava un gioco intellettuale in cui bisognava concentrare l'attenzione necessaria per risolvere un gioco complicato. La più nota di queste composizioni è chiamata « *Ma fin est mon commencement* » (« La mia fine è il mio inizio »), sentenza che vale ancor oggi. Nella scrittura moderna, citata da Gustave Reese in *Music in the Middle Ages* (W.W. Norton & Company, Inc.), il brano si presenta così:

(*Ma fin est mon commencement* — Machaut.)



Handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and chord symbols such as #7 and #9.



Esempio 5

Questa stupefacente composizione è per una voce accompagnata da due strumenti. La melodia della parte vocale (linea superiore di note sul rigo inferiore) è anche usata per la parte strumentale che qui compare sul rigo superiore, ma scritta in modo retrogrado (cioè procedendo in senso opposto dalla fine all'inizio). L'altra parte strumentale (melodia inferiore sul rigo inferiore) ha una melodia differente, che giunge a conclusione a metà strada del brano, cioè alla doppia stanghetta. Da quel punto in avanti anch'essa procede in modo retrogrado, sino alla prima nota.

« *Ma fin est mon commencement* » ha un'altra caratteristica dell'*ars nova*, tuttora elemento importante della costruzione musicale: la sincope. Cioè lo spostamento temporaneo di accenti regolari e previsti. Nella terza e nella quarta misura di questo *rondeau*, nel rigo superiore, una varietà di sincope viene prodotta dall'assenza di note nei primi tempi della misura. Per questo fatto, l'accento previsto sul primo tempo viene spostato sulla seconda metà di questo tempo, quasi come una conversazione interrotta da un respiro improvviso. Nell'ottava misura, melodia superiore del rigo inferiore, c'è un'altra forma di sincope prodotta mediante la legatura, sul primo tempo importante, di un suono dapprima suonato sul quarto tempo più debole della misura precedente. Machaut usa la sincope nei mottetti elaborata con l'uso degli isoritmici, creando così un interesse ritmico senza precedenti. Sotto questo ri-

spetto della complessità ritmica ben poche furono le composizioni che eguagliarono le sue, sino al XX secolo.

Quando componeva in stile polifonico, Machaut non usava melodie preesistenti ma creava tutto da sé. Dal suo punto di vista, l'arte della creazione musicale stava rapidamente diventando l'attività cosciente che oggi noi concepiamo: la preparazione di un tutto affatto originale piuttosto che, come in pratiche precedenti, l'inserimento di uno o più elementi vecchi presi a prestito e inseriti in materiale completamente nuovo. Compositori successivi si sono a volte riportati all'uso delle vecchie pratiche: Chajkovskij nella sua suite *Mozartiana* ha elaborato melodie usate da Mozart; Edward Grieg ha composto brani che dovevano essere eseguiti su un primo pianoforte mentre su un secondo pianoforte venivano eseguite le sonate di Mozart; Igor Stravinskij ha scritto la partitura del suo balletto *Le baiser de la fée* ispirandosi a brani di Chajkovskij. Le variazioni su temi presi a prestito sono abbastanza numerose.

Consonanza e intervalli

Machaut e alcuni altri compositori del suo tempo, di tanto in tanto, scrivevano composizioni nelle quali tutte le voci, o parte di esse, avevano la stessa importanza. Guardandole in verticale, queste composizioni a più voci appaiono, all'occhio moderno, molto attente alla consonanza in alcuni punti, mentre la trascurano del tutto in altri punti. Come in molte composizioni antecedenti, le voci possono iniziare in perfetta consonanza; cioè possono essere separate all'inizio da un intervallo di ottava, di quinta e di quarta. Possono anche ritornare a una di queste consonanze perfette in punti particolari di riposo, oppure alla fine delle melodie o delle frasi melodiche. Tra due di questi punti consonanti, tuttavia, gli intervalli spesso non sono dissonanze, ma lo sono anche in sequenze che sarebbero state inconcepibili per la maggioranza dei musicisti del XVIII e XIX secolo. Gli intervalli che separavano i suoni sentiti simultaneamente diventavano sempre più oggetto dell'attenzione affascinata del compositore, ma ciò che sempre restava di interesse primario era il profilo della melodia. Il movimen-

to melodico, rigidamente svolto nel tempo, di voci singole, per numerose che fossero ma sempre simultanee, era ancora un movimento di struttura accordale o di una qualsiasi successione logica di accordi più centrale che verticale. I musicisti dotati come Machaut e Landino hanno creato strutture musicali soddisfacenti di per se stesse e di grande espressività, prendendosi quelle libertà che l'*ars nova* aveva sviluppate e che venivano aggiunte ai procedimenti più vecchi. Nel comporre la messa per quattro voci, Machaut rimase fedele alla vecchia polifonia per quanto era possibile a un uomo che viveva in un'epoca più progredita. Ma, nel comporre altra musica, manifestò il proprio interesse servendosi di tutti i mezzi che gli consentivano di aumentare l'espressività e la orecchiabilità musicale che sostenevano e accentuavano i testi poetici scelti o scritti.

Landino

Landino si allontanò ancor più dalle forme arcaiche. Infatti, le sue versioni della ballata, della caccia, del madrigale¹ e di altre forme erano in parte elaborate sulle strutture sensuali e calde della melodia caratteristica della sua patria, melodia ancor oggi definita italiana. Quasi certamente questi brani non erano stati scritti per essere eseguiti dalle sole voci. Strumenti a corda, quasi tutti di tipo oggi superato, che venivano pizzicati e suonati con l'archetto, l'organetto, i flauti dritti, e altri strumenti a fiato, erano probabilmente stati scelti per suonare con le voci o, in alcuni casi, per sostituirle.

Nelle composizioni che ci sono rimaste del Landino, in particolare come dovevano essere eseguite ai tempi in cui egli stesso faceva parte del gruppo di suonatori (suonava molto bene l'organo, il liuto, il flauto e altri strumenti, tra i quali almeno uno di sua invenzione), la musica si allontanava completamente dal suo tardo periodo gotico. L'arte si spogliava del suo ieratico rigore medievale, della sua

¹ Il madrigale del periodo dell'*ars nova* non era il medesimo genere musicale definito con la stessa parola durante il XVI secolo e oltre. Si riferiva a uno schema poetico musicale applicato con rigore molto più stretto di cui il madrigale successivo era un'imitazione liberamente interpretata.

seriosità, spesso fortemente evocativa. Per sostituire tali qualità, prese ad assumere un po' della grazia, della *allure* morbida, cedevole, quasi carnosa, del Rinascimento. Landino, ultimo grande esponente dell'*ars nova*, morì nel 1397. A quel tempo erano già nati Donatello e il Beato Angelico, e lo splendido musicista inglese John Dunstable era già uomo maturo.

Dalla metà del VII secolo, le strade prese dai musicisti delle isole britanniche furono assai simili a quelle dei loro colleghi del continente. Le differenze più notevoli che si notano nella musica inglese e irlandese di quel periodo erano evidentemente causate dalle differenze della loro musica folcloristica e dalla tendenza, evidentemente più sviluppata nelle isole che non in Francia e nelle altre regioni del continente, ad usare la lingua nazionale o locale oltre al latino.

Fu inevitabile anche lo sviluppo di certe particolari pratiche musicali, che rimasero però raffinatezze che ora interessano solo gli studiosi. Inoltre, anche se la Gran Bretagna e l'Irlanda erano piuttosto isolate geograficamente, c'era una comunicazione costante tra loro e i centri culturali del continente. Le reciproche influenze scorrevano in entrambe le direzioni, attraverso il canale della Manica e il mare del Nord.

« Sumer is icumen in »

La documentazione sugli inizi della storia della musica è assai scarsa, in Inghilterra e in Irlanda, assai più che in altri paesi continentali. Ma l'esempio più antico che si conosca della polifonia scritta è un'illustrazione musicale sul *Musica Enchiriadis*, un trattato teorico scritto in Inghilterra o in Irlanda nel IX secolo. E nei primi decenni del XIV secolo (forse, anche se non è molto probabile, prima della metà del XIII) in Inghilterra era stata scritta una delle più famose composizioni musicali: « *Sumer is icumen in* », nota come *Reading Rota*, il rondello scoperto nell'abbazia di Reading.

A meno che non si voglia considerare questa composizione, stupefacente quanto a elaborazione ed espressività, come il

risultato di un fenomeno isolato del genio individuale di un genere senza precedenti, questo rondello fa pensare che le tecniche della composizione polifonica fossero, ai tempi in cui esso fu scritto, più progredite in Inghilterra che ovunque altrove. « *Sumer is icumen in* » è eseguito abbastanza di frequente oggi per la vivace bellezza delle sue melodie, la cui freschezza primaverile è rimasta inalterata dopo sei o sette secoli di evoluzione musicale. Come esempio delle prime forme di imitazione è quasi incredibile: consiste, in effetti, di due rondelli cantati simultaneamente, quello superiore per quattro voci, quello inferiore per due voci.

« *Sumer is icumen in* » è di enorme interesse dal punto di vista tecnico. Le voci del rondello superiore a quattro parti, entrano in successione a distanze di quattro misure. Il rondello inferiore a due voci prosegue, cosicché all'entrata della quarta voce del rondello superiore vi sono in effetti sei voci che cantano insieme, e continuano così per la durata di trentaquattro misure. Forse l'autore intendeva farle continuare per più di trentaquattro misure, perché, anche se la composizione sembra finire quando la prima voce ha portato a termine una volta la melodia, non vi è alcuna ragione intrinseca per cui non potrebbe proseguire fino a che anche la voce finale non abbia completato la melodia (nel frattempo le altre voci hanno concluso il loro canto l'una dopo l'altra). Inoltre, il pezzo sembra essere in quello che noi conosciamo come tonalità maggiore; a ogni rigo del manoscritto è apposto un si bemolle all'inizio, e ciò nella nostra scrittura moderna indica la chiave di fa maggiore (o di re minore, in questo caso da escludersi).

Altro particolare interessante in « *Sumer is icumen in* » è l'uso del basso ostinato, altro metodo di composizione ancora in uso. Questo indica una melodia o un frammento melodico usato come parte inferiore di una composizione, in cui viene ripetuto continuamente, di solito sotto un continuo mutamento melodico delle altre voci o parti. In questo brano, le due voci più basse costituiscono un doppio basso ostinato, che è di per se stesso un rondello. Poi, per di più, la *Reading Rota* non solo è profana ma è anche scritta in dialetto locale (del Wessex). Le parole d'apertu-

ra significano: « L'estate sta arrivando; i cuculi cantano a voce spiegata ». È vero che compare pure un testo latino, scritto sotto le linee del rondello superiore, e che inizia con le parole « *Perspice Christicola* », ma le parole latine non hanno assolutamente la medesima aderenza di quelle del dialetto del Wessex. Può darsi che siano state aggiunte in modo che la musica potesse essere cantata nell'abbazia di Reading, dove il famoso manoscritto, ora al British Museum, fu appunto scoperto.

« *Sumer is icumen in* » non ha dissonanze rimarchevoli. Se viene eseguito secondo una copia del manoscritto, finisce con un accordo composto dai tre suoni della triade perfetta di fa maggiore (fa la do). È estremamente dolce, tanto nella forma armonica quanto nella struttura. Oltre a tutte queste qualità, presenta anche quella dolcezza eufonica che, un secolo dopo, i musicisti del continente avrebbero considerata tipicamente inglese. Questo elemento stilistico, così lontano dalla angolosità rigida e dissonante di molta polifonia precedente, avrebbe contribuito a generare le grandi scuole borgognoni e fiamminghe di composizione polifonica, iniziate da uomini che o avevano studiato con John Dunstable (1370?-1453) o erano indirettamente suoi eredi.

Dunstable

Le composizioni che ci rimangono di Dunstable differiscono dalle opere francesi del suo tempo per la loro assai più marcata tendenza verso evoluzioni successive di pensiero verticale e armonico. Nelle composizioni a tre voci, gli accordi di tre note che ne risultano sono generalmente consonanti; essi anticipano il moto armonico che, in seguito codificato e legalizzato, avrebbe dominato gran parte dell'architettura musicale del XVII e XVIII secolo e anche la maggior parte del XIX. L'arte di Dunstable ebbe caratteristiche senza precedenti: egli fu un grande inventore di suadenti melodie. Le sue composizioni mettono in risalto un'attenta preoccupazione per la sonorità nonché per il suono pieno e gradevole della musica. Questa caratteristica era una novità, forse qualcosa che Dunstable aveva acquisito da musicisti inglesi a noi sconosciuti e che in seguito aveva sviluppato

in modo stupefacente. È stata avanzata l'ipotesi che lo stile soave e affascinante di Dunstable abbia rappresentato e sviluppato un gusto tipicamente inglese per l'eufonia, sfuggita, in certo qual modo, all'influenza potente e penetrante della polifonia gotica continentale. Tuttavia il gusto di Dunstable per i melismi, paragonabili alle fioriture puramente decorative della successiva musica italiana, sembra indicare una sua conoscenza degli ornamenti melodici assai simili, presenti nella musica dell'ultima *ars nova* italiana.

Sebbene non si sappia nulla di certo sulla vita e sulla carriera di Dunstable, si pensa che sia morto nel 1453 (lo stesso anno della resa di Costantinopoli ai turchi ottomani, resa che doveva avere una parte preponderante nell'avvento del Rinascimento). Si pensa anche che egli sia morto in età molto avanzata e che, per un certo periodo di tempo, sia stato maestro in un istituto musicale di Parigi, presso un fratello di Enrico V. La sua presenza sul continente nei primi decenni del XV secolo, in particolare in un centro musicale importante come Parigi, servirebbe a spiegare, a parte il suo istintivo genio musicale, anche la sua grande fama nonché il fatto, peraltro singolare, che la maggior parte delle sue composizioni sia stata scoperta fuori d'Inghilterra. Contribuisce anche a spiegare la presenza dei procedimenti di tipo continentale nella sua musica e la profonda e duratura influenza che ebbe sui suoi contemporanei continentali e sui suoi successori immediati. A quanto pare, Dunstable, comparso alla fine di un lungo periodo di sviluppo vitale della musica inglese, è riuscito a fondere i procedimenti inglesi con certe usanze continentali, avvantaggiando così entrambi gli stili creativi e ha lasciato che fossero i compositori continentali a godere i frutti di tale fusione, e non i suoi compatrioti che di lì a poco sarebbero stati oscurati per lungo tempo dai musicisti borgognoni e fiamminghi.

Le composizioni di Dunstable, e dei suoi contemporanei come Lionel (o Leonel) Power, non rivelano naturalmente niente che faccia pensare a un sistema armonico pienamente sviluppato. Ma molta della loro musica denota una profonda sensibilità per gli accordi e per una interrelazione logica tra gli accordi, elementi, questi, che in seguito avrebbero determinato la formulazione e la pratica di un sistema armonico. Accantonando la considerazione esclusiva dei filoni melodici

in quanto tali, i compositori avevano da allora preso a insistere sul potenziale significato musicale degli intervalli tra suoni eseguiti simultaneamente.

La disponibilità dell'orecchio

Come già osservato in precedenza, per quanto nella prima polifonia le combinazioni consonanti dei suoni dovessero aver luogo all'inizio e alla fine delle unità melodiche, e talvolta in altri importanti momenti musicali, nessuno aveva avuto fino a quel momento la sensazione che un dato genere di dissonanza dovesse essere risolto: cioè che dovesse seguire una consonanza perfetta avente l'effetto quasi terapeutico di guarire la dissonanza. Questo forte desiderio di una logica inerente alle successioni accordali è la prima legge operativa importante del sistema armonico di quasi tutta la musica del XVIII e del XIX secolo. Non esisteva nella mente di Dunstable e nemmeno nella sua epoca ma sarebbe derivata in parte dagli immutabili rapporti matematici che si potevano scoprire nella sostanza fisica del suono stesso e, molto tempo prima della codificazione fatta dagli studiosi, i compositori reagirono istintivamente ad alcune delle sue componenti.

Un'espressione di quella comprensione istintiva fu il procedimento chiamato *faux bourdon*, o *faulx bordon* (falso bordone) una varietà del quale — nota come discanto inglese — era propria di Dunstable e di altri inglesi suoi contemporanei. Le premesse teoriche dietro il *faux bourdon* erano complicate e non prive di mistificazione. In pratica, si trattava di una serie di accordi di seste parallele, ad esempio fa-re, seguiti da mi-do, fa-re, sol-mi, ecc. Tra le voci più lontane, la terza voce si spostava in parallelo con la voce più bassa, staccata da un intervallo di terza. Ne risultavano accordi composti da tre suoni, fa-la-re, mi-sol-do, fa-la-re, sol-si-mi, ecc. E l'aver accettato come gradevole e consonante il risultato di queste terze fa-la, mi-sol, sol-si, ecc., fece sì che il falso bordone segnasse un importante passo avanti verso la futura armonia. Inoltre (e qui subentra la mistificazione), se trasportiamo la voce più alta, definita dalla complessa teoria che si annidava dietro il falso bordone

basso reale; su un'ottava più bassa, otteniamo una serie di triadi perfette (re-fa-la, do-mi-sol, re-fa-la, mi-sol-si, ecc.), che è la disposizione reale nella quale coloro che componevano il falso bordone udivano gli accordi di tre note. E la triade perfetta sarebbe diventata l'armatura fondamentale sulla cui base fu in seguito costituito il sistema moderno di armonia. Il discanto inglese, elaborato o spiegato mediante un'argomentazione teorica diversa, ma altrettanto complicata, aveva accordi assai simili a quelli del falso bordone e pertanto conteneva una carica potenziale di elaborazione armonica.

Ma, il falso bordone e il discanto inglese come venivano usati da Dunstable implicano una consapevolezza maggiore della indipendenza e della relazione tra gli accordi. Analogamente, l'inclusione costante, se non nella musica scritta, per lo meno nella sua esecuzione, di accidenti, sottolineava la crescente tendenza a pensare armonicamente, sebbene di per se stesso il procedimento fosse tendenzialmente melodico. L'importanza degli accidenti nel dirigere la musica verso il pensiero armonico era particolarmente grande quando un accidente veniva usato per innalzare di un semitono il settimo grado della scala. Il risultato di questo innalzamento del settimo grado era l'introduzione di un semitono, invece di un tono intero, tra il settimo e l'ottavo grado della scala. La presenza di un semitono in quel punto è invariabile nelle moderne scale diatoniche, sia maggiori sia minori. Questi metodi musicali corrispondevano a un'esigenza istintiva della mente del compositore, più aperta alla sostanza fisica del suono musicale di quanto non lo fossero i procedimenti compositivi anteriori.

Il risveglio di tale consapevolezza fece compiere un grande passo avanti, nella prima polifonia, verso ciò che ora è considerato il sistema classico di armonia. Questo risveglio offriva ai compositori europei dei primi decenni del XV secolo la possibilità di inoltrarsi nel nascente campo armonico che apriva nuove strade. La musica rimaneva in gran parte vocale, come lo era stata nel periodo dell'*ars antiqua*, ma con la differenza che nell'*ars nova* gli strumenti assumevano sempre maggior importanza sia perché usati per accompagnare la voce, sia perché, essendo suonati da soli, manifestavano una loro propria gamma espressiva. La mu-

sica per organo e per altri strumenti, soprattutto quelli a pizzico e ad arco, stava per affrancarsi completamente, dal punto di vista idiomático e fisico, dalla voce umana. Già si eseguivano molte composizioni scritte per soli strumenti. Nell'esecuzione effettiva di alcune composizioni polifoniche scritte per *voci*, spesso alcune o tutte le voci erano suonate invece che cantate. In questo continuo fluttuare di usi e sistemi, l'Europa stava per entrare nel suo più grande periodo di creazione musicale che, nel secolo successivo, avrebbe raggiunto il massimo fulgore.

Capitolo terzo

Un pendolo a lenta oscillazione

La storia della musica occidentale, guardata in spaccato, può essere vista come una serie di oscillazioni tra la sperimentazione e la codificazione, come un alternarsi di periodi più o meno lunghi di sviluppo dei mezzi tecnici e come il consolidamento degli usi di questi mezzi.

La scuola borgognona

È il nome dato a un gruppo di compositori vissuti durante l'interregno tra i modi musicali dell'*ars nova* e il fertile periodo dei maestri olandesi.

Secondo un altro punto di vista, la scuola borgognona potrebbe semplicemente essere un'etichetta plausibile per due grandi creatori musicali che non possono essere inseriti in altre correnti: Gilles Binchois (1400?-1467) e Guillaume Dufay (1400?-1474). Le loro opere sono la combinazione più riuscita di quanto di meglio venne alla luce con l'*ars nova* e con Dunstable, che aveva conseguito una maggiore morbidezza stilistica. Il risultato di tale combinazione fu una musica di grande e sensuale tenerezza.

Cambrai e Digione furono centri di uno stile musicale che anelava ad allontanarsi dalla musica complessa ed eccessivamente dotta dell'*ars nova* per avvicinarsi a un modo espressivo più diretto, più personale. La svolta fu determinata, in parte, da una forte preferenza per l'ordine, per il consolidamento, per la tradizione a danno della sperimentazione.

L'*ars nova* era stata ricca di novità, aveva avuto un moto

centrifugo o spinto in avanti. La scuola borgognona si cura, in effetti, assai poco della novità in tale senso. Il suo movimento era centripeto e rivolto verso l'interno. I risultati, nel creare musica bella e persuasiva, erano notevoli ma, a parte la scoperta graduale di alcuni procedimenti armonici, da un punto di vista storico, ci appaiono quasi reazionari. Poiché essi rappresentano l'estremo sviluppo di una tecnica e di una fusione musicale, nel loro periodo poteva seguire solo una fase di maggiore svirilimento, di scimmiotamento, o di ristagno, oppure un'altra epoca di sperimentalismi (erano cioè compositori nella posizione artistica occupata nel XVIII secolo da Johann Sebastian Bach e da Händel, e nel XIX da Johannes Brahms).

Binchois e Dufay

Binchois e Dufay perfezionarono il concetto della triade perfetta in quanto base assoluta di una logica progressione di accordi. Il fatto ch'essi avvertissero l'importanza relativa dei suoni costituenti una scala, li avvicinava assai più dei loro immediati predecessori a quanto, dalla fine del XVII secolo sino a tempi recenti, sarà considerato la normalità. Oltre a dare un ruolo preponderante alla triade perfetta, i borgognoni svilupparono un interesse molto profondo per l'uso melodico-armonico del settimo grado della scala.

Lo schema armonico che porta alla sensazione di chiusura temporanea o permanente è chiamato cadenza e l'ultimo accordo di una cadenza di chiusura deve avere, come componente principale, la nota fondamentale (cioè il primo grado della scala che viene adoperata). Dal punto di vista melodico, il più delle volte, ci si avvicina a questa tonica dal suono immediatamente sottostante, il settimo grado della scala in uso, chiamato spesso sensibile. Nel trattare questa tecnica finale i borgognoni usavano spesso quelle che a noi sembrano due sensibili: prima il settimo grado, poi il sesto e infine la tonica. Quindi, se la tonica era un do, le note melodiche alla fine di una composizione erano spesso si, la, do, mentre la, si, do, più tardi, dovevano diventare un modo molto comune per ordinare i medesimi suoni nella stes-

sa collocazione finale di una composizione. Landino aveva spesso usato questa doppia sensibile creando la cosiddetta cadenza di Landino, ma con Binchois e con Dufay divenne una pratica normale che conferì alle loro cadenze finali, soprattutto per l'orecchio odierno, una strana sorta di indecisione o di instabilità.

L'importanza così acquisita dalla triade perfetta (che finì per essere considerata un intervallo di terza sovrapposto a un'altra terza, come ad esempio, mi-sol, sovrapposto a do-mi per formare do-mi-sol) accentuava l'esigenza fondamentale della terza. La triade fu interpretata da Binchois, Dufay e i loro *confrères* borgognoni secondo i principi del falso bordone. Considerata verticalmente, la loro musica è spesso composta, pertanto, da alcune serie prolungate di accordi come do-mi-la e sol-si-mi, che entrambe contengono terze (do-mi, sol-si) e seste (do-la, sol-mi). Con ciò si ottiene una serie accordale assai dissimile dalla angolosità dell'ottava-quinta dei periodi precedenti. Parlando musicalmente, si tratta di una fusione dei modi gotici e di quelli successivi, che tende alle espressioni morbide e più dolci del Rinascimento. Da un punto di vista melodico, questo passo avanti ha contribuito al sorgere di una nuova era nell'evoluzione musicale.

Sacro e profano nella musica borgognona

I compositori della scuola borgognona mostrano un nuovo vivace interesse nello scrivere musica per le parti variabili del testo liturgico (proprio della messa), trovandovi spunti per creare nuova materia musicale. Nei loro adattamenti della parte chiamata ordinario, o parti invariabili, spesso tendevano ad un'unificazione generale della musica usando un tema o una melodia basilare, ma in guise diverse. Dufay, ad esempio, fu uno dei primi compositori ad adattare il canto profano « *L'Homme armé* » a questo scopo, contribuendo così a rendere famosa questa canzone sino al XVII secolo. Nelle loro intenzioni strutturali, queste Messe unificate nel tema somigliano alle sinfonie di César Franck e di altri compositori del XIX secolo, in cui tutta

una singola melodia tematica, o una parte di essa, viene ascoltata ciclicamente.

I borgognoni collocarono il mottetto a metà strada tra il sacro e il profano. Il mottetto usuale non si basava più su una molteplicità di testi e neppure si serviva di lingue diverse. E nemmeno era più costruito su un *cantus firmus*. Diventando musica celebrativa, eseguita come grandioso omaggio in onore di una vittoria, di un'incoronazione, di un matrimonio reale o di qualche altra importante occasione pubblica, aveva cominciato a usare lo stesso testo in tutte le sue voci e a servirsi di un canto fermo non preesistente, oppure a far cantare, alla voce che ancora poteva essere ritenuta la più bassa mentre era in realtà la più alta, frammenti di un *cantus firmus*.

Dufay era un compositore di musica sacra che scrisse anche musica profana. Ma i canti profani in tre parti di Gilles Binchois occupano una posizione così importante tra le sue opere da farlo apparire soprattutto compositore di musica profana. Queste sue *chansons* sono quasi vere e proprie canzoni nella moderna concezione della parola, cioè il rivestimento musicale di un testo poetico. Le *chansons* di Binchois sono più morbide, meno aspre e grezze, una musica meno scopertamente maschile della maggior parte di quella continentale. Per descrivere la musica borgognona, in genere, ci dobbiamo servire di aggettivi quali lamento- so, sensuale, morbido, femminile e sentimentale. Ciò vale particolarmente per la musica di Binchois, perché Dufay ci appare il più vigoroso dei due compositori.

Tanto nelle loro opere sacre quanto in quelle profane, i borgognoni inevitabilmente dimostravano di conoscere a fondo le innovazioni tecniche di Machaut e dei suoi contemporanei. Si dedicarono in particolare alla costruzione di forme imitative, soprattutto l'imitazione a canone. Tuttavia, nell'ambito di tali forme, si accontentarono di perfezionare in modo splendido i procedimenti musicali già sviluppati dai loro predecessori. Dalla loro musica non traspare un'insoddisfazione artistica, una ricerca inquieta o combattiva di nuovi metodi. Ma ci stupisce non solo la loro abilità, e il loro virtuosismo, ma anche la loro potenza espressiva.

In un esempio di imitazione borgognona, molto elaborata

nella sua costruzione, un *Agnus Dei* dalla messa « *L'Homme armé* » di Dufay, la melodia citata, usata come canto fermo, è cantata alla rovescia e quindi nuovamente rovesciata per essere cantata dall'inizio, con una diminuzione di valori di durata (circa la metà). Nel tessuto a quattro voci dell'*Agnus Dei* solo un ascoltatore preparato, sensibile e costantemente concentrato potrebbe individuarla. Ma anche solo individuarla con il mezzo visivo, significa aggiungere qualcosa alla nostra comprensione di uno dei modi in cui Dufay componeva. Il valore musicale dipende solo in modo casuale da questo dotto espediente: la particolarità musicale è data dal fatto che questa linea melodica rovesciata è stata adattata in un rapporto con altre linee melodiche in modo tale da produrre musica eccellente. L'abilità dello studioso e il valore musicale aumentano quando, a diciannove misure dalla chiusura dell'*Agnus Dei*, compare la stessa linea melodica che si muove in suoni dimezzati.

Usi dell'espedito dotto

Quando si canta l'*Agnus Dei* di Dufay è così difficile individuare il canto fermo dalle altre voci che si può dire, senza timore di sbagliare, che la sua stessa presenza (si tratta tra l'altro di una frase musicale della canzone « *L'Homme armé* » ripresa dall'inizio dopo essere stata cantata alla rovescia) dà soddisfazione al suo compositore e desta ammirazione in noi che la leggiamo. Ma ciò che vale la pena di notare è che la musica dell'*Agnus Dei* soddisfa contemporaneamente il nostro orecchio e il nostro spirito religioso. Molte partiture, esistenti ancora oggi, di Dufay e di Binchois non chiariscono se una data linea melodica sia stata intesa per la voce umana o per uno strumento. Sappiamo, tuttavia, che i borgognoni fecero ampio uso di strumenti. Ai loro tempi ormai, gli strumenti avevano assunto una tale importanza che è necessario quanto meno sapere qualcosa al riguardo, per poter immaginare, sia pure in modo approssimativo e imperfetto, quale fosse il vero carattere della musica borgognona e il modo in cui veniva eseguita in origine.

Primi strumenti

Il flauto a becco occupava una posizione preminente nelle parti strumentali e in alcune composizioni interamente strumentali di Dufay e di Binchois, insieme con organi di varie misure e di diversi tipi. Di altri strumenti a fiato, forse quelli più largamente usati erano il cialamello e il trombone.

Il cialamello, da cui discendono il moderno oboe, il corno inglese¹, il fagotto e il controfagotto, era uno strumento a fiato in cui l'elemento che produceva il suono era dato da una coppia di linguette flessibili sistemate entro un tubo di legno in modo che la pressione del fiato del suonatore le faceva vibrare l'una contro l'altra. Aveva misure varie, che andavano dallo strumento all'incirca dotato della stessa estensione d'altezza dell'oboe attuale, a quello assai simile al moderno controfagotto.

Il trombone del XV secolo era quasi uguale a quelli usati oggi nelle orchestre e nelle bande. Sviluppato in parte da uno strumento medievale chiamato *sacbut* (o *sackbut*), il trombone è in effetti una tromba dalla voce profonda. Nel periodo in cui i meccanismi della maggioranza degli strumenti a fiato erano ancora sviluppati in modo insufficiente per consentire ai suonatori di eseguire tutti i suoni desiderati in un brano musicale, il trombone era già stato munito del congegno a tiro che consente al suonatore di produrre tutti i semitoni che rientrano nell'estensione dello strumento. Il trombone poteva quindi quasi emulare la voce umana per la sua flessibilità e non era limitato, come molti altri strumenti a fiato, all'uso nelle fanfare o nelle musiche militari.

Tra gli strumenti a corda, i borgognoni preferivano in particolar modo le viole. Queste reincarnazioni degli strumenti ad arco medievali, quali il rebecca, la viella e la lira, ebbero il loro massimo fulgore nel 1500 e furono sostituiti dal violino prima del 1650. Differivano dalla moder-

¹ Il moderno corno inglese è in effetti (come il fagotto) un oboe più grande. Nell'uso odierno, il corno è uno degli ottoni cui mancano i tubi di vibrazione, caratteristici dell'oboe. È dotato di un foro conico, cioè una colonna d'aria la cui circonferenza aumenta man mano che si allontana dall'imboccatura. Definire quindi corno inglese un oboe più grande è un'errata interpretazione diventata, ormai, di uso comune.

na famiglia degli archi soprattutto perché il dorso era solitamente piatto piuttosto che delicatamente arrotondato, perché la parte superiore si curvava dal collo su entrambi i lati piuttosto che scattarne fuori, perché avevano sei corde invece delle quattro del violino, perché avevano bischieri orizzontali simili a quelli di una chitarra e non un collo levigato, perché il ponticello, e pertanto l'allineamento delle corde, era quasi piatto invece di essere arrotondato (cosa che facilitava il passaggio dell'arco su più di due corde alla volta), perché anche nelle misure più piccole poteva essere tenuto verso il basso, tra le ginocchia dei suonatori o su di esse, invece di essere sistemato (come lo sono i successivi violini e le viole) in posizione semiorizzontale contro il collo e la spalla del suonatore, e perché il bastoncino dell'archetto era curvato esternamente invece di essere dritto, o quasi dritto. La differenza principale nel suono risultante dalla varietà di costruzione — tra qualsiasi viola e tra qualsiasi membro della famiglia dei violini di misura analoga — è che le viole, pur avendo il timbro soave e delicato, non l'hanno però brillante e sono facilmente coperte dal suono degli altri strumenti. Il violino, la viola, il violoncello e il contrabbasso¹ e i primi violini sono incomparabilmente più brillanti e sonori dei loro predecessori.

La musica aristocratica

Insieme con questi strumenti e con qualche altro, Binchois, Dufay e altri borgognoni minori amavano usare il registro più alto della voce maschile. Curavano in particolare il colore lamentoso e spersonalizzato del tono vocale, prodotto dal timbro della voce dei ragazzi e dei tenori molto acuti, e persino il suono artificiale noto come il falsetto. Il falsetto è emesso molto in alto nella gola e, per molti ascoltatori moderni, ha un suono particolarmente sgradevole poiché nasale, ma se è usato con una certa sensibilità ha, anche con una intensità limitata, un colore diverso da tutti

¹ Il contrabbasso a volte è classificato nella categoria delle viole. In effetti, è metà violino e metà viola, e la sua discendenza dalle viole vere e proprie è visibile nel dorso arrotondato.

gli altri ed è pertanto oltremodo utile al compositore, in particolare al compositore che non ha a propria disposizione una gamma molto estesa di timbri.

I borgognoni componevano mottetti e messe che rispecchiavano l'eleganza cavalleresca dell'aristocrazia ducale durante il periodo di transizione dal Medioevo al Rinascimento. La loro musica profana era composta per divertire i cortigiani di Filippo il Buono e di Carlo il Temerario. Non si sa se essi applicassero la loro vasta erudizione musicale in maniera meno autoconsapevole dei successivi maestri dell'*ars nova* o se a noi essa appaia semplicemente meno elaborata perché era sempre, o quasi sempre, messa a disposizione di un modo di espressione aristocratico. La musica di Binchois e Dufay, ancor oggi ricca di fascino, ci porta un'eco dello stile elegante di vita che doveva scomparire (come doveva scomparire di lì a poco la stessa Borgogna) prima che il XV secolo finisse. È lo stile di vita che ci è stato reso familiare dai dipinti di Hubert e di Jan van Eyck.

Okeghem

Jean de Okeghem (1430?-1495?), forse allievo di Binchois o di Dufay, maestro di musica alla corte di Carlo VII e di Luigi XI, era anche il più giovane contemporaneo di Jean Fouquet e di François Villon, ma di temperamento completamente opposto. Gli spetta giustamente una posizione di rilievo tra tutti i maestri di teoria e di pratica musicale. Un suo allievo, Josquin de Prés, avrebbe oscurato tutti i musicisti precedenti con la sua potenza espressiva e con quel genere di musicalità penetrante di cui Mozart è diventato il rappresentante più noto. Gli studiosi considerano Okeghem il fondatore di una scuola di compositori olandesi, eredi di un ricco patrimonio lasciato dai borgognoni, sviluppato e ben presto arricchito dalle nuove risorse tecniche dell'arte musicale.

Se per un verso è utile il paragone tra Josquin des Prés e Mozart, per un altro verso può esserlo quello tra Okeghem e il grande teorico e compositore moderno Arnold Schoenberg. Infatti, Okeghem era un intellettuale, affasci-

nato dalle possibilità matematiche dei rapporti musicali, abilissimo nel concepire enigmi musicali che i teorici dei periodi successivi si divertivano un mondo a risolvere. Non era però considerato dai suoi contemporanei un arido teorico, come avvenne per Schoenberg, poiché scriveva musica che era giudicata meravigliosamente espressiva e bella. Ma era destino, in gran parte per la sua stessa natura musicale, che fosse messo in ombra dall'allievo Josquin e che passasse alla storia della musica come un innovatore e un ideatore di nuovi schemi. Scrive Cecil Gray in *The History of Music*: « Con Okeghem, l'arte della polifonia va a scuola e si dispone a eseguire compiti spesso noiosi e ingrati, ma indispensabili per quella disciplina e quell'esercizio, insostituibili preliminari per qualsiasi sviluppo fruttuoso ».

Okeghem compose molte Messe, una ventina delle quali ancora esistenti. Ma anche lui ha lasciato mottetti, *chansons* e canoni. Tra quest'ultimi, ve ne sono alcuni di enigmatici, in scrittura cifrata, che consentono varie e diverse soluzioni. Una delle sue messe reca l'intestazione *Cujusvis toni* (di qualsiasi tonalità). È scritta appositamente senza segnature di chiave e il risultato è che, quando sia stata scelta la tonalità in cui eseguirla, i cantanti devono anche fornire le relative tonalità, cosicché tra le singole voci si possono conservare gradevoli rapporti reciproci e, ovviamente, è necessario aggiungere anche gli accidenti.

Musica da leggere

Tra le varie composizioni più note per prestigiosità tecnica di Okeghem vi è un canone chiamato *Deo gratias*. È essenzialmente *musica da leggere*, più da ammirarsi con occhio stupito che da udirsi con orecchio scettico. Ma è un esempio indicativo dell'abilità e del virtuosismo della tecnica raggiunti dalla creazione musicale del XV secolo. Le parole *Deo gratias* sono ripetute di continuo e per tutto il canone, che richiede trentasei cantanti, di cui nove contralti, nove soprani, nove tenori e nove bassi. I contralti iniziano la complessa partitura, entrando a uno a uno per nove misure successive, ciascuno iniziando la melodia da

capo ma non sempre alla stessa altezza. Quando finalmente tutti e nove i contralti cantano insieme, subentrano allo stesso modo i soprani, a uno a uno, misura dietro misura, fino a che diciotto voci cantano insieme diciotto frammenti della stessa melodia. Quando però i tenori cominciano ad aggiungere le loro voci, i contralti tacciono, e quando entrano i bassi smettono di cantare i soprani. Le trentasei voci non cantano mai tutte insieme, ma anche diciotto voci che cantano sezioni di un'unica melodia formano, musicalmente parlando, un tessuto musicale molto complesso. L'unico inconveniente del canone *Deo gratias*, per quanto riguarda l'interesse e la persuasione della musica, è che Okeghem, dovendo evitare esplosioni violente di dissonanza poco gradite, dovette scegliere o creare le sue melodie con una meticolosità che finì col renderlo un po' arido e monotono.

Questa specie di gioco tra esperti è lontanissimo dal canto gregoriano o dai suoi semplici adattamenti, miranti ad esaltare la gioia divina. Josquin des Prés avrebbe effettuato questo giochetto con successo, con obiettivi intellettuali ancora più elevati in *Qui habitat in adjutorio*, un canone a testo pieno. In esso, sei soprani, sei contralti, sei tenori e sei bassi riescono finalmente a cantare simultaneamente ventiquattro sezioni in un'unica melodia.

Allorché nel 1501, Ottaviano Petrucci, sviluppando l'ancor giovane processo della stampa musicale su caratteri metallici mobili, stampò il primo importante libro di musica, non incluse brani di Jean de Okeghem. Vi incluse invece due brani profani di un contemporaneo di Okeghem, Jacob Obrecht, compositore più accattivante e musicalmente più aggraziato, nella sua opera *Harmonice musices odbecaton*. Più tardi furono stampate otto messe di Obrecht, nonché molti dei suoi mottetti e delle sue *chansons*.

Obrecht e la « chanson » polifonica

La *chanson* polifonica, anche se almeno in parte si poteva inserire in uno degli schemi presi dai *troubadours* o dai *trouvères*, mirava a una nuova semplicità. Indicava anche una tendenza verso nuovi schemi, spesso usati una sola

volta e poi accantonati, legati alla forma e al significato dei loro testi. Okeghem, e in particolare Obrecht, misero nelle *chansons* profane alcune delle loro idee musicali più accattivanti. Anche se tali *chansons* erano probabilmente concepite sia come brani del tutto vocali, o in gran parte vocali con sostegno strumentale, ci si rende conto chiaramente che non era esclusa la possibilità di esecuzioni del tutto strumentali. A volte la linea melodica di ogni voce era suonata da un singolo strumento.

Al pari di molti suoi coevi olandesi e nord-europei, Obrecht contribuì a diffondere questi nuovi virtuosismi in Italia, dove visse e lavorò. Fu al servizio di Ercole d'Este — protettore dell'Ariosto — e di Lorenzo il Magnifico. Di allievi famosi ebbe solo Josquin des Prés (la cui musica spesso sembra aver subito più l'influenza di Obrecht che quella di Okeghem), ma tra i suoi discepoli vi fu anche il grande studioso Erasmo da Rotterdam. La maggioranza delle sue opere sono adattamenti di testi latini ma le sue canzoni francesi rivelano un vivace temperamento profano. Tra queste ve n'è una il cui argomento è sempre attuale: « *Tant que notre argent durera* ». Ispirandosi a un adattamento da eseguirsi durante la settimana santa — in cui erano incluse le Ultime Sette Parole — Obrecht ha composto un'anticipazione della famosa *Passione secondo Matteo* e di quella *secondo Giovanni* di J. S. Bach. Ma oggi gli studiosi delle opere di Obrecht non ritengono più che questa grande struttura polifonica sia sua (non vi si fa alcun tentativo di drammatica differenziazione delle parti, come in Bach).

La musica degli olandesi

La scuola olandese¹ fu in gran parte una reazione al crescente sviluppo della musica profana, avvenuto per mezzo di Dunstable, Machaut, Dufay e Binchois. Considerandola quantitativamente, in essa facevano spicco accenti per

¹ « Scuola degli ultimi borgognoni » e « Scuola fiamminga » sono nomi dati occasionalmente a vari gruppi di compositori nordici di quel tempo. Ma il termine « olandesi » sembra più giusto quando include tutti i gruppi dei belgi, degli olandesi e degli ultimi borgognoni.

lo più sacri. Verteveva sulla messa e sul mottetto sacro. Usando testi biblici, gli olandesi componevano mottetti per quattro, cinque, sei e più voci. Mentre i mottetti ancora esistenti di Okeghem indicano una preferenza per il canto fermo con suoni tenuti a lungo con le altre voci che si snodano in melismi, Obrecht e i suoi seguaci si indirizzarono in particolare verso il senso armonico di una concezione secondo cui le voci dovevano essere sentite insieme verticalmente, in forma di accordi. Questa concezione, nota come stile familiare, era strutturata in modo da consentire la facile comprensione delle sillabe latine del testo. Tutti i cantanti pronunciano le stesse sillabe simultaneamente su suoni tenuti per un'eguale durata. In entrambi i modi, gli olandesi più dotati e raffinati crearono musica di durevole bellezza, aiutando ad esprimere con grande evidenza gli atteggiamenti religiosi di un'epoca in cui uomini come Botticelli, Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer dipingevano i loro capolavori e Cristoforo Colombo salpava alla ricerca del favoloso Catai.

La messa in cui venivano citate intere melodie, o frammenti di una sola, continuò ad attrarre l'interesse creativo dei maestri olandesi. « *L'Homme armé* », ormai da tanto tempo popolare, continuava a eccitare la genialità dei compositori in quelle messe a canto fermo, cosiddette perché la melodia adattata era usata nel *tenor* non come un vero *cantus firmus*. Tanto Okeghem quanto Obrecht usarono altre melodie profane, conosciute e popolari perché accompagnavano testi d'amore o testi narrativi nella lingua locale. Entrambi composero anche messe del tutto originali in cui non sono inserite melodie già preesistenti.

Evoluzione della musica strumentale

Le tecniche disponibili per polifonia vocale erano diventate tanto complesse ed esigevano tale capacità inventiva, e i cantori erano diventati così fanatici di eseguirle nelle grandi chiese olandesi, francesi e italiane, che la musica strumentale progredì poco in quelle regioni durante quel periodo. La musica strumentale era composta ed eseguita, certo, ma il suo sviluppo relativamente stentato (tranne

che, forse, come metodo alternativo per l'esecuzione di musica principalmente vocale) dimostra che essa non richiedeva tutte le energie dei compositori più raffinati dell'epoca, i quali invece continuavano a sentirsi più attratti dalle possibilità inerenti alle combinazioni di linguaggio e di suono vocale.

Nessuna musica puramente strumentale, paragonabile alle migliori composizioni vocali di Okeghem, Obrecht e Josquin, fece la sua comparsa prima che si sentisse parlare degli eccezionali organisti del Nord, nel XVII secolo. Gli strumenti continuarono a cambiare e a differenziarsi; soprattutto le prime forme o quelle ancestrali del clavicembalo (corde pizzicate da plettri, sistemati su una tastiera), del clavicordo (corde fatte vibrare da martelletti fissati su una tastiera dietro i tasti a forma di leve, ove i cunei servono anche per dividere le corde in varie lunghezze e determinare così la loro altezza, come fanno le dita del suonatore sulle corde del violino) e vari tipi di flauti, corni e viole.

Josquin des Prés

Questo era il mondo musicale in cui raggiunse la sua fulgida maturità Josquin des Prés (1445?-1521), illustre e brillante personalità apprezzata nella storia della musica dei suoi giorni. Non era in particolare uno sperimentatore e nemmeno un innovatore, tuttavia (somigliante in questo a Johann Sebastian Bach) sfruttò appieno le risorse tecniche a sua disposizione, mettendole magistralmente al servizio di un'intensa sensibilità poetica e di una fertile immaginazione. Le sue messe e i suoi mottetti non differiscono in modo significativo, per quanto riguarda la tecnica, da quelli dei suoi immediati predecessori o contemporanei. Sono semplicemente migliori, ricchi di maggiore espressività, sia che vengano giudicati indirettamente in quanto buone interpretazioni musicali di testi letterari, sia analiticamente in quanto musica. Ronsard, il grande poeta francese dell'epoca, poneva Josquin a capo degli « eccelsi lavoratori di quest'arte [la musica] », mentre Henricus Glareanus lo paragonava a Virgilio. Le sue opere ebbero vasta diffusione

durante la sua vita ed erano eseguite in tutta Europa. Martin Lutero, uomo di profonda preparazione musicale, disse: « I musicisti fanno quello che possono con le note; Josquin quello che vuole ».

Josquin era un raffinato uomo di mondo. La sua musica è carica di ingegno e vivacità di spirito. Egli poteva gareggiare con i suoi più abili contemporanei nella stesura di giochi musicali. Tuttavia era più interessato al suono, alle sue manipolazioni e alle sue bellezze. A volte, non contento di qualche sua nuova composizione, quando la sentiva eseguire, ne cambiava le note perché suonasse meglio. I suoi capolavori a sei parti forse non sono mai stati superati nel campo della musica vocale. Egli contribuì relativamente poco alla morfologia della tecnica musicale, ma molto diede alla musica nel campo della creazione espressiva. Ad eccezione dell'influenza che ebbe sui suoi allievi e sui suoi imitatori, egli cambiò ben poco l'indirizzo della musica, assai meno, per esempio, di Okeghem. Ma il repertorio di polifonia vocale sarebbe di gran lunga impoverito se non esistessero le sue opere e fossero rimaste solo quelle di Okeghem.

Josquin brillava come un astro, e in quello splendore ci appare pallida la fama dei più dotati o dei più abili fra i suoi contemporanei. Ma dimenticarli e non eseguire la loro musica sarebbe un errore. Comunque, se in qualsiasi analisi dei mezzi musicali, delle parti del discorso musicale, Josquin deve accontentarsi di poco spazio, gli altri non ne hanno affatto. I loro nomi tuttavia hanno ancora un fascino notevole: Loyset Compère, Pierre de la Rue, Jean Mouton, Antoine Brumel, gli ugonotti Claude Goudimel e Claude le Jeune, o una potenza espressiva, come Heinrich Isaak. Ma la tecnica musicale non subì alcuna modificazione materiale con le loro composizioni.

Il madrigale del XVI secolo

Alla metà del XVI secolo l'evoluzione della *chanson* polifonica francese fu eguagliata in Italia da quella del tipo successivo di madrigale. Per alcuni decenni, inizialmente esso fu dapprima e soprattutto opera dei fiamminghi che

vivevano in Italia o degli italiani. Il madrigale del XVI secolo non era affatto una forma musicale rigida, era semplicemente una composizione vocale per tre, quattro e, in seguito, cinque voci, senza accompagnamento. I suoi testi parlano della natura, di amore, di morte. I modi di esecuzione del madrigale fanno pensare a quelli della successiva musica da camera, perché i cantanti spesso sedevano davanti a un tavolo con la partitura di fronte. L'atmosfera era volutamente intima.

I madrigali, composti nel decennio 1530-1540 da musicisti fiamminghi quali Jacob Arcadelt (1514?-1570?) e Philippe Verdelot e dagli italiani Girolamo Carlo e Costanzo Festa (?-1545), consistevano di una linea melodica principale accompagnata da altre voci, per lo più omofoniche. In seguito, questi madrigali cominciarono a diventare sempre più polifonici. I più begli esempi dei fiamminghi veneziani, quali Adrian Willaert (1480?-1562), Cipriano de (o van) Rore (1516-1565) e Filippo de Monte (1521?-1603), sono concepiti per cinque voci sostanzialmente di pari importanza ai fini dell'esecuzione. Nelle loro mani, in effetti, il madrigale stava diventando la controparte profana del mottetto sacro.

Il successivo madrigale del XVI secolo si sviluppò diventando un mezzo poetico-musicale oltremodo elaborato, creato per esprimere emozioni personali molto intense. Il periodo più fulgido del Rinascimento era ormai vicino e molti di questi fioriti madrigali denotano alcune decise caratteristiche di quella che in seguito fu definita la musica romantica. Artisti come Willaert, Rore e, più tardi, Carlo Gesualdo da Venosa (1560?-1613) ricercarono avidamente una maggiore espressività. Questa ricerca li condusse a un uso melodico frequente, e mai sentito in precedenza, degli intervalli di semitono non appartenenti alle scale usate, cioè verso il cromatismo. La combinazione di varie melodie cromatiche simultanee diede inevitabilmente origine a progressioni accordali cromatiche e portò all'esame della logica di tali progressioni. È questo cromatismo che ancora oggi conferisce ai madrigali di Willaert, di Rore, di Gesualdo e di alcuni altri una espressione singolare, intensa, triste.

In Italia il madrigale divenne sempre più complesso. Poi,

alla fine, non solo assunse un'unità di stile caratteristico, come quella di Gesualdo, ma richiese anche cantanti « virtuosi », essendo ricco di effetti coloristici. Nessun altro musicista italiano importante della seconda metà del XVI secolo e dei primi anni del XVII scrisse madrigali così pieni di personalità e di carattere.

Il madrigale si diffuse anche in Inghilterra (dove finì per essere chiamato aria, canzonetta, sonetto o solo canzone), in Spagna e negli stati germanici. In Inghilterra sorse il più grande compositore che l'Inghilterra avesse avuto sino a quel momento: William Byrd (1543-1623), contemporaneo, un po' più anziano, di Shakespeare.

Capitolo quarto

Ulteriore evoluzione della polifonia

Le tecniche compositive ereditate, sviluppate e trasformate dai borgognoni, dai tedeschi e dagli olandesi furono disseminate per tutta l'Europa occidentale dai professionisti che lavoravano nelle cappelle dei sovrani, dei principi, dei duchi, dei cardinali e dei pontefici. Con l'inizio di quel periodo assai vago, che corrisponde agli inizi del Rinascimento, gli olandesi subirono un declino nella loro supremazia musicale, mentre i loro eredi, adattando le tecniche dei maestri alla propria personalità e all'indole locale e nazionale, cominciarono inconsapevolmente a preparare un altro grande periodo di progresso musicale. Stavolta la fiamma doveva accendersi soprattutto in Italia, in Spagna e in Inghilterra. La polifonia vocale si doveva manifestare nei modi più liberi e, nel contempo, formalmente più positivi, nel periodo successivo a Josquin des Prés, soprattutto nella musica di quattro compositori. Uno di loro era fiammingo di nascita e, quanto a carriera, era un uomo internazionale, al pari di Igor Stravinskij. Gli altri tre erano un italiano, uno spagnolo e un inglese.

Orlando di Lasso, Palestrina, Victoria, Byrd

Il fiammingo Roland de Laittre (il cui nome viene comunemente latinizzato in Orlandus Lassus o italianizzato in Orlando di Lasso), Palestrina e Victoria spesso sono tenuti erroneamente in maggiore considerazione di Josquin e di William Byrd. Anche se sotto certi aspetti erano for-

se superiori, ciò che qui ci interessa è quanto ciascuno di questi compositori fece per modificare le tecniche e i mezzi musicali e la maniera in cui usò il linguaggio della musica: sia nel modo in cui lo affrontò sia nel modo in cui lo trasformò per adeguarlo al proprio obiettivo di rinnovamento. Vedremo come gli uomini che conclusero questo periodo musicale furono Palestrina, Orlando di Lasso e Victoria, non Josquin e Byrd. Scopriremo che Byrd adombrò chiaramente il futuro della musica rivelandosi attratto in quasi uguale misura sia dalla composizione vocale sia da quella strumentale. Dalla morte di Orlando di Lasso e di Palestrina nel 1594 e di Victoria nel 1613, nessun altro compositore di fama si è occupato precipuamente di polifonia vocale.

La musica si ferma a un confine

L'anno in cui morì Victoria segnò uno dei limiti più chiari nella storia della musica. Fino a quel momento la musica aveva significato canto; da questo momento significherà, per la maggior parte del mondo occidentale civilizzato, musica vocale e musica strumentale in proporzioni diverse. Per secoli la musica aveva significato polifonia; da questo momento significherà, in proporzioni diverse, polifonia (o il suo contrappunto parallelo e strumentale), armonia accordale e melodia accompagnata. Prima di raggiungere quella frontiera, la musica si presentava per lo più come musica sacra; mentre la musica profana era quantitativamente e relativamente meno notevole. Dopo aver varcato quella frontiera, si incominciò a intendere la musica sia come sacra sia come profana, finché quella profana cominciò a predominare. Prima del 1613, tuttavia, nell'era musicale che toccò il massimo splendore con la maturità di Josquin, nella polifonia vocale senza accompagnamento si ebbero alcune delle creazioni musicali più belle di tutti i tempi.

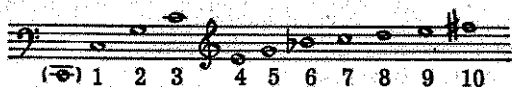
Sviluppi verso l'armonia

La melodia, fondamentale per la musica sin dalle origini, e basilare tuttora, fu nel frattempo costretta a dividere sempre più il proprio ruolo preponderante con l'armonia. Un rapido sguardo al passato ci rammenterà che le prime forme di polifonia contenevano il germe di quella che fu chiamata armonia, soprattutto il germe che sempre faceva capolino nella costituzione fisica del suono musicale stesso. In molti degli esempi più noti di polifonia, il *duplum* corrispondeva esattamente al *tenor*, producendo (se guardato verticalmente) combinazioni simultanee di suoni che, nella concezione moderna, erano quasi, anche se non proprio del tutto, accordi. (La parola « accordo » al giorno d'oggi è riservata solitamente alle combinazioni di tre o più suoni eseguiti simultaneamente o chiaramente implicati.) Di solito, a intervalli di quinta o di quarta, ma anche nelle ottave e nelle terze, questo genere di *organum* parallelo non era armonia, nel senso comunemente accettato oggi della parola. Ma rese inevitabile tale armonia, se la musica non voleva rinchiudersi nei propri limiti, bensì a continuare ad evolversi con nuovi mezzi. Diventa evidente la stretta correlazione della accettazione graduale dei vari intervalli, in quanto consonanti, con la natura fisica di un normale suono musicale quando di questo si esamina la natura.

Ipertoni

Tranne che in esempi molto particolari che si possono riprodurre solo in laboratorio, un suono musicale non è un singolo suono puro, ma è composto di vari elementi. Cioè, consiste nel suono principale, detto fondamentale, e in un certo numero di altri suoni, che si sentono con minore facilità, e che sono chiamati ipertoni o armonici, o parziali superiori. Di solito non sentiamo questi ipertoni separati dal suono fondamentale. Ma la presenza o l'assenza di alcuni di essi e il grado di udibilità con cui taluni si manifestano, sono gli elementi che formano il colore del suono, chiamato *timbro* dello strumento o della voce umana che

lo emette. Supponendo che il suono eseguito sia un do, i primi dieci armonici prodotti saranno:



Per qualsiasi suono che non sia il do, gli armonici prodotti saranno nei medesimi rapporti di intervallo di quelli dell'esempio per il do.

Causa degli ipertoni è il fattore costante della vibrazione simultanea di qualsiasi corpo vibrante in tutto se stesso e in una metà, in un quarto, in un terzo, ecc. di se stesso. Tale fattore manda pertanto nell'aria, e i nostri timpani li raccolgono, non soltanto il suono fondamentale (il più forte) prodotto dalla vibrazione, ma anche gli ipertoni prodotti dalle vibrazioni delle sue sezioni, che sono matematicamente determinabili.

Chiunque voglia sentire gli ipertoni per dimostrare a se stesso che esistono, può provare su un pianoforte. Basta premere, senza farlo suonare, un tasto qualunque, di preferenza al centro o sotto il centro della tastiera, poi premere con forza il tasto un'ottava sopra, lasciandolo andare subito dopo. Ciò che si sente non è il suono rappresentato dal tasto più basso ancora premuto, ma quello del tasto appena premuto e subito lasciato andare: il tasto che qui rappresenta il primo ipertono del suono dato dal tasto premuto senza farlo suonare, per cui la corda ora sta producendo non il proprio suono ma il suo primo ipertono. Fate un passo avanti, andate al secondo ipertono. Basta, per esempio, premere un do senza farlo suonare. Poi premere con forza il sol superiore e lasciarlo subito andare: si sentirà risonare il sol, secondo ipertono di do.

Da notare in modo particolare che il primo ipertono è lontano di un'ottava dalla fondamentale, il secondo di una quinta dal primo, il terzo di una quarta dal secondo e il quarto di una terza dal terzo — e questa è quasi esattamente la sequenza storica in cui l'ottava, la quinta, la quarta e la terza furono accettate come consonanti e gradevoli all'orecchio e, pertanto, largamente usate in composizione. Questa accettazione storica, cioè, era radicata nell'inalterabile

struttura fisica del suono musicale stesso. E la presenza fisica ineluttabile, in tutti i suoni musicali, di ipertoni, nei vari gradi in cui è parzialmente possibile distinguerli, fu probabilmente il motivo principale per cui l'armonia nella concezione moderna della parola si sviluppò come una tecnica di costruzioni musicali.

Le fasi dell'*organum*

Alla fine del X secolo, l'intera fase parallela dell'*organum* aveva cominciato a essere sostituita da un tipo più libero, in cui il *duplum* — spesso ormai la più alta delle voci o delle parti — si spostava con moto obliquo e contrario e si trasformava improvvisamente in una serie di suoni contrapposti a ciascun suono del *tenor*. Non si trattava ancora di armonia, perché il movimento spostato in avanti e orizzontale delle melodie distinte restava il fattore dominante nella mente dei compositori e degli esecutori. Anche se alcune combinazioni simultanee di suoni, alcuni intervalli (per lo più ottave, quinte e quarte) sembravano più gradevoli, più tollerabili di altri, non era emersa ancora una concezione strutturale ben definita che si occupasse del modo in cui un intervallo poteva succedere in modo migliore ad un altro. Qui ci imbattiamo nella differenza essenziale di significato tra accordo (due o più esattamente tre o più suoni diversi, suonati contemporaneamente) e armonia (la successione preordinata e metodica degli accordi e dei rapporti tra loro).

Durante la prima metà del XII secolo, l'*organum* libero si frammentò in diverse varianti di se stesso. Una di queste varianti era diversa solo nel ritmo: invece di muoversi secondo il metro libero dell'*organum* precedente, determinato dalla lunghezza delle sillabe nei testi latini, era regolata dai modi ritmici. In altre varianti, venivano aggiunti un *triplum* e un *quadruplum* al *tenor* e al *duplum*, riproducendo così un tessuto somigliante all'armonia a tre o quattro parti, ma che non lo è, perché viene ancora considerato come una successione di accordi in rapporto incidentale, ciascuno dei quali ha luogo solo perché si dà il caso che i suoni costituenti alcune melodie avvengono simultaneamente.

te in dati punti. I melismi (in origine gruppi di suoni diversi cantati su una sola sillaba) erano diventati piuttosto elaborati: la voce principale era spesso rallentata in modo che l'altra voce, o le altre voci, potessero cantare interi gruppi di suoni su ciascuno dei suoni di quella. La musica, vale a dire, tendeva verso l'armonia, usando molto futuro materiale armonico, senza diventare realmente armonia. Analizzando la musica di quel periodo si è matematicamente sicuri che i compositori fossero sempre più consapevoli della scrittura accordale verticale. Ma una successione di accordi non è di per se stessa armonia, a meno che nella scelta degli accordi non si sia tenuto conto di determinate leggi proprie dell'armonia. La posizione dell'*organum* durante tutto il XII secolo può essere definita decisamente come proto-armonica.

Consonanza e dissonanza

Nel frattempo, la sensibilità nei confronti della consonanza e della dissonanza si andava trasformando e sviluppando, come sempre è accaduto. La consonanza non è altro che il nome dato all'effetto gradevole o riposante, prodotto da certi intervalli, o successioni di intervalli, sugli ascoltatori; la dissonanza è il contrario, l'effetto cioè relativamente sgradevole, insoddisfacente e pertanto inquietante, evocato da certe altre combinazioni di suoni. Tale sensibilità è sempre fortemente soggettiva, muta di continuo non da secolo a secolo, ma anche individualmente, secondo la graduale maturità del singolo ascoltatore nei diversi stadi del suo raffinamento musicale. Tuttavia, questa sensibilità soggettiva rappresenta anche la ricettività dell'orecchio e della mente ai vari aspetti della stessa costituzione del suono. Alcune epoche, alcuni orecchi, alcune menti sono più tolleranti di altre: c'è chi trova piacevole una cosa e un'altra no, laddove altri le trovano entrambe più o meno gradevoli, o si limitano a invertirle. Questo argomento controverso e discusso all'infinito è un miscuglio fisico-psicologico altrettanto inspiegabile, anche oggi con le conoscenze attuali, quanto lo è la differenza fondamentale tra un volgare motivetto e una pura melodia.

I primi esempi di *organum* che ci sono pervenuti dimostrano che gli esecutori e gli ascoltatori dell'epoca trovavano intervalli gradevoli la quinta e la quarta. Inoltre, posto che le voci restavano parallele per l'intera durata o quasi di una composizione, possiamo essere certi che l'orecchio e la mente degli esecutori e degli ascoltatori non erano indebitamente scossi da una sequela di quinte e quarte. Al contrario, all'inizio del XIX secolo, anche se la quarta e la quinta erano considerate consonanze, i teorici e i maestri accademici (che avevano le loro buone ragioni) consideravano una sequenza o una serie di quinte parallele un peccato di composizione. L'ottava, certo, è sempre stata una consonanza; non è possibile concepire un'ottava come dissonante. Ma in seguito gli studiosi di armonia avrebbero di nuovo trovato, proprio in questo fatto, motivi sufficienti per ritenere un peccato, dal punto di vista compositivo, la serie di ottave parallele.

Nel corso dell'XI e del XII secolo, questi intervalli accordali, come la sesta e la terza in precedenza banditi, cominciarono a rivelare una propria validità. Continuavano però a essere considerati, se non proprio dissonanti, quanto meno di consonanza meno accentuata, cioè inquietanti e relativamente sgradevoli, e pertanto venivano evitati in apertura e a chiusura della composizione. Ciò fino al XII secolo. Inoltre, intervalli che ancora oggi sono considerati dissonanze da molti musicisti, come la settima e la seconda, venivano usati solo quando potevano essere immediatamente seguiti da una consonanza riconosciuta e la cui presenza poteva, almeno apparentemente, smorzare quello sgradevole effetto. Questa è una concezione chiaramente armonica: cioè l'idea che la presenza di un intervallo o di un accordo sia in grado di rendere desiderabile un altro accordo (o, nel caso opposto, la presenza di un altro intervallo o accordo possa essere giustificato in modo retroattivo). Anche se queste sequenze dissonanti-consonanti avvenivano perché il movimento di melodie simultanee le produceva per caso, il fatto che fossero diventate numerose dimostra che il senso armonico aveva cominciato a diventare uno dei mezzi strutturali della composizione.

Spesso un compositore pensava di poter aumentare l'interesse nella forma o nel profilo di una melodia, abbellendone

uno dei suoni, cioè facendo precedere un suono da un altro suono adiacente di breve durata, di solito il suono immediatamente sottostante o soprastante. Noto come appoggiatura, questo suono incidentale spesso formava, insieme con un suono udito simultaneamente in un'altra voce o parte, un intervallo dissonante. Tuttavia, essendo sentita soltanto per un breve tempo, l'appoggiatura dava una dissonanza molto vaga. Quando queste tecniche armoniche vennero codificate, questa specie di suono non armonico fu chiamato nota di passaggio, perché avveniva durante il passaggio da un intervallo consonante o fondamentale a un altro, o perché qualsiasi dissonanza provocata da tale nota veniva così sostituita subito da una consonanza che rimediava alla sua dissonanza.

La consapevolezza dell'orecchio

La mente di chi ascoltava musica evolveva costantemente la propria consapevolezza, nonché la propria capacità di comprensione. Un intervallo, che in un dato secolo poteva essere stato avvertito come dissonante, nel secolo successivo spesso poteva diventare ben accetto, senza che se ne avvertisse la sgradevolezza o il senso di inquietudine. Il secolo che seguiva, poi, lo avrebbe considerato affatto consonante. Teorici, ascoltatori, compositori ed esecutori sono diventati sempre più tolleranti, tanto che ai nostri giorni si afferma che, sebbene la consonanza e la dissonanza abbiano avuto una realtà temporanea, non sono affatto importanti e devono essere tralasciate a favore di altre considerazioni musicali più importanti. Non tutti hanno una mente e un orecchio funzionanti alla medesima velocità o nella medesima direzione, e molti musicofili che lamentano la discordanza di troppa musica nel XX secolo intendono dire, in realtà, che i compositori più recenti hanno avvertito in precedenti combinazioni e sequenze di suoni dissonanti, qualcosa di gradevole e degno di essere messo in rilievo, cioè di consonante in ogni accezione della parola, tranne che nel significato implicato in astruse considerazioni teoriche. Con soddisfazione loro e di una minoranza

sempre crescente di ascoltatori, hanno ridotto il consonante e il dissonante alla condizione di termini prettamente storico-tecnici.

Chi di noi si è formato principalmente sulla musica del XVIII e del XIX secolo e degli inizi del XX, non può fare a meno di trovare i capolavori della vera epoca d'oro della polifonia vocale un po' singolari nella loro struttura. Sono le persone che rimangono dall'altra parte di quello che, sino alla musica di ieri, era il limite più azzardato della nostra stessa epoca. Palestrina può apparire moderno, se posto in contrapposizione a Dunstable o a Binchois, ma sembra vecchio, piuttosto slegato e indeciso dal punto di vista strutturale (nonostante la grazia straordinaria di molte sue melodie), se lo ascoltiamo restando mentalmente legati a ciò che ci ha conquistati in Bach, Händel, Haydn, Mozart e Beethoven. Per ciò che riguarda Palestrina, Orlando di Lasso, Victoria, Byrd e i loro contemporanei e successori meno importanti, vale ancora per noi ciò che è valido per il canto gregoriano: se vogliamo ascoltare la loro musica quasi come la sentivano loro, dobbiamo sforzarci di ascoltarla come una melodia sopra un'altra melodia che si sposta nel tempo. Ciò non è valido per tutta la musica di Byrd, parte della quale — come vedremo tra poco — ha cessato di essere polifonia. Ma in genere, la miglior musica del XVI secolo, a dispetto delle sue caratteristiche protoarmoniche, era pur sempre e volutamente melodia pura prima di essere qualunque altra cosa.

Palestrina

Con l'italiano Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525?-1594), il fiammingo Orlando di Lasso (1530?-1594), lo spagnolo Tomás Luis de Victoria (1535?-1613) e l'inglese William Byrd (1549-1623) la polifonia vocale priva di accompagnamento raggiunse tali vertici che superarli divenne semplicemente impossibile. Dei tre grandi polifonisti continentali, solo Victoria può ancora colpire il nostro orecchio di dilettanti come particolarmente originale e tale parvenza di originalità è probabilmente dovuta in gran parte alla nostra scarsa familiarità con i suoi predecessori spagno-

li. Perché quei grandi musicisti aggiunsero stranamente poco al materiale, all'evoluzione storica dei mezzi musicali. Erano semplicemente abili professionisti che sapevano compendiare il passato. Nella loro musica portarono a maturazione finale gli sviluppi di cui sinora si è occupato questo libro. Non erano affatto proiettati nel futuro in senso positivo e serio, e nemmeno intuivano ciò che i loro successori avrebbero fatto per l'arte della musica.

In questa loro condizione di epigoni, non possono far parte di quella schiera di scopritori cui appartengono Okeghem, Haydn, Beethoven, Wagner, Schoenberg e Stravinskij, ma rientrano nell'ambito di quei compositori monumentali che hanno accontentato se stessi e chi li ascoltava facendo splendidamente ciò che avevano fatto già altri, cioè Josquin des Prés, Johann Sebastian Bach e Johann Brahms.

Palestrina, che fu invitato da papa Gregorio XIII a riordinare il corpo dei canti gregoriani nel graduale e nell'antifonario (la morte lo colse prima di portare a termine l'incarico), era dotato di un gusto raffinato e vivo. Dedicatosi soprattutto alla musica di chiesa — ci restano ad esempio quasi cento sue messe — non compose nulla di audace, restando legato a una musica stupendamente impregnata di religiosità e attenendosi a un rigore estremo sia nell'insieme sia nei particolari. La sua alta carica e la sua fama gli offrivano la possibilità di disporre assai spesso dei cantanti di cappella più quotati ed esperti ed egli otteneva da loro quasi l'impossibile, a gloria del Signore.

Come faceva osservare il dottor Curt Sachs, questi cantori e soprattutto quelli della cappella papale, « erano famosi per la loro abilità nel trasformare la semplice scrittura musicale che avevano davanti agli occhi in un canto ricco di grazia e di colorature fluenti ». Non dobbiamo quindi supporre che le esecuzioni della musica di Palestrina — o di quella dei suoi contemporanei — si limitassero alle note scritte dal compositore. Supporre una cosa del genere equivarrebbe, grosso modo, a dar fede alla falsa idea, assai diffusa in verità, secondo la quale i templi greci, di cui esistono ancora le rovine di un grigio calcinato o di un color mattone, siano ancora eguali a quando furono eretti — mentre in effetti originariamente avevano colori che oggi ci apparirebbero piuttosto sgargianti. Quando la musica di Pale-

strina costituiva una novità, il Rinascimento era in fiore ed era ancora lontano il giorno (il dottor Sachs ne ha fissato la data al 1800) in cui l'esecutore doveva suonare soltanto le note della partitura che aveva davanti. È comunque difficile trovarsi d'accordo con i puristi i quali deplorano che (per citare ancora Sachs) « le voci solenni, maestose della polifonia cattolica romana non fossero mai sentite nella forma asciutta suggerita dalle partiture ». È assurdo, cioè, applicare un formale rigorismo protestante alla semplicità della musica cattolica del Rinascimento. La verità è, tuttavia, che gli esempi più grandi di polifonia cattolica furono concepiti con tale magnificenza che non c'era abbellimento, per quanto abile, in grado di dissimulare la loro forza e la loro bellezza strutturale.

La musica del Palestrina può apparirci spesso impersonale, non soggettiva come il canto gregoriano stesso, perché egli aveva la genialità di trasferire la sua passione e la sua grande carica emotiva entro i limiti della musica sacra polifonica e modale della sua epoca, ma con occasionali clausole e frasi che erano tutto fuorché armoniche nel vero senso della parola. Compose anche musica profana, qualche madrigale che esaltava la bellezza delle donne italiane, ma i suoi sforzi maggiori si concentrarono sulla tessitura di trame musicali sufficientemente forti da resistere all'usura del tempo. È quindi a buona ragione che lo si considera uno dei più grandi compositori.

Orlando di Lasso

Orlando di Lasso era uomo di temperamento affatto diverso. Diplomatico di carriera, amico e confidente dei potenti della politica, trovò anche il tempo per diventare uno dei più fertili compositori di tutti i tempi. Le composizioni che di lui si conoscono sono quasi duemila. In un certo senso, lui solo, della sua epoca, si proietta nel futuro; è spesso di una drammaticità che rasenta la teatralità e sembra così quasi intuire l'imminente nascita dell'opera. Ma assai più chiaramente egli rappresenta il compendio e l'acme delle tradizioni musicali dell'Europa settentrionale. In confronto col vigore rissoso di Orlando, Palestrina può apparire un

po' smorto e, in confronto con l'abbondanza quasi incredibile dei mottetti, dei madrigali, delle villanelle, dei salmi, delle *chansons* francesi, dei *lieder* tedeschi e delle composizioni d'altro tipo di Orlando, l'opera di Palestrina può apparire a prima vista piuttosto limitata. Ma Orlando, nonostante tutta la sua aggraziata valentia, non riuscì mai a eguagliare la perfetta purezza stilistica di Palestrina, l'elemento che finalmente darà alla musica italiana la forza necessaria all'affermazione di qualsiasi struttura perfettamente proporzionata. Solamente con le sue Messe e i grandiosi *Sette Salmi penitenziali* Orlando eguagliò il fervore e la perfezione formale del suo grande contemporaneo.

Victoria

Lo spagnolo Victoria fu il primo mistico diventato grande musicista. Fu il solo dei maestri del XVI secolo a non scrivere assolutamente musica profana; considerava le proprie composizioni manifestazioni di fervore mistico religioso. Per gli ascoltatori moderni, che siano in grado di ascoltare e capire le messe, i mottetti e il grande *Requiem* (*Officium defunctorum*) di Victoria, la sua musica si snoda in un singolare e inebriante miscuglio di sacro e di carnale non del tutto sublimato, e brilla di una intensità quasi nevrastenica. Nei modi melodici con cui a volte Victoria sembra accennare alle sinuosità africane e spagnole, che hanno dato alla musica spagnola più recente il suo colore caratteristico, riusciamo a individuare una delle cause della sua indiscutibile diversità dai suoi contemporanei, una qualità che non sempre si può facilmente scindere dalla stravaganza.

Certo raramente la passione religiosa è stata ispirata da musica di intensità così immediata. Da un punto di vista critico e suggestivo è giusto considerare che Victoria era contemporaneo tanto di El Greco, quanto di Teresa di Ávila e di Ignazio di Loyola.

La musica era stata portata a questi vertici per l'innata esigenza di cambiare qualche cosa nel canto fermo e nelle altre semplici linee melodiche. Per secoli i compositori avevano cantato il Dio cristiano e aiutato i loro simili ad adorarlo attraverso la bellezza di molte voci levatesi insieme

a cantare. La musica strumentale era parsa meno efficace per questo scopo e quasi tutti i compositori le avevano dato un'importanza molto secondaria. Ma mentre Palestrina, Orlando e Victoria vivevano l'arco della loro vita, in Italia, in Spagna, in Olanda, in Inghilterra, in Francia e in Germania presero l'avvio alcuni deboli accenni di sviluppi che di lì a poco dovevano relegare nel passato molte delle tecniche usate da questi grandi.

William Byrd

Il primo compositore che suddivise i suoi sforzi creativi in modo apprezzabile, qualitativamente se non quantitativamente, tra la polifonia vocale sacra senza accompagnamento e i brani strumentali di musica profana, fu infatti un contemporaneo un po' più giovane dei due grandi realizzatori di cui abbiamo parlato. Si tratta del compositore più importante che ebbe l'Inghilterra dopo John Dunstable, William Byrd.

Il dotto musicologo belga François-Joseph Fétis scrisse una volta che « Byrd era il Palestrina e l'Orlando di Lasso inglese ». Questo giudizio stesso starebbe anche a indicare che se Byrd avesse composto soltanto le sue tre Messe (per tre, quattro e cinque voci) e nient'altro, meriterebbe egualmente un posto di grande rilievo nella storia della musica. I suoi contributi al primo libro che si conosca di mottetti latini pubblicato in Inghilterra (*Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur*, 1575), sono mirabili esempi di scrittura contrappuntistica nientemeno che per sette voci. Sebbene questo libro fosse in parte opera di Thomas Thallis (1505?-1585), probabilmente maestro di Byrd e, sicuramente per un certo periodo, suo collega presso la cappella reale, Byrd pubblicò in seguito raccolte di canti sacri interamente sue. Tra queste, i due gruppi di *Gradualia* (1605, 1607) sono meravigliose combinazioni di musica espressiva e fortemente personale, e un incisivo e intelligente adattamento di testi latini.

Byrd ha anche composto musica per la Chiesa d'Inghilterra. Qui, naturalmente, trovando pochi schemi predisposti su cui plasmare il suo materiale, fu costretto a sviluppare for-

me musicali basandosi su suggerimenti e su tentativi. Vi riuscì così brillantemente che la musica liturgica inglese conservò per molto tempo (forse troppo) gli schemi da lui sviluppati. Dalla sua fantasia musicale ricca e dalle sue mani infaticabili uscivano a getto continuo salmi, inni, preghiere, canti sacri e intere funzioni sacre. Di queste ultime, la cosiddetta *Grande funzione* è un capolavoro altrettanto grande quanto la sua *Messa cattolica* a quattro voci.

Questo versatile inglese subì profondamente e costantemente l'influsso del madrigale italiano. Ciò è soprattutto evidente nella sua musica sacra — latina o inglese —, nelle frequenti imitazioni di suoni non musicali, nell'audacia drammatica, quasi altrettanto stupefacente quanto quella di Orlando di Lasso. Il madrigale inglese cominciava ad arricchirsi di una fioritura variata, e il contributo di Byrd aggiunse non solo forza nel colore ma anche dolcezza nel profumo. Se raffrontiamo i madrigali più decisi e più vivi di Byrd con quelli più teneri e strazianti di compositori inglesi quali Thomas Morley (1557-1603?), Thomas Weelkes (?-1623), John Wilbye (1574-1638) e Orlando Gibbons (1583-1625), sono questi ultimi ad apparirci privi di vitalità.

Le composizioni vocali di Byrd sono più che sufficienti per definirlo un eccelso creatore musicale. Ma la cosa che più manifestamente contribuì a formare la natura del futuro musicale fu la comprensione e la scrittura decisa per gli strumenti. Per i suoi canti per voce solista, ad esempio, egli compose accompagnamenti per quattro viole da gamba, che ancora oggi ci stupiscono, se consideriamo quando furono scritti, per l'effettiva strumentalità dello stile. Nella loro struttura sono quasi quartetti per archi, assai più originali, nella concezione, degli accompagnamenti per liuto, dei canti fascinosi di John Dowland (1563-1626). Byrd si spinse anche oltre, componendo fantasie per gruppi di tre, quattro, cinque e sei strumenti (persino uno per sette) che si potrebbero considerare come la musica più antica per archi affatto indipendente dallo stile vocale. Pur sapendo scrivere per tutti i vari tipi di viola da gamba, contribuì anche a stabilire il futuro di strumenti quali il violino, la viola (attuale) e il violoncello, che si svilupparono in seguito, usandoli insieme nella sua musica da camera che possiede un fascino paragonabile a quello dei trii e dei quartetti per archi di Haydn.

Variazione e danza

La musica composta anteriormente a quella di Byrd e del suo contemporaneo più giovane, John Bull (1562-1628), per le prime forme del clavicordo e del clavicembalo, era stata in gran parte trascritta direttamente dalla polifonia vocale — o per lo meno musica concepita in modo strettamente dipendente dalla polifonia vocale. Ma Byrd, scrivendo probabilmente per il virginale (primitivo clavicembalo)¹, trovò le idee e il tempo per delineare uno stile e una struttura basati direttamente sulle possibilità della sua tastiera. Qui egli abbandonò la polifonia per l'omofonia: il tessuto musicale in cui la melodia è sostenuta da suoni o accordi di accompagnamento. Creò la variazione della tastiera, forma che rimane ancora oggi, dopo aver subito continue estensioni e cambiamenti e aver ispirato musica splendida a Johann Sebastian Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms e a molti altri. Alcuni pezzi per virginale di Byrd sono certo adattamenti di musica vocale preesistente, ma anch'essi sono stati interamente trascritti per la tastiera. Egli si servì di forme di danza quali la *pavana* e la *gagliarda* riportandole sulla tastiera, anticipando così le *suites* in forma di danza di Bach e di Händel. Pur essendo un grande compositore religioso vocale, Byrd ebbe un'influenza storica che diede molti frutti ai fini di una crescente apertura alla musica profana e strumentale. La sua personalità colma il vuoto tra l'età aurea della polifonia vocale religiosa e il primo importante periodo storico in cui la musica rinunciava alla voce umana.

¹ La derivazione del nome virginale per il clavicembalo è incerta. Forse è stata attribuita allo strumento perché esso era considerato particolarmente adatto a essere suonato da giovani fanciulle. Forse, però, veniva dalla parola latina *virga* che indicava il bastone o la verga che i tasti del virginale muovevano. L'idea che tale nome volesse essere un omaggio a Elisabetta « la regina Vergine » è confutata dal fatto che questa parola esisteva già prima del suo regno.

Capitolo quinto

L'organo

L'organo discende per tradizione dalla siringa, o flauto di Pan, una piccola fila di tubetti in cui si soffia, collegati l'uno all'altro e disposti in forma di triangolo. Assunse qualcuna delle sue moderne caratteristiche per la prima volta in Alessandria d'Egitto, verso la metà del III secolo a.C. La sua storia è altrettanto complessa quanto la sua struttura. È costruito in base al principio che l'aria, liberata sotto pressione attraverso una serie di tubi di varie misure, produce suoni di altezza e timbro diversi. Negli organi moderni l'aria che viene liberata è controllata da una o più tastiere, da pedali manovrati dal piede e da pistoncini manovrati dalla mano. Sono stati sviluppati meccanismi diversi per rendere possibile il suono di due o più tubi simultaneamente mediante un unico congegno di controllo. È lo strumento più complesso di tutti da maneggiare e, in molti casi, anche il più grande, e viene costruito in un'infinita varietà di tipi e di misure.

Sino a circa al 1300 nell'Europa occidentale l'organo sostenne o raddoppiò in misura sempre crescente la singola linea melodica del canto fermo, o la *vox principalis*, o *tenor*, nella prima polifonia dell'*organum*. I suoi limiti tecnici e la sua sonorità, nonché la molteplicità dei suoi ipertoni rumorosi, impedì per lungo tempo l'uso dell'organo nella polifonia strettamente strumentale: su organi di periodi precedenti, l'esecuzione di qualsiasi polifonia complicata provoca un'accozzaglia confusa di interrelazioni tonali poco gradevoli. Nel corso del XIII e del XIV secolo, tuttavia, in parte per i progressi avvenuti nella progettazione degli

strumenti, ebbe inizio una varietà di tropo-sequenza composta solo per organo.

Organo e polifonia

Questa forma polifonica per organo, nota come *estampie*, variava nello schema. Consisteva per lo più di quattro, fino a sette, sezioni melodiche, ciascuna suonata due volte in successione. Queste sezioni, chiamate *puncti*, avevano ciascuna due finali diversi (o chiusure), uno per la prima esposizione, l'altro per la seconda. L'evoluzione dell'*estampie* dalla musica vocale profana è chiaramente suggerita da questo suo schema metrico. Molto probabilmente l'*estampie* si sviluppò inizialmente come accompagnamento alla danza.

Mentre l'organo diventava sempre più complicato, gli organisti e i compositori inglesi, italiani e tedeschi elaboravano metodi di scrittura per la musica da eseguirsi su questi strumenti. L'intavolatura, come veniva chiamata questa scrittura, si usava sempre con maggior frequenza per scrivere musica per strumenti come il virginale, i flauti, i liuti, le chitarre e le viole. Era diversa dalla scrittura per musica vocale in quanto sostituiva alle note le lettere alfabetiche, i numeri o altri simboli convenzionali. Inoltre, quando veniva usata per strumenti a tastiera, l'intavolatura doveva essere letta in quanto successione di gruppi verticali anziché come linee distinte di melodia orizzontale.

Durante il XIV secolo, le *estampies* e i mottetti strumentali erano scritti in intavolatura per organo; questo strumento aveva cominciato a essere adoperato per esecuzioni soliste di musica elaborata. Gli organisti tedeschi si servirono in gran misura dell'intavolatura durante il XV secolo, e in seguito addirittura composero in intavolatura non soltanto forme vocali prese dai ricercari e dalle canzoni italiane, ma anche preludi liberi, esempi di una forma di pseudo improvvisazione assai adatta alla tastiera. Nei preludi liberi, conservati nelle intavolature che recano la data dal 1450 in poi, i tedeschi composero brevi brani che in sostanza non erano né monofonici né polifonici. Questo alternarsi di accordi con passaggi di singole note dovevano diventare

una tecnica normale in uso nella prima metà del XVIII secolo, quando Händel e Bach erano in auge. Questi organisti del XV secolo inserirono in composizioni strumentali sempre più massicce melodie di inni protestanti chiamati corali, sviluppando così le forme strumentali del preludio corale e della fantasia corale.

Organisti: tedeschi, spagnoli, italiani, olandesi

Il primo importante compositore tedesco per organo è Conrad Paumann (1410?-1473). Nato cieco, Paumann divenne tuttavia un esecutore straordinariamente abile su vari strumenti, tra i quali l'organo, il liuto, il flauto. Era stimato da imperatori, principi e duchi e fu persino insignito di un riconoscimento papale. Esiste ancora qualcosa di Paumann e, tra le opere rimaste, la maggior parte ci sembrano semplici esercitazioni a due voci per la preparazione di altri organisti; un altro organista cieco, Arnolt Schlick padre (1640?-1517?), compose arrangiamenti strumentali di corali che erano già quasi preludi corali.

Una scuola notevole, se pure ancora poco nota, di composizione per organo fiorì in Spagna nel XVI secolo. La figura più importante fu Antonio de Cabezón (1510-1566), altro organista cieco. Infatti, l'organo è sempre stato lo strumento dei ciechi per eccellenza. Cabezón ricorda William Byrd, per il suo vivo interesse allo studio e per lo sviluppo che diede alle tecniche della variazione. Organista e clavicembalista alla corte di Carlo V e di Filippo II, Cabezón creò un'arte strumentale di corte, molto originale. In Italia, nel frattempo, nasceva un'altra scuola importante di organisti. I suoi membri più notevoli erano i Gabrieli di Venezia, Andrea lo zio (1510?-1586) e Giovanni il nipote (1557-1612), e il più famoso virtuoso di organo di quei tempi, Girolamo Frescobaldi (1583-1643), compositore di grande talento. Anche in Francia, Jean Titelouze (1563-1633) creò una scuola nazionale di organisti e compositori di musica per organo.

Sweelinck

Ma il periodo della musica per organo ebbe inizio con un olandese, il quale, quand'era giovanissimo, aveva forse studiato con Andrea Gabrieli: si trattava di Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621). È in parte per l'amicizia di Sweelinck con John Bull e per il loro scambio di composizioni e di omaggi musicali che la scoperta dei compositori inglesi di musica per strumenti a tastiera influenzò la scuola assai fertile degli organisti della Germania settentrionale, al cui vertice assoluto si sarebbe poi posto Johann Sebastian Bach. Lo stesso Bull era un provetto organista e compositore per organo. Sweelinck, musicista geniale, diede importanza sempre crescente ai pedali, contribuendo così ad allargare le risorse dell'organo tanto per il compositore quanto per l'esecutore. Ispirandosi ai ricercari e alle fantasie composte dai suoi contemporanei, Sweelinck sviluppò vere e proprie fughe per organo, stabilendo così schemi di importanti composizioni, quali la fuga e il preludio libero.

La fuga

La fuga è la forma di imitazione più riccamente organizzata. Nella fuga una breve melodia, o frammento melodico, è enunciata prima da una voce o parte, e poi ripresa in imitazione, da altre voci o parti, di solito tre o quattro di numero (anche se possono essere di numero diverso). Le voci o parti entrano in rapida successione: la melodia iniziale o i frammenti della medesima devono comparire in tutte le parti. Spesso è aggiunto altro materiale melodico, affidato alle voci o parti quando non sono impegnate nell'esposizione della melodia principale: in ciò la fuga differisce dal canone rigido, o rondello, in cui si utilizza soltanto il tema. La fuga, sviluppata e trasformata da compositori più o meno importanti, divenne abbastanza malleabile tanto da risultare come uno dei meccanismi musicali più ricchi e più largamente usati per tutto il periodo in cui il contrappunto dominò la scena musicale. Inevitabilmente, la sua supremazia diminuì durante il primo periodo dell'omofonia, ma si ristabilì quando contrappunto e armonia cominciarono a essere

abilmente mischiati. Sino al giorno d'oggi, nelle mani degli sperimentatori più audaci, la fuga continua ad accendere la mente e l'animo dei compositori con la sua sfida costante all'ingegno, e degli ascoltatori con il suo entusiasmante potenziale espressivo.

Sweelinck adottò anche il principio della variazione e fece un uso squisito di figurazioni meramente strumentali, anticipando così le composizioni per organo e clavicembalo di Bach.

Fu anche un raffinato creatore di musica vocale sacra e profana in cui abbondavano l'uso dotto dell'imitazione e un senso del ritmo proiettato nel futuro, ma è oggi più famoso come compositore per organo. I suoi discepoli e imitatori furono tanti. Uno di essi, Samuel Scheidt (1587-1654), reagì violentemente alle intavolature coloristiche — qui il significato di coloristico implica un modo di comporre in cui la *coloratura* musicale priva di significato veniva appiccicata a qualsiasi nota importante. Nel terzo volume della sua *Tabulatura nova* (1624) Scheidt creò musica sacra per organo di una espressività sobria e potente. Usando largamente le forme della fuga, Scheidt aprì anche la strada al barocco nordico, il cosiddetto stile gotico che avviò l'epoca delle composizioni lunghe per organo, tra le quali la toccata, altra famosa forma strumentale di duraturo successo.

La sonata, la cantata, la toccata

I precisi significati musicali dei termini mutano col tempo, ma è istruttivo osservare le differenze implicate originariamente dai termini sonata (in cui si suonavano gli strumenti), cantata (in cui cantavano le voci) e toccata (in cui i suoni venivano eseguiti attraverso una tastiera). Andrea Gabrieli ha composto tocche in cui, come nei preludi liberi, gli accordi e i passaggi di note singole si alternano. Nelle tocche di stile gotico c'erano anche passaggi contrappuntistici in fugato, cioè materiale in guisa di fuga inserito in composizioni diverse dalla fuga. La toccata cioè stava diventando una composizione ingrandita, in cui i compositori si sentivano sempre più liberi di sistemare i pensieri musicali più svariati.

Organisti: Germania settentrionale, centrale, meridionale

Grosso modo, la genealogia che da Scheidt portò a Johann Sebastian Bach fu duplice, composta cioè da una tradizione tedesca settentrionale e da una tedesca centrale. Lo stile gotico era per la massima parte caratteristico dei settentrionali, tra i quali citiamo Johann Adam Reinken (1623-1722), Dietrich Buxtehude (1637-1707) e Vincent Lübeck (1654-1740). Quello tedesco centrale ebbe inizio con Heinrich Bach (1615-1692), nonno di Johann Sebastian, e include Johann Pachelbel (1635-1706), Johann Kuhnau (1660-1722) e vari membri della prolifica famiglia dei Bach. Questi uomini tendevano ad accontentarsi di composizioni organistiche più brevi e più semplici di quelle elaborate dei loro colleghi settentrionali.

Un po' in disparte da questa duplice genealogia troviamo la scuola degli organisti tedeschi orientali. Per lo più cattolici (a differenza dei protestanti Scheidt, Bach e Händel), i tedeschi orientali assorbono lo stile italiano e francese, e ignorarono la forma del corale protestante, fondamentale per la musica degli altri tedeschi. Il primo organista tedesco orientale più importante come compositore fu Johann Jacob Froberger (1616-1667). Allievo dello splendido Frescobaldi, Froberger ebbe una particolare predilezione per la toccata, per varie forme di canzoni con variazione, e per il capriccio, ch'egli interpretava come una particolare specie di canzone-variazione. Conosceva profondamente le composizioni dei suoi contemporanei francesi e introdusse molte delle loro nuove tecniche nella musica tedesca per organo. Nelle sue composizioni per clavicembalo egli infatti imitava il sistema francese di abbinare brevi movimenti di danza dando origine alla suite per strumenti a tastiera, una forma varia e importante, coltivata successivamente da Händel e da Bach. L'influenza di Froberger sugli altri tedeschi orientali si rileva chiaramente nel fatto che i suoi successori preferirono quasi sempre le tecniche italiane e francesi a quelle di altre regioni della Germania.

I modi e la logica degli accordi

Tanto gli organisti olandesi quanto quelli tedeschi scrissero anche musica vocale, sacra e profana, e brani per le forme sempre più evolute del clavicordo e del clavicembalo. Qualsiasi fosse l'ambiente e qualunque fosse lo schema in cui essi profondevano il loro pensiero musicale, affrettavano inconsapevolmente la fine della sovranità polifonica. Tutti si sentivano liberi di introdurre passaggi omofonici nelle strutture polifoniche. La maggioranza dimostrava di trascurare, e persino di non conoscere, gli usi modali. Ciò che appare sulle pagine sbiadite della loro musica pubblicata è la suddivisione in maggiore o minore dell'armonia classica.

Ancora più importante dell'accettazione pronta e dell'uso di una crescente varietà di accordi era l'ipotesi implicita, cui si dava maggior credito, che alcuni accordi si risolvessero naturalmente entro altri accordi, che evocassero il desiderio di farsi seguire da altri accordi. Alcuni accordi sono relativamente statici, non sembra che annunzino un movimento in avanti. Altri esigono di essere completati, sembra che richiedano altre combinazioni di suoni per allentare la tensione psicologica che, per quanto minima, hanno suscitato. L'ipotesi fondamentale è che esista una logica naturale della progressione accordale, come già abbiamo fatto notare, un teorema di armonia, come si è compreso in seguito, nei secoli XVIII e XIX.

Quando il sistema modale medievale fu quasi completamente relegato nel passato, quando la sensazione di una logica accordale ebbe rarefatto l'idea che la musica fosse una singola melodia priva di accompagnamento o un tessuto di melodie separate che si spostavano nel tempo insieme, il sistema classico dell'armonia divenne quasi inevitabile. Ma gli antimodernisti che parlano come se il sistema classico dell'armonia fosse stato stabilito (o codificato) per sempre, che sostengono come l'equilibrio artistico richieda anche la sua presenza dominante, dimenticano che esso è giunto lentamente alla perfezione, in risposta alle esigenze che andavano trasformandosi nell'orecchio in ascolto. Quando l'orecchio non esige più mutamenti, rispondenti alla logica e agli stimoli esteriori e interiori, l'unico destino che si può predire all'arte della musica è la fossilizzazione.

La spinta verso l'armonia classica

Un'altra prova della spinta verso l'armonia classica contraddistingue la musica del XVI e XVII secolo, sia tra le varie scuole di organisti tedeschi sia tra i loro coevi italiani, francesi e inglesi. È la crescente importanza del primo grado (tonica), del quinto (dominante) e del quarto (sottodominante) di qualsiasi scala diatonica. Questa nascente gerarchia dei suoni della scala era strettamente responsabile del crescente desiderio e della possibilità di spostarsi al centro di una composizione o di un brano della medesima, da una tonalità all'altra, anche se questa modulazione si otteneva ancora con difficoltà e in condizioni limitative.

La musica, anche se parzialmente era ritenuta ancora come consistente in linee vocali o in parti strumentali autonome che si spostavano in avanti, cominciava a rientrare in regole verticali la cui codificazione era incompleta. I profili stessi delle melodie composte cominciarono a dipendere dal desiderio del compositore di usare accordi in successione logica e — in combinazioni importanti che seguivano una grammatica e una sintassi musicale precise — e di basarli su alcuni suoni della scala diatonica usata. Inoltre, la musica non polifonica veniva scritta sotto l'influsso di certi gradi della scala e di specifiche progressioni accordali imperanti nelle menti dei compositori. Quella che può ragionevolmente essere definita considerazione armonica aveva cominciato a smuovere i concetti puramente polifonici o contrappuntistici. Già la musica era progredita in modo incredibile rispetto al canto fermo: difficilmente la si poteva riconoscere come quell'arte che si era basata unicamente sulla melodia, solo pochi secoli prima.

Quanto è qui citato come armonia classica si sviluppò gradatamente nel corso di molti secoli. Quell'evoluzione costituì un consolidamento lento, fatto con piccole scelte e piccole codificazioni e non fu certo il prodotto brusco e impulsivo di un singolo individuo o di un gruppo di individui e nemmeno di una scuola o di un secolo. In senso lato, molto libero, ma tuttavia reale, quella lenta formazione prese ad evolversi nel momento mitico in cui la prima polifonia elementare si spogliava della monofonia e della costituzione fisica del suono musicale. Si può dire utilmente che la pietra

miliare del suo edificio centrale, le scale e gli accordi maggiori e minori, erano già stati introdotti nel 1722, quando Johann Sebastian Bach ultimò i suoi ventiquattro preludi e fughe – uno per ogni tonalità maggiore e minore – cioè la prima parte del *Clavicembalo ben temperato*.

Ma l'armonia classica è qualcosa di più dell'edificio centrale. Per essere definita in modo completo bisognava arrivare ai fulgori di Haydn, Mozart, e del Beethoven dei primi tempi. Durante tutto il XVII secolo, essa ebbe una forza sempre maggiore nella creazione musicale, ma non si parlava, e nemmeno se ne aveva l'intenzione, dello sviluppo che in seguito avrebbe avuto. (Naturalmente, nel preciso momento in cui l'armonia classica raggiunse il suo vertice di completezza e di supremazia, cominciò a diventare qualcosa d'altro. Varie volte si è fatto il giochetto di società di nominare quel momento, e le risposte che ne sono risultate sono state assai divergenti. Una composizione spesso chiamata il *locus classicus* dell'eufonia, cioè armonia pura, è la sinfonia n. 39 di Mozart, in mi bemolle maggiore.) Durante il XVII secolo, cioè, l'armonia coesisteva in termini abbastanza paralleli con l'ultima fioritura di polifonia pura. E la polifonia pura è, tranne quando venga usata come espediente momentaneo, nemica per definizione dell'armonia classica. In un certo senso le due strutture non possono coesistere.

Ascoltando la polifonia e l'omofonia

Molte cosiddette composizioni polifoniche e contrappuntistiche scritte nel XVIII, nel XIX e nel XX secolo non sono in effetti polifoniche o contrappuntistiche. La loro vera struttura è l'omofonia: cioè le composizioni sono costituite da una melodia dominante o principale, o da melodie principali sostenute da un accompagnamento pseudo contrappuntistico formato da accordi reali o impliciti. La differenza essenziale tra la monofonia e la polifonia è facile da individuare e da capire: è la differenza tra una melodia singola e due o più melodie simultanee ma indipendenti. Ma la differenza basilare tra la polifonia e la monofonia è più complessa perché non deve essere capita e intesa rigidamente. L'omofonia è

facilmente individuabile nelle composizioni semplici, dove può essere vista come una singola melodia accompagnata da accordi, non risultati incidentali della sovrapposizione di due o più melodie poste l'una sull'altra. Quando, tuttavia, l'omofonia diventa complessa al punto che quasi ogni suono della melodia principale è parte essenziale di un accordo, troviamo spesso una struttura musicale che ha quasi tutti i segni visivi della polifonia.

Questa specie di musica polifonica o contrappuntistica deve essere ascoltata con la massima attenzione se si vuole essere in grado di stabilire qual è in realtà la sua struttura — e di conseguenza se l'esecutore l'esegue, e se noi stessi la sentiamo, nel modo giusto. Se l'intenzione del compositore è di ottenere un'omofonia, allora le melodie separabili, cioè quelle melodie che, per opera di abilità, possono spesso essere tratte dalla successione di accordi estraendo una nota di ciascun accordo, sono accidentali. In questo caso, l'insistenza sulla esecuzione polifonica o sull'ascolto polifonico falsificherà le intenzioni dell'autore e svaluterà la sua musica. Se, tuttavia, due o più melodie indipendenti si affermano insieme, la composizione o il passaggio è polifonico anche se gli accordi formatisi incidentalmente possono essere interpretati secondo il canone rigido dell'armonia accademica. Composizioni e brani del genere devono essere eseguiti (interpretati) dedicando una certa attenzione alle melodie separate e devono anche essere ascoltati attentamente, per non perdere di vista i particolari insiti nell'omofonia; altrimenti si rischia di interpretare erroneamente il significato del loro discorso.

Abbiamo visto come la polifonia si fosse involontariamente indebolita a causa del riconoscimento sempre maggiore che veniva dato ai poteri, ai doveri e agli interessi degli accordi; a causa della scomparsa dei modi medievali o religiosi, a causa della graduale affermazione delle scale moderne diatoniche e, infine, causa della seduzione della melodia senz'accompagnamento. Un altro colpo notevole fu inferto alla polifonia in quanto struttura preponderante della musica, alla svolta del XVI secolo nel XVII. Venne inaspettatamente da un ambiente alquanto anonimo. Eppure, per qualche tempo fu un colpo decisivo. Alterò tanto la struttura quanto la storia della musica e riuscì persino a esercitare una certa

influenza sociale nelle aree in cui si sviluppò. I suoi risultati durano a tutt'oggi. Ebbe luogo a Firenze e l'occasione che improvvisamente lo provocò fu la nascita dell'opera come forma d'arte.

Capitolo sesto

L'opera

Da ormai più di un millennio i musicisti e i teorici della musica discutono sulla filosofia, sulla natura, sulle tecniche e sull'etica della musica nell'antica Grecia. Il poco che ci resta, come prova fondata, e che per lo più ritroviamo nel campo della letteratura e della scultura, è troppo scarso per consentirci un giudizio equo. Di conseguenza, la maggior parte delle discussioni si sono sempre concluse con un lungo teorizzare, a volte affascinante, a volte noiosissimo. Negli anni immediatamente precedenti al 1600, un gruppo di musicisti dilettanti nella Firenze elegante asserirono di sapere per certo qual era stata la parte avuta dalla musica nel dramma greco. Anche se l'infondatezza di questa loro affermazione fu dimostrata in seguito, grazie a loro si iniziò la prima di una serie infinita di discussioni oltremodo vitali e sempre attuali su questo argomento. Il tentativo di ricreare le condizioni in cui, secondo loro, i drammi greci si appoggiavano alla musica, portò gli uomini che si riunivano nel palazzo di Giovanni Bardi, conte di Vernio, a sviluppare l'idea dell'opera.

Si attribuisce solitamente l'onore della prima apparizione di un'opera a Jacopo Peri (1561?-1633?) con la *Dafne* (1597). Purtroppo, la musica è andata perduta. Seguirono subito dopo l'*Euridice* di Peri e un'altra *Euridice* di Giulio Caccini (1558-1615?), giunte sino ai giorni nostri. Sono entrambi esempi esili, sfocati e rigidi, da un punto di vista musicale. Hanno la loro importanza nell'evoluzione dello stile musicale (in contrapposizione alla manifesta importanza che hanno nella storia operistica) per il fatto di essere opere omofoniche. L'omofonia era il sostegno centrale della strut-

tura di ipotesi, fatte sulla musica greca dagli amici del conte Bardi. Il motivo per cui queste opere non divennero unità drammatico-musicali vive non fu la mancanza quasi totale di polifonia, ma le difficoltà in cui si vennero a trovare i compositori di fronte alla novità di questi procedimenti musicali e a una decisa mancanza di talento espressivo.

Peri, Caccini e i loro amici – tra i quali Vincenzo Galilei (1533?-1591), padre del grande Galileo Galilei – erano sicuri che i tragici greci recitassero sillabe su suoni di altezza varia ma prescritta e che forse avessero un accompagnamento molto rudimentale di strumenti. Di conseguenza, crearono linee musicali dettate dal ritmo parlato delle parole italiane dei testi prescelti, ove gli accenti cadevano come sarebbero caduti normalmente su un discorso tenuto in un tono normale o più enfatico. Chiamavano questa prosodia musicale stile recitativo e donarono così alla terminologia operistica la parola recitativo, che in seguito fu applicato a una cosa piuttosto diversa. Le loro pseudo melodie di scarso valore si appoggiavano ad accordi eseguiti da un gruppo di strumenti (per lo più liuti a forma di clavicembalo) che si limitavano a eseguire il basso continuo fintanto che le voci continuavano a pronunciare il testo verbale. Solo alla fine di scene di un certo risalto drammatico variavano la monotonia di questa specie di canto-discorso, introducendo cori e canti di normali metri musicali o in cui apparivano tentativi di melodia indipendente. I cori e i canti accompagnavano pantomime o balletti: l'opera aveva subito imparato a vivere. Tuttavia il cosiddetto dramma con musica greco, di colpo impoverito dei suoi veri significati, continuò la sua strada per inerzia e senza vigore.

Struttura delle prime opere

Il brano seguente, tratto dall'*Euridice* di Giulio Caccini mostra (nella stesura moderna) lo scheletro di questa prima struttura operistica. Le note qui stampate nella chiave di basso, non sono altro che indicazioni abbreviate degli accordi desiderati, scritte per gli strumenti. In alcuni casi, si vedrà come questo basso sia numerato, abbia cioè, piccoli

numeri superiori o segni accidentali, a indicare l'accordo da costruirsi su quella nota in particolare. Il brano è preso dall'inizio di un prologo cantato della Tragedia:

Io che d'al-ti so- spir va-ga, e di pian-ti

Spars'hor di do-glia or di mi- nac- cie il vol-

to Fei negl' am- pi- te- a-tri al po- pol-

fol- to Sco-lo- rir di pie- tà vol-

ti sem-bian-ti ritornello

Dopo il ritornello indicato – solo i passaggi puramente strumentali erano brevi sezioni di questo tipo – venivano cantati altri sei versi, senza alcuna variazione apparente nella musica. Eppure già si può prevedere molto del futuro stile musicale in questo modesto brano: qui, assai chiara-

mente, si vedono realizzati i presupposti che 1) la melodia si appoggia su un basso di accompagnamento, 2) esiste una logica di successione accordale, la quale deve essere riconosciuta e seguita.

La polifonia ebbe una funzione trascurabile in queste opere fiorentine e, anche quando veniva applicata, lo era di solito nel modo più elementare di nota contro nota. Nelle mani di chiunque non sia un maestro nell'arte della composizione, in effetti, la polifonia e l'azione scenica si fondono assai male. La struttura musicale ideale per un poeta-drammatico è sempre una melodia accompagnata. Ancor prima delle opere sperimentali di Peri e Caccini si erano avute alcune singolari commedie-madrigali, spesso attraenti musicalmente, composte tra gli altri da Orazio Vecchi (1550-1603) e Alessandro Striggio (1535?-1587). Si tratta di adattamenti polifonici, in serie di madrigali, di poesie quasi drammatiche, imparentate con la commedia dell'arte. Ancor prima c'erano state le rappresentazioni musicali liturgiche del Medioevo e i misteri del primo Rinascimento. Ma gli studiosi moderni rifiutano, e non a torto, di considerare queste composizioni come anticipazioni operistiche.

La camerata fiorentina

Una sola persona o un gruppo di persone non potevano inventare la sonata o il concerto. Ma i membri della camerata fiorentina meritano l'onore che è stato loro concesso ai giorni nostri, perché hanno anticipato consapevolmente l'avvento dell'opera. La poesia drammatica italiana aveva in quell'epoca sviluppato proprio il tipo di dramma che meglio poteva adattarsi alla musica: l'egloga pastorale. I poeti erano Torquato Tasso, Giovanni Battista Guarini e Ottavio Rinuccini. I loro drammi in versi — intatti, scelti, rivisti, adattati e imitati, divennero la fonte dei libretti d'opera, in quantità ora incalcolabile. Rinuccini scrisse i testi di entrambe le due opere *Dafne* ed *Euridice*. I testi del Tasso (*Aminta* e *Rinaldo*) e del Guarini (*Il Pastor fido*) furono messi in musica infinite volte. Intere generazioni di librettisti esplorarono e attinsero alla fertile miniera della *Gerusalemme liberata* del Tasso, dopo aver scoperto che

potevano isolare dalla sua struttura pseudo epica, e sfruttare, gli episodi drammatici di cui erano entusiasti ammiratori.

Al pari di Colombo, nemmeno i compositori influenzati dalla camerata de' Bardi si resero conto, per lo meno inizialmente, che quanto avevano scoperto non era una strada nuova verso un mondo conosciuto, ma un mondo affatto nuovo. L'esecuzione greca del dramma tragico era il Catai che essi ricercavano; quasi sicuramente morirono convinti di averlo raggiunto. Le loro opere, tuttavia, in questo senso erano musicalmente deboli. Ma se questi uomini non avessero avuto una vena compositiva intensamente fertile, questo genere di musica sarebbe morto con loro, nessuno lo avrebbe più cantato e ricordato. In Peri e in Caccini, tuttavia, alla nativa sagacia musicale, s'unì il favore della fortuna. Senza volerlo, avevano scoperto una forma fertile drammatico-musicale con la quale i migliori compositori che a essi seguirono, sarebbero assurti alla fama. Peri e Caccini devono, dunque, alla fortuna il posto che occupano nella storia della musica.

Monteverdi e l'« Orfeo »

All'inizio del 1567, nacque a Cremona un compositore geniale, Claudio Monteverdi (1567-1643). Egli s'impadronì della nuova trovata fiorentina e se ne servì, rivelandosi un autore musicale drammatico di potenza quasi insuperata. Monteverdi raggiunse quasi l'età di settantasette anni e, oltre a molte altre cose, plasmò il teatro-musicale pseudo greco del Peri e del Caccini, trasformandolo in un genere ricco di una vitalità eterna. Il suo *Orfeo* (1607) su libretto di Alessandro Striggio il giovane (figlio del compositore sopra citato) è la prima opera di quell'epoca che ancora oggi viene rappresentata.

L'*Orfeo* si è dimostrato così indicativo del successivo andamento della storia operistica che Monteverdi, pur non avendo inventato la forma, ne è giustamente considerato il maestro. La partitura inizia con una toccata eseguita da un gruppo strumentale. Come fa notare il professor Donald Jay Grout in *A Short History of Opera*, pur trattandosi

solo di una « versione impreziosita della solita fanfara d'apertura », essa portava direttamente all'ouverture e al preludio operistico. I cinque atti dell'*Orfeo* contengono venticinque brani di pura essenza strumentale. Monteverdi desiderava un accompagnamento pieno, più ricco di colore, di armonia e anche di sviluppo contrappuntistico, di quello dei fiorentini. Peri, che aveva cantato la parte di Orfeo, allorché la sua *Euridice* era stata eseguita a Palazzo Pitti il 6 ottobre 1600, si era accontentato per l'occasione di adattare alla sua opera solo quattro strumenti, che egli aveva chiamati gravicembalo, chitarrone, lira grande e liuto grosso¹. L'*Orfeo* monteverdiano esige per lo meno quaranta strumenti tra cui violini, viole, clavicembali, arpe, liuti, organi piccoli, tromboni e trombe. Nonostante che in quest'opera non vi sia un solo brano in cui la maggior parte di questi strumenti sia suonata simultaneamente, ed essi siano usati di più nei frequenti passaggi puramente strumentali, che non come accompagnamento al canto, si trattava tuttavia di un organico ricco e inebriante, se raffrontato alla strumentazione oltremodo misera del Peri.

Ben lungi dall'essere semplicemente una serie di recitati illuminati a sprazzi dal canto o da cori in strofe, l'*Orfeo* di Monteverdi è un insieme musicale elaborato e unificato quasi con la stessa perfezione di una splendida sinfonia o di un concerto. Ciascuno degli atti ha uno schema ben definito di colore e di stesura che contribuisce a formare una unità piena. Vari brani della musica strumentale compaiono diverse volte e in diversi atti, anche qui contribuendo fortemente al senso di coesione. La struttura musicale risponde in modo sorprendente all'atmosfera e alle situazioni del poema di Striggio, in perfetta sintonia con gli stati emotivi e la sorte dei personaggi. Si realizza qui, assai presto nella carriera dell'opera, l'impulso verso una musica immediatamente impegnata e caratteristica e non semplicemente decorativa ed autosufficiente.

Monteverdi non si preoccupava della teoria, e non sdegna-

¹ Gravicembalo si riferisce a una forma di clavicembalo; chitarrone a un liuto basso di forma allungata; lira grande a un parente collaterale del violino ma più grande, con numerose corde sistemate in modo da renderne facile l'uso; liuto grosso si riferisce a un liuto basso di forma corta.

va l'uso di qualsiasi espediente musicale che gli capitava di avere a disposizione: sfruttava tutte le risorse della propria epoca e cultura (assai vasta), come mezzi creativi di una corposa entità drammatico-musicale.

Nel terzo atto dell'*Orfeo* troviamo l'aria « Possente spirito », la commovente implorazione di Orfeo agli spiriti dell'inferno. È il più famoso dei brani tratti dalle opere di Monteverdi, a parte il « Lasciatemi morire » che è tutto quanto ci è rimasto della sua seconda opera, l'*Arianna*. « Possente spirito » è un brano di concezione elaborata, in cui una melodia viene presentata ed è quindi seguita da quattro sezioni, ciascuna delle quali potrebbe essere definita una variazione abbellita sulla melodia stessa. Ogni sezione ha il suo accompagnamento corrispondente, come due violini, due cornetti, due arpe e due violini con un basso da *brazzo*, quest'ultimo una specie di violoncello. A volte gli strumenti sostengono o rafforzano la voce; altre volte gareggiano con la voce di Orfeo, seguendo la pratica che più tardi doveva evolversi nelle emulazioni, di cui si abusò alquanto, tra soprano e flauto. Se la si considera musica espressiva staccata dal contesto teatrale, « Possente spirito » non è meno espressiva dell'aria più familiare « *Divinités du Styx* », la supplica plutonica del successivo *Alceste* di Gluck. Ciò nonostante, perde molto, ascoltata fuori dal proprio contesto: è stata composta essenzialmente per drammatizzare al massimo l'evocazione della tragedia di Orfeo, e non si limita a essere bella musica drammatica, è anche teatro vero e potente.

Sono pochi gli ascoltatori del nostro tempo che sarebbero in grado di resistere comodamente seduti sino alla fine di una rappresentazione completa dell'*Euridice* di Peri. Ultimamente, tuttavia, molti hanno trovato l'*Orfeo* monteverdiano un'esperienza teatrale e musicale vigorosa e molto commovente. Pochi fatti illustrano meglio l'abisso esistente tra il genio vero e le buone intenzioni di quelle due prime opere (nonché dell'*Euridice* di Caccini) composte nel giro di un decennio e, pur trattando entrambe la medesima leggenda greca in cui si illustra la potenza della musica, sono diverse nei risultati e nei valori artistici.

« Nuove musiche »

Nel 1602 Caccini aveva pubblicato una raccolta di brani vocali nella struttura monodica del suo recitativo operistico, con l'accompagnamento del basso. Questa pubblicazione, intitolata *Nuove Musiche*, divenne non soltanto il manifesto del movimento antipolifonico ma diede anche origine al nome che ancor ora gli viene dato. La nuova musica trovò la sua espressione più pura nelle opere dei compositori minori perché in sostanza esigeva che la musica servisse fedelmente la poesia, senza affermare la propria autonomia. Questa era, in parte, una ribellione mantenuta nei limiti del ragionevole contro l'eccesso di elaborazione nei modi polifonici dei mottetti e dei madrigali, in cui le complessità musicali avevano cominciato a rendere quasi impossibile la comprensione delle parole cantate. La nuova musica era una sorellastra dell'opera. Contribuì allo sviluppo delle grandi forme musicali barocche della cantata e dell'oratorio. Ed eresse una barriera tra le tradizioni olandesi della polifonia vocale e la musica del XVII secolo e oltre.

Ma questa nuova musica, se interpretata e sviluppata con eccessivo rigore, poteva ridurre alla schiavitù un'arte in passato grande. Monteverdi abbinò i suoi procedimenti a quelli della polifonia, aggiungendovi alcune varianti di sua creazione. Fu uno dei compositori che anteponevano la musica a tutto il resto e, pertanto, salvarono l'arte da un futuro di asservimento, conservandola invece libera in nome dell'espressività. Nella sua drammatica cantata *Il Combattimento di Tancredi e di Clorinda* (1624), con testo preso dalla *Gerusalemme liberata* del Tasso, egli preannunciò quello che definiva lo stile concitato per esprimere la collera e l'agitazione. Consisteva nell'uso *ad libitum* del tremolo degli archi, la rapida ripetizione di un suono per mezzo di arcate brevi e rapide. In questa importante composizione, che precorreva le miriadi di pseudo opere, restando però sempre una cantata, egli rappresentava anche il clangore delle spade usando il pizzicato, eseguito dalle dita del suonatore sulle corde dello strumento.

Anche se il gruppo orchestrale necessario per l'esecuzione del *Combattimento* è inferiore a quello che si richiede per

l'Orfeo, l'espressività musicale viene pure ottenuta molto chiaramente, segno questo della graduale riaffermazione della potenza musicale, anche quando è usata solo per illustrare un testo. E nell'ultima opera di Monteverdi *L'incoronazione di Poppea* (1642), scritta quando egli aveva quasi settantacinque anni, apparvero chiari i successivi perfezionamenti. Non è possibile determinare oggi l'esatta strumentazione di quest'opera perché l'unica copia rimasta del manoscritto non la specifica. È chiaro, tuttavia, che si tratta di un'opera da cantare. Ogni grammo disponibile dell'energia creativa di Monteverdi qui si era concentrato sul consolidamento di un insieme drammatico-musicale efficace e compatto. L'equilibrio tra testo, musica ed esigenza teatrale che egli conseguì era altrettanto remoto dagli esperimenti privi di equilibrio nel testo della cantata fiorentina, quanto lo era dalle opere non equilibrate di tempi successivi, in cui i compositori scrivevano libretti esclusivamente per il virtuosismo dei cantanti o per la propria vanità.

« *L'incoronazione di Poppea* »

La storia dell'opera potrebbe essere rappresentata da un grafico in cui una linea oscilla tra questi estremi di predominio. Tutte le cosiddette riforme dell'opera sono state reazioni all'uno o all'altro di questi eccessi. L'ideale vero proprio era stato sicuro sin dai tempi di Monteverdi (il che non significa che un compositore sufficientemente grande non possa creare in una grande opera uno [o nessuno] di questi estremi): si tratta della fusione, come nell'*Incoronazione di Poppea*, della musica e del testo in un'unità nuova, viva. Questa fusione sarebbe così completa nell'opera ideale che nessun'altra tesi, per quanto riguarda il rapporto musica-testo, o la pura forma scenica, potrebbe andare al di là di questo equilibrio raggiunto. L'opera aveva fatto il suo esordio con argomenti mitologici. Anche se soggetti del genere sarebbero stati sempre composti, *l'Incoronazione*, attingendo a un episodio pseudo storico preso dalla storia romana, dava inizio, con un capolavoro, a un genere operistico più vicino all'uomo. In esso, la personalità di Nerone, di Poppea e di altri principali protagonisti — tra i quali

il Valletto, un paggio destinato a ricomparire con otto varie vesti in opere successive — è presentata dalla musica con una specie di verosimiglianza psicologica che doveva raggiungere una fulgida pienezza nelle *Nozze di Figaro* e nel *Don Giovanni* di Mozart.

Il XVII secolo, nonostante la proliferazione di splendide creazioni musicali e malgrado lo sviluppo che ebbero l'opera, la cantata e l'oratorio (o forse proprio per tale sviluppo), ci appare necessariamente un po' adombrato dai grandi secoli musicali che, torreggianti, lo racchiudono. Seguendo immediatamente i risultati più spettacolari della pura polifonia vocale e precedendo la poderosa grazia dell'alto periodo barocco e di quelli viennesi, classico e rocò, esso rappresenta una fase di sperimentazione, rivelando le incertezze di un periodo di transizione. Per capire i risultati più importanti che si ebbero con i mutamenti e con lo sviluppo del materiale disponibile ai compositori, sarà meglio esaminare questo secolo multiforme regione per regione. Nella sua vitalità sperimentale, nei suoi tentativi e a seconda delle regioni, somiglia molto al primo cinquantennio del XX secolo.

Persistenza della polifonia

Attraverso la storia oltremodo complessa della musica in Italia, diciamo, tra il 1575 e il 1700, scorrono le fila di diverse contese i cui risultati si rivelarono di primaria importanza per l'intero vocabolario della musica intesa come arte. Dapprima si ebbe la sfida al potere sempre più debole della polifonia, lanciata dall'alleanza tra monodia e omofonia. Seguirono i tentativi di equilibrare le funzioni architettoniche degli strumenti con quelle della voce umana. Altri turbamenti furono suscitati dalla determinazione costante di sviluppare rapporti soddisfacenti da un punto di vista formale tra la melodia e l'accompagnamento. Sotto e per mezzo di tutta questa attività, che si alternava dall'attività rivoluzionaria a quella reazionaria — la maggior parte dei musicisti oscillavano fra le due posizioni o le fondevano in una sola — aveva luogo una mar-

cia irregolare verso l'insospettata scoperta dell'armonia classica.

Nei paesi settentrionali la fioritura della musica polifonica per organo e la conseguente evoluzione di queste nobili forme strumentali di polifonia, come il corale per organo e la fuga, sono fenomeni che si possono interpretare come lo sforzo finale fatto dall'organismo polifonico per adattarsi a un nuovo ambiente creato dalla musica non vocale e armonica. Le composizioni migliori di Sweelinck e di Buxtehude enunciano melodie di una sensibile carica emotiva, temi affatto distinti nel profilo e nel procedimento da quelli delle epoche precedenti. Spesso siamo tentati di sentirli come melodie con accompagnamento. Ma la melodia con accompagnamento non era il principio strumentale più importante, e cedere a questa tentazione significa non considerare e perdere di vista il loro vero carattere. Tali forme restavano pur sempre strutture a molte voci, che negavano qualsiasi preminenza a una singola linea melodica.

In Italia, invece, anche se gli usi contrappuntistici non erano scomparsi, continuando anzi a dare musica straordinariamente vitale, la melodia con accompagnamento affermava sempre più la propria posizione di forza fra i mezzi espressivi. Nella concezione dell'architettura musicale, stava la differenza principale con la povertà melodica delle opere fiorentine. Qui pure stava il principale significato storico di molti sviluppi italiani della musica strumentale e vocale-strumentale, dell'insorgenza di melodie puramente strumentali in molte varietà di sonata e di concerto, nonché di generi vocali quali l'aria e l'arioso. Il basso continuo forniva un metodo per liberare la melodia dal proprio mantto multivocale, evidenziandone la forma nitida. Il basso continuo andò perduto nelle strutture armoniche della musica del XVIII secolo solo quando ebbe dato un'eterna impronta personale a tutta la musica che consisteva, interamente o in parte, di melodia con accompagnamento.

Esaminiamo l'importanza sempre più accentuata che questi usi, modi, stili e forme assunsero. È un'analisi molto importante, poiché è essenziale conoscere le intenzioni del compositore se si voglia ascoltarne la musica e giudicare se è eseguita nel giusto modo. Per ascoltare musica intesa

nel senso polifonico è assolutamente necessario non concentrare l'attenzione su un'unica linea melodica; l'ascoltare in senso polifonico quella musica che è destinata a fungere da melodia con accompagnamento è quasi come aspettarsi di provare emozioni tragiche mentre si assiste a una farsa.

La sonata

Guardando il significato storico, evolutosi nel tempo, legato alla parola sonata, dobbiamo per prima cosa sgombrare dalla nostra mente tutto ciò che è stato aggiunto al suo significato iniziale dai tempi di Joseph Haydn. Questa parola non aveva allora il significato che oggi automaticamente le conferiamo; cioè, non descriveva una composizione musicale per uno o più strumenti, divisa in tre o quattro parti separate, ciascuna delle quali probabilmente costruita secondo uno schema più o meno prestabilito.

Come spiegato prima, la parola sonata stava originariamente a indicare solo una composizione suonata — in contrasto con quella cantata o con quella toccata su una tastiera. Dalla metà del XVI secolo sino a quasi alla metà del XVII, sonata era un'etichetta generica applicata a molti generi di brani intesi soprattutto per strumenti che non erano l'organo, il clavicembalo e il clavicordo. Nel corso di quel secolo, furono composte molte sonate che non hanno nulla a che vedere con gli schemi specifici di composizione ai quali l'etichetta doveva essere di lì a poco trasferita.

Nel contempo le forme primitive di schemi musicali, cui in seguito la parola sonata doveva essere applicata, furono conosciute dapprima sotto altri nomi. Secondo i musicologi, una delle prime formule del genere si può trovare in certe *chansons* franco-fiamminghe dell'inizio del XVI secolo, composte da autori quali Claude de Sermisy (1490?-1562) e Clément Jannequin (XVI secolo). Jannequin — compositore ancora conosciuto per le sue imitazioni notevolmente naturalistiche dei rumori di cortile, della caccia e dei campi di battaglia — scrisse spesso *chansons* a quattro voci su schema tripartito (ABA), cioè due presentazioni della medesima sezione musicale separate da una sezio-

ne media diversa (B) in una tonalità e in un tempo diverso.

Queste *chansons* del nord divennero oltremodo popolari in Italia. Il fatto che i testi fossero in francese o in fiammingo, e che vi fosse una tendenza italiana a trasferire le composizioni vocali sugli strumenti, spinse i compositori italiani ad adattarli per strumenti solisti o gruppi strumentali. Andrea Gabrieli, il grande compositore veneziano, pubblicò nel 1571 le sue *Canzoni alla francese per organo*. Non contenti di dare in tal modo nuova veste alle opere straniere, i musicisti italiani cominciarono a loro volta a comporre brani di questo genere prettamente per strumenti, chiamandoli di solito *canzoni da sonare*. Erano scritte sia per strumenti a tastiera sia per gruppetti di strumenti non a tastiera; alcune di queste prime composizioni erano evidentemente scritte per essere eseguite in entrambi i modi *ad libitum*. Erano disposte in varianti di forma tripartita - ABA, ABB, ogni tanto persino AAB - e in schemi sviluppati come AABC. Tuttavia, a poco a poco, fu stabilita una vera differenza tra le canzoni per strumenti a tastiera e quelle per gruppi (che spesso includevano uno o più strumenti a tastiera). Le canzoni su tastiera tendevano a perdere lo schema scopertamente ripartito. Diventando più compatte e mantenendo la loro struttura principalmente polifonica, esse contribuirono alla comparsa della fuga per strumenti a tastiera. Infatti in Germania composizioni che in Italia sarebbero state probabilmente chiamate canzoni venivano intitolate fughe.

Le canzoni composte per piccoli gruppi strumentali si indirizzarono lentamente verso lo schema che oggi definiamo della sonata. Delle molte varietà e dei vari schemi sviluppati dai compositori del tardo XVI secolo e del primo XVII, si giunse, con Girolamo Frescobaldi, alla loro forma più evoluta (nel senso inteso da noi) di sonata. Le sue canzoni mischiavano liberamente passaggi omofonici con passaggi contrappuntistici, facendo grande uso dell'imitazione. Un cambiamento dallo stile polifonico a quello omofonico stava di solito a indicare un'alterazione del tempo, poiché si voleva una maggiore rapidità di esecuzione per le parti polifoniche. Le *canzone* di Frescobaldi, pubblicate tra il 1623 e il 1634, erano decisamente simili

alla sonata, soprattutto nei contrasti tra le parti continue. In queste canzoni e in quelle dei contemporanei e immediati successori di Frescobaldi, la *canzona* cominciò ad avvicinarsi allo schema ABA della perfetta forma tripartita. Dopo la metà del XVII secolo, questa specie di *canzona* cominciò sempre più a essere chiamata sonata, e la parte più antica venne riservata a un numero sempre maggiore di composizione in stile fugato, o a singoli movimenti fugati in sonate, peraltro a preponderanza omofonica nei vari movimenti.

Giovanni Legrenzi (1626-90) e altri veneziani composero alla fine del XVII secolo e all'inizio del XVIII, sonate ancor più strettamente imparentate con la classica sonata viennese. Invece di essere composizioni a un solo movimento enunciate in sezioni continue e ben differenti l'una dall'altra, erano composizioni altamente organiche in vari movimenti. Uno schema usato era l'AbCd dove l'A era un rapido movimento fugato nella struttura, il C un movimento omofonico in tempo ternario, il b e il d sezioni con tralanti più lente. Giuseppe Torelli (1658-1708) elaborò una variante di questo schema: quattro movimenti di cui uno lento, uno veloce, uno lento, uno veloce. Nota come sonata da chiesa (in contrasto non molto deciso con la sonata da camera)¹, apparve come uno schema assai fertile. Fu adottato con favore dal grande violinista Arcangelo Corelli (1653-1713) e da molti altri compositori dell'epoca. Successivi compositori italiani avrebbero composto sonate in tre, cinque, sei e anche più movimenti, e solo occasionalmente si rifacevano ai quattro movimenti delle sonate di Legrenzi. Furono i compositori tedeschi, soprattutto Bach e Händel e il grande violinista francese Jean-Marie Leclair (1697-1764), a portare la sonata da chiesa ABCD in quattro movimenti alle soglie del periodo viennese classico. (Si riparerà della sonata e della sua terminologia alle pagg. 167-179.)

¹ Sviluppata dalla suite, organicamente meno compatta, di pezzi separati la sonata da camera si avvicinava alla sonata classica allo stesso modo in cui tendeva a fondersi con la sonata da chiesa.

Concerto

La parola « concerto » deriva dal verbo latino *concertare* che significa disputare o dibattere, purché la disputa richieda una collaborazione e risultati condivisi e che una persona dibatta con un suo pari in modo amichevole. Il termine fu usato per la prima volta in musica per distinguere la musica vocale con accompagnamento dal canto *a cappella* (cioè canto corale non accompagnato). Fu usato da molti compositori italiani dopo il 1575, soprattutto da Giovanni Gabrieli che, nel 1587, pubblicò un libro di composizioni scritte dallo zio Andrea e da lui stesso, intitolate *Canti concerti a 6, 7, 8, 10, e 16 voci*. Il termine rimase legato alla musica vocale tanto polifonica quanto monodica, sostenuta sia dall'organo sia da piccoli gruppi di strumenti. Ebbe questo significato per circa un secolo, con Johann Sebastian Bach che aveva chiamato certe sue cantate *Concerten*.

Solo quando si cominciò ad applicare la parola « concerto » alla musica strumentale, il termine prese a indicare composizioni che, per quanto piuttosto imprecisamente, potremmo con tutta probabilità definire concerti. Con la musica per gruppi strumentali, il concerto dapprima indicò letteralmente contesa o dibattito. Entro il gruppo strumentale, un gruppo di strumenti si alternava con un altro, disputando o dibattendo per avere il privilegio di contribuire nel modo più caratteristico alla perfezione di un tutto soddisfacente. Molte composizioni del genere furono chiamate concerti in Italia, ma molte altre che avrebbero potuto chiamarsi così furono invece chiamate canzoni, sonate e persino sinfonie, essendo state prese in considerazione per altre caratteristiche. (Persino nel 1873 un compositore francese — Édouard Lalo — diede il nome di *Sinfonia spagnola* a una lunga composizione per violino e orchestra, che ha le precise caratteristiche di un concerto per strumento solista; Vincent d'Indy avrebbe potuto a buona ragione chiamare la sua *Symphonie sur un chant montagnard français*, del 1887, concerto per piano e orchestra.)

Sotto qualsiasi etichetta fosse apparso, il principio musicale del suonare in modo concertato divenne uno degli a-

spetti più importanti dell'architettura musicale. I compositori italiani del primo periodo del XVII secolo spesso lo chiamarono stile moderno, così come verso il 1620 Dario Castello compose gruppi di canzoni per tastiera, archi e fiati chiamandole *Sonate concertate in stile moderno*. Nel 1600 numerosi italiani composero questi pezzi concertati, per lo più a singoli movimenti suddivisi dall'alternarsi degli strumenti o di gruppi di strumenti. Nell'ultimo quarto di secolo, tuttavia, le composizioni a struttura concertata — chiamate sempre più frequentemente concerti — ormai tendevano a frammentarsi in vari movimenti e a essere in preponderanza omofoniche, poiché consistevano per lo più di melodia accompagnata da accordi. Ma la parola concerto continuò a ospitare, senza limitazioni, vari generi distinti di musica. Di questi generi, il concerto per solista e per (o contrapposto a) gruppo strumentale non risulta sviluppato appieno sino al XVIII secolo. Gli altri due tipi di concerto dell'ultimo periodo di questo secolo meritano di essere citati.

La cosiddetta sinfonia concertante non ebbe vita lunga tranne che per espandersi e applicarsi ad altre forme. Il suo principio basilare era l'alternarsi di sezioni in stili diversi, se pur tutte eseguite dagli stessi strumenti. In essa, per esempio, un passaggio solenne in cui tutti gli strumenti sonavano all'unisono, era solitamente seguito da un passaggio in cui alcuni degli strumenti mettevano in evidenza tutto il loro splendore tecnico, mentre il resto enunciava un sottofondo piuttosto secondario. La sinfonia concertante esigeva il virtuosismo della tecnica strumentale, in particolare da parte dei suonatori di quegli strumenti che potevano essere isolati e messi in rilievo dal complesso generale. In parte metteva in evidenza i primi violini solisti. Assunse, nella sua evoluzione, la forma di concerto grosso.

Concerto grosso

Il concerto grosso è una composizione per gruppo strumentale in cui un piccolo gruppo di strumenti suona in contrasto, cioè contrapposto a tutti gli altri strumenti del

gruppo. Il gruppo più esiguo si chiama concertino o principale, il gruppo più numeroso il tutti o ripieno, o semplicemente (e confusamente) concerto. I primi compositori di questo genere furono Corelli e Alessandro Stradella, compositore quasi mitico (1645?-1682). Le sue sinfonie o concerti ancora si attardavano nelle strutture frammentarie delle canzoni, spesso costruite su molti movimenti brevi, in forte contrasto. All'inizio del XVIII secolo la distinzione tra concerto grosso e concerto per strumento solista e orchestra stava diventando assai marcata. Ormai il concertino in un concerto grosso consisteva comunemente di un basso completo di due violini con violoncello e clavicembalo – a cui in seguito a volte venivano aggiunti sia gli strumenti a fiato sia gli ottoni. Lo stesso Corelli, avendo composto in alcuni degli schemi antichi, scrisse più tardi la cosiddetta *Opera 6* in cui l'ottavo pezzo è il noto *Concerto di Natale* – splendidi capolavori che differiscono dagli sviluppi finali del concerto grosso solo perché di solito hanno cinque o più movimenti.

Un altro virtuoso italiano di violino, Francesco Geminiani (1687-1762), restringeva conseguentemente il concerto grosso allo schema della sonata da chiesa in quattro movimenti. Un altro violinista, Antonio Vivaldi (1675?-1741), cui piaceva una sequenza di movimenti ABA – veloce, lento, veloce – stabilì uno schema che fu poi seguito da Bach in quattro dei più famosi concerti grossi, i sei *Concerti brandeburghesi*. Imitando Vivaldi, che era un compositore molto dotato anche se tendeva un poco a ripetersi, anche Bach adottò lo stile brillante italiano, mentre Händel nei suoi altrettanto notevoli concerti grossi continuò a dare la preferenza ai cinque o più movimenti e alla maniera meno evoluta del suo amico Arcangelo Corelli.

Verso la fine del XVIII e all'inizio del XIX secolo, il concerto grosso sparì quasi completamente. Ma la sua struttura rimase nei movimenti di suite, nelle sinfonie, e nei concerti solisti (soprattutto concerti doppi e tripli). Il concerto solista, tuttavia, sarebbe diventato il genere tipico del XIX secolo, che vide una fioritura di concerti per pianoforte e per violino, per citare solo due forme. Ma il XX secolo ha visto un ritorno al passato con la sua ricerca di

usi formali rispondenti a tutte le esigenze musicali. Un compositore moderno come Stravinskij ha composto diversi concerti grossi. Il genere è emerso, vivo e vitale, dopo il suo periodo di oscuramento.

L'aria e l'arioso

Il termine « aria » è ora generalmente riservata a un lungo canto solista con accompagnamento non in forma strofica, cioè che non ripete la stessa musica su divisioni varie di testi, ma è un continuo spiegamento di musica, soprattutto come un canto solista di opera. Non sempre ha avuto però questo significato.

L'aria, come termine musicale, comparve, pare, sulla carta stampata per la prima volta nelle *Arie di canzon francese* pubblicate nel 1579 da Marc'Antonio Ingegneri (1550?-1592), maestro di Monteverdi. Ingegneri usò questa parola per differenziare alcuni canti, senza testo ma polifonici, tra i suoi madrigali. Nelle *Nuove Musiche* Caccini appose la parola a lato di esempi di monodia, che erano brevi e costruiti stroficamente. Durante il XVII secolo l'aria subì una serie di stupefacenti incarnazioni e metamorfosi. Willi Apel fa notare, nell'*Harvard Dictionary of Music*, che l'aria era stata usata durante i secoli XVII e XVIII dai compositori tedeschi per indicare canti che potevano considerarsi i diretti antenati dei *Lieder* dei secoli XVIII e XIX. Così, una varietà dell'aria primitiva si trasformò in una ricca forma musicale nazionale, spesso definita con leggerezza nemica dell'altra sua importante erede, l'aria operistica.

Durante la prima metà del XVII secolo, quella che i compositori chiamavano aria, spesso era, in realtà, quel compromesso tra il canto vero e il recitativo che in seguito fu chiamato arioso. Come il concerto grosso strumentale e la sonata, anche l'aria ha preso a prestito schemi, che poi trasformò dalla *canzona* in cui si faceva uso di sezioni brevi con rapidi contrasti. Altre arie furono composte sopra un basso di accompagnamento, fatto di una breve melodia ripetuta continuamente: un basso ostinato.

Aria da capo

La prima varietà di aria da anteporre a tutte le altre la si trova nello schema tripartito ABA che dilaga nella forma musicale. Era l'aria da capo in cui, dopo una sezione centrale contrastante, si ripeteva la prima sezione. Nelle successive arie da capo il rapporto tra la sezione A e B era spesso quello tra una tonalità maggiore e una minore con la medesima segnatura di chiave, chiamata relativo minore. A volte l'A e il B erano in serio contrasto; più spesso, la differenza era meno drammatica. L'aria da capo affascinava i compositori e i cantanti e tramite loro gli ascoltatori. Monteverdi vi ha fatto qualche accenno nella sua prima opera e nella sua ultima. Altri compositori italiani l'hanno usata assiduamente. Alessandro Scarlatti (1659-1725), ben cosciente del fatto che nessuna persona reale potesse esprimere i propri pensieri o mostrare le proprie emozioni in forma tripartita (sapeva quale fosse la differenza tra vita e arte), profuse in molte delle sue opere personaggi che cantavano arie da capo. Ogni primadonna e ogni castrato solista (con voce di soprano o di contralto) cercavano di primeggiare trionfalmente cantando arie da capo, spesso di bellezza sorprendente ma alla fine dannose per la componente drammatica. Questa eccessiva accentuazione contribuì a rendere necessaria una delle varie riforme subite dall'opera.

I compositori ed i librettisti decisi a ridurre l'arroganza dei cantanti e a ripristinare l'importante ruolo del libretto, cercarono di tornare a una variante migliorata dello stile operistico fiorentino. Dapprima si scatenarono contro l'aria da capo accusandola di mancare di verosimiglianza. Poi, più oculatamente, insistettero sul fatto che ogni aria, qualunque fosse il suo schema, doveva adattarsi più armoniosamente al tessuto operistico. Il nuovo riformatore dell'opera Christoph Willibald Gluck (1714-1787) reagì contro l'aria, di cui le sue opere precedenti erano piene, a favore di una sorta di *Lied*. Richard Wagner (1813-1883), altro riformatore, voleva bandire l'aria completamente dal dramma musicale, e questo fu un tentativo essenziale di fare dell'opera un tutto drammatico ininterrotto. Il *Pel-*

Iéas et Mélisande di Claude Debussy (1862-1918) non contiene alcunché che possa definirsi aria.

Eppure quella forma di canto prolungato ha prodotto non solo molta della musica più affascinante e a volte più drammatica dell'opera, ma anche molte delle meraviglie non appartenenti all'opera che si trovano a profusione negli oratori, nelle cantate e nelle passioni di Händel e di Bach. La forma in questione è stata anche creata per il gusto dell'aria stessa, isolata da altre strutture più ampie, come nelle arie da concerto di Mozart e di Beethoven. Pertanto è inutile e sciocco metterla sotto accusa o rifiutarla per gli eccessi virtuosistici cui l'hanno spinta i compositori costituiti e le cosiddette stelle del bel canto.

Continuo, basso continuo, basso numerato

Il continuo (accompagnamento dato da un elemento sottomelodico ripetuto per tutta una composizione o sezione della medesima); il basso continuo (accompagnamento di basso che continua in tal guisa; il basso numerato (accompagnamento scritto in una specie di forma stenografica con cifre o simboli musicali che indicano gli accordi desiderati): tutti questi termini rappresentano importanti mezzi musicali evoluti e sviluppati durante i secoli XVI e XVII. Come la sonata, il concerto, l'aria, l'opera, la cantata e l'oratorio tali forme erano disponibili a quei musicisti del XVIII secolo che avrebbero compendiato l'immediato passato in una mole di risultati conclusivi, nonché a quei musicisti (Carl Philipp Emanuel Bach, Joseph Haydn, Mozart) che avrebbero sviluppato gli stili musicali che abbiamo chiamato viennesi, rococò, classico o altri.

Continuo

Nel 1587, Alessandro Striggio aveva composto una parte per organo in un mottetto, usando solo vagamente gli accordi di appoggio necessari. In parti analoghe, poco più avanti, alcune note singole sono sovrastate da bemolli o bequadri, per informare che si vogliono triadi maggiori o

minori. Nelle partiture delle prime opere che ci rimangono oggi, l'*Euridice* del Caccini e quella del Peri, un basso continuo si serve di numeri arabi per indicare il sostegno di accordi voluto dagli autori. Questo basso figurato diventò — e rimase per lungo tempo — il modo usuale per la scrittura del basso completo. Qualche forma di continuo, numerata o meno, diventò parte tanto integrante delle composizioni che l'alto periodo musicale barocco (all'incirca dall'inizio del XVII secolo alla morte di Händel nel 1759) viene spesso chiamato il periodo del basso completo. In musica il continuo è il fondamento della struttura armonica in cui la successione degli accordi crea un elemento importante della logica. Nella musica religiosa, il continuo era spesso inteso per essere suonato dall'organo, ma nelle composizioni profane le parti del basso completo furono presto scritte anche per clavicembalo e — nel tentativo di dare ulteriore forza alle fondamenta — per un violoncello, una viola da gamba e/o un contrabbasso. L'uso di uno o più strumenti esecutori della melodia era essenziale fintanto che il basso conservava un certo suo carattere melodico personale. Ma nel XVIII secolo il basso cominciò a perdere la sua vitalità e a tendere verso l'accompagnamento di accordi in quanto tale. Allora il clavicembalo assunse gradatamente il ruolo di accompagnamento senza altri strumenti. Inoltre, il musicista che suonava il clavicembalo era in effetti il capo del gruppo, posizione che conservò sino alla fine del 1790.

L'esecutore di oggi, posto davanti a un continuo per tastiera, numerato o meno, deve essere pronto a improvvisare con discrezione o a seguire il rifacimento più o meno arbitrario di qualche revisore. Quando, ad esempio, ascoltiamo una sonata per violino di Händel dobbiamo capire, dalle note che vengono suonate sul clavicembalo o sul pianoforte, che Händel aveva in effetti indicato solo il basso; l'esecutore o improvvisa il trillo o esegue una versione scritta da qualche revisore. Ciò vuol dire che vi possono essere tante versioni della sonata quanti sono gli esecutori — e che una data versione è giusta o sbagliata a seconda della preparazione, della comprensione e del gusto personale dell'esecutore o del revisore.

Sebbene queste pratiche e altre analoghe emergessero dai

modi improvvisati in cui si usavano gli strumenti nella musica polifonica, tuttavia esse confermarono la loro importanza solo se applicate alla monodia. Erano tutte efficaci da un punto di vista grafico nell'aiutare a sviluppare i mezzi musicali mediante i quali le melodie potevano avere un sostegno armonico.

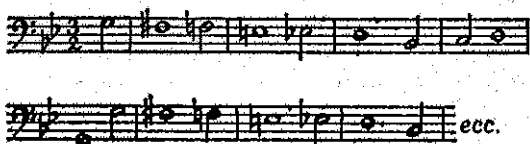
Il basso ostinato

Il basso ostinato, che risale ai tempi della polifonia e spesso è ancora usato, è di natura diverso. L'ostinato si applica a un frammento di melodia o di quasi-melodia che ricorre spesso e in fretta, all'altezza e nella parte di voce in cui compare originariamente. Può ricorrere in qualsiasi voce ma, essendosi rivelato particolarmente utile nel basso, il termine basso ostinato è diventato familiare. (Il lettore può riguardarsi il capitolo intitolato « *Sumer is icumen in* » per osservare uno dei primi esempi ancora esistenti di basso ostinato.) Come l'imitazione, è una forma di allungamento per mezzo della ripetizione, di cui fa parte anche la variazione. Ma il basso ostinato offre anche un nuovo aspetto che dimostra valore strutturale ed estetico: quello della variazione continua, o nuova creazione, presentata in contrapposizione a uno sfondo ripetuto, immutabile e di solito semplice. Basi dell'ostinato fatte solo con quattro suoni successivi ripetuti di continuo spesso hanno fatto da sostegno a musica tanto elaborata che l'ascoltatore può anche non accorgersi assolutamente della loro esistenza.

« When I am laid in earth »

La più famosa di tutte le passacaglie, quella di Bach in do minore — è composta su un basso fondamentale, cosa che non avviene per tutte le passacaglie. Così pure due finali di Johannes Brahms, quello delle *Variazioni su un tema di Haydn* e la passacaglia finale della sua *Quarta sinfonia*. Per non parlare dello stupendo lamento di Didone nell'opera *Didone ed Enea* di Henry Purcell, « *When I am*

laid in earth». L'uso fatto da Purcell del basso ostinato è di un'efficacia così intensa che vale la pena di trascriverlo qui a dimostrazione di come un artista abile e completo possa trarre forza emotiva da un meccanismo all'apparenza arido. Ecco la base che viene enunciata sette volte in questo lamento:



Nell'ottava discendente (dal sol al sol) questa melodia è evocatrice di un pathos notevole, accentuato dal fatto che le note discendenti dal sol fino al re sono semitoni. Non molto significativa di per se stessa, da un punto di vista musicale, questa base di sei misure, quando vi fu aggiunta sopra la melodia vocale di Didone, si dimostrò perfetta nel senso tragico che Purcell voleva attribuirle.

Una presentazione incompleta della base serve da introduzione all'aria: Didone prende a cantare solo sulla nota di chiusura della base. La sua melodia, ritmicamente assai più variata della base, e di interesse musicale più profondo a causa della grande varietà di movimento ascendente e discendente, si intreccia alla base in modo squisito. Il suo maestoso procedere in discesa non ha tregua. Eppure Purcell non interferisce con la relazione logica del testo e della linea vocale neppure per evitare quelle che — se considerate senza tener conto dell'effetto drammatico o musicale — sono chiaramente dissonanze. In generale sono risolte alla svelta — sono cioè seguite da consonanze moderate — cosicché durante l'esecuzione esse risaltano ben poco dalle combinazioni più consonanti. Ma ci sono, e la loro stessa presenza intensifica l'atmosfera emotiva. Nel creare una melodia vocale sensibilmente legata al profilo del basso di base, Purcell non si è affatto limitato, anzi ha sfruttato il meccanismo per comporre una delle sue arie più splendide.

Naturalmente, avrebbe potuto comporre un basso in continuo spiegamento come accompagnamento alla sua melo-

dia vocale, un sostegno più variato della base continuamente ripetuta. Ma lui qui voleva esattamente l'effetto grave e maestoso evocato dalla base (Didone è regina di Cartagine) anche quando l'ascoltatore, badando all'aria come a un tutto e a un'importante congiuntura dell'opera, non è direttamente consapevole della sua esistenza ben caratterizzata. Inoltre, c'è più di una semplice probabilità che la melodia sia effettivamente ricavata dalla base e che, avendola scelta, Purcell avesse abbozzato una melodia vocale che si fondeva con la base e simboleggiava l'angoscia espressa dal testo. Non faceva un bel gioco di prestigio, non creava un trucco abile, componeva musica che usciva dalla sua immaginazione creativa, libera da qualsiasi restrizione grazie all'uso di questo utile espediente musicale.

La sonata, il concerto, l'aria, l'arioso, il basso continuo e il basso ostinato — questi e altri metodi, altre forme e altri espedienti — erano mezzi per la continua ascesa dell'omofonia, della monodia, della melodia accompagnata con accordi lungo le linee protoarmoniche. Hanno dato via libera alla composizione odierna e hanno aperto nuove strade al futuro. Tutte raggiunsero un alto livello di sviluppo in Italia, ma non esclusivamente in Italia. Fiorirono durante quei mutamenti del XVII secolo nella sintassi e nella grammatica musicale che un musicista formato del 1675 poteva considerare naturali, mentre i suoi precursori le avrebbero ritenute o prive di significato o piene di un significato affatto diverso. Tutte le argomentazioni sulla vita musicale italiana del XVII secolo, per forza di cose, abbondano di tali termini.

Capitolo settimo

Gli stati tedeschi: Heinrich Schütz

Negli stati della Germania durante il XVII secolo, le differenze di formazione musicale, di gusto locale, di talento individuale e di osservanza religiosa continuarono a produrre musica in cui la forza espressiva e i procedimenti formali erano affatto diversi da quelli che germogliavano nello stesso periodo in Italia. Di alcuni sviluppi notevoli della musica per tastiera del nord si è già parlato: cioè delle caratteristiche dei preludi liberi, toccate, fughe, variazioni, capricci e suites con forma e struttura diversa da quelle della musica vocale. Ma il musicista più profondamente tedesco del XVII secolo non fu originariamente organista o compositore strumentale. Il suo cospicuo contributo ai cambiamenti musicali fu una fusione di vecchie tecniche polifoniche nordiche e di alcune nuove tecniche del sud. È stato chiamato il « padre della musica tedesca » perché sembra che alcune delle sue composizioni abbiano portato direttamente a quelle di Johann Sebastian Bach. È nato esattamente un secolo prima di Bach. Si chiamava Heinrich Schütz (1585-1672).

Il langravio di Hesse-Kassel, presso il quale Schütz lavorava, notò il talento musicale del giovane e lo mandò in Italia nel 1609 a studiare con Giovanni Gabrieli. I suoi studi proseguirono a Venezia con un organista della cattedrale di San Marco e ciò avrebbe influito singolarmente sia sullo stile delle composizioni di Schütz, sia sulla loro forma e sul loro schema. La chiesa di San Marco è un adattamento veneziano dell'architettura chiesastica bizantina; il piano base è quello di una croce greca, cosicché la sua navata laterale si divide in due. Poiché i fedeli non

potevano stare in piedi di fronte al coro, come le congregazioni nelle chiese che sono disposte nella forma di un crocifisso latino, il suo coro fu diviso in due sezioni, una per ogni braccio della navata. Quando Schütz venne a studiare col Gabrieli, in San Marco si eseguiva musica corale, che veniva perfezionata facendo di necessità virtù. Gabrieli aveva preparato opere vocali per due tipi di cantori: opere che si avvantaggiavano costruttivamente da questa divisione del coro e dalla possibilità di contrasto e di replica così ottenute. Né si era accontentato di occuparsi soltanto dei due gruppi corali: alcuni dei suoi brani erano realmente policorali, cioè concepiti per tre o quattro cori separati.

Puri splendori di suono

Le composizioni policorali del Gabrieli in certo qual modo equivalgono ai dipinti in cui le risorse del chiaroscuro acquiscono l'impatto emotivo. I suoi gruppi corali veramente concertati hanno contribuito enormemente alla realizzazione dei suoi piani musicali-religiosi. Egli amava i contrasti più forti ottenuti dalla contrapposizione delle varie altezze vocali, sia da quella del piano e del forte, della voce singola rispetto a uno o più cori; dei timbri delle voci rispetto a quelli degli strumenti, in particolare degli ottoni. Era innamorato dello splendore puro del suono: l'uso ch'egli faceva della voce, come solista oppure nelle messe, era meramente strumentale. Nella sua fantasia creativa la voce umana stava diventando uno tra tanti strumenti, e quindi l'organo, pur essendo sempre importante, non era però più dominatore in una supremazia isolata. Gabrieli fuse i suoni luminosi e violenti degli ottoni con quelli dell'organo e delle voci, creando valanghe di sonorità ben controllate che trovarono l'eguale solo negli oratori di Händel. Nel clima musicale che ne risultò, il ventiquattrenne Heinrich Schütz si moveva come allievo del sessantaduenne Gabrieli. Era il 1609. Nella Germania da cui proveniva Schütz, la musica omofonica, monodica, non del tutto armonica, che fioriva in tutta Italia, era ancora pressoché sconosciuta. Lo stesso Schütz, ritornando a Kassel dopo la morte

del Gabrieli nel 1612 importò con successo quella musica al nord e la fuse con quella dello stesso nord. Nel 1619, a Dresda dove viveva, pubblicò ventisei adattamenti dei *Salmi*. Li aveva scritti per otto e più voci o per parti soliste, due, tre e quattro cori e un basso continuo per uno o più organi, con accompagnamento di liuti, archi, trombe e altri strumenti. Gli studiosi trovano in questi salmi, oltre alle evidenti tracce esteriori dell'insegnamento di Gabrieli, l'influenza indiretta della concezione degli operisti fiorentini sulla declamazione vocale. Schütz vi aveva anche combinato e alternato la monofonia, la monodia e la polifonia, usandole tutte a scopi altamente espressivi.

Una « Passione » di Schütz

Quattro anni dopo la pubblicazione degli adattamenti dei *Salmi*, Schütz diede alla cappella dell'elettore di Dresda l'adattamento, da usarsi per le festività pasquali, della storia della *Resurrezione di Cristo*. Da molti anni, si era soliti, in numerose chiese tedesche, cantare la storia della Passione durante la settimana santa, quella della Resurrezione la domenica di Pasqua. Uno dei predecessori di Schütz a Dresda, l'italiano Antonio Scandello (1517-1580), aveva fornito gli adattamenti musicali per entrambi. Alcune copie rimaste e altre copie incomplete di queste dimostrano che si trattava di cori privi di accompagnamento, recitativi per solo, duetti, trii e quartetti. I personaggi singoli nella storia non erano — a parte l'Evangelista la cui parte è un recitativo per voce solista — assegnati in maniera teatrale a un singolo solista. Pietro, ad esempio, era rappresentato da un trio di coristi, Cristo da un quartetto. L'adattamento di Schütz della *Resurrezione di Cristo* è scritto per cantanti accompagnati da strumenti. Egli si è anche portato verso la verosimiglianza teatrale in quanto, secondo lui, allorché la musica per un singolo protagonista è dotata di più di una linea melodica (continuando così un procedimento di mottetto), una delle parti può essere omissa o eseguita da uno strumento. Le sue tre Marie cantano tre melodie vocali separate; ai due angeli fu assegnato un duetto. Il fatto che gli undici Discepoli non cantino un-

dici linee melodiche separate intrecciate polifonicamente ma un coro di sei parti non è una diminuzione del realismo drammatico, ma è solo dovuto al fatto che Schütz era più interessato a una verità musicale che non alla elaborazione di un prodigio tecnico. Il suo adattamento della Resurrezione è un audace passo avanti che si scosta dalla polifonia vocale pura di tipo rigidamente liturgico e si avvicina a quell'equilibrio polifonico e omofonico della liturgia e del dramma teatralmente realistico, che doveva poi fiorire in tutta la sua maestosità nelle cantate e nelle passioni di Bach e negli oratori di Händel.

L'oratorio della *Resurrezione* di Schütz è stato scritto nel 1623. Due anni dopo, pubblicò una raccolta di quarantuno *Cantiones sacrae* in cui i testi latini erano scritti per quattro voci con un basso continuo per organo. Il suo stile qui era definibile come un compromesso tra il mottetto (polifonia) e il concerto (polifonia-omofonia). Era anche un tentativo di conservare un po' dell'antica forza dei vecchi modi ecclesiastici in aperta sfida al movimento degli accordi che spesso proponeva un'armonia muoventesi per semitoni (cromaticamente).

Diatonia e cromatismo

Diatonica, ricorderemo, si chiama una scala che ha un'ottava di estensione (per esempio: do-re-mi-fa-sol-la-si-do), composta di sette gradi, alcuni dei quali separati da toni interi, altri da semitoni. La scala cromatica, d'altro canto, copre un'ottava in dodici semitoni (ad esempio: do-do diesis-re-re diesis-mi-fa-fa diesis-sol-sol diesis-la diesis-si-do). Le scale diatoniche o cromatiche hanno di solito, per il compositore, l'importanza che ha il vocabolario per un poeta. Usando per lo più i suoni di una scala diatonica in un dato passaggio, il compositore scrive un passaggio contenente intervalli diatonici che formano accordi caratteristici dell'armonia diatonica. Analogamente, se introduce liberamente e strutturalmente suoni che non appartengono alla scala diatonica, scrive un passaggio contenente intervalli cromatici che formano accordi caratteristici dell'armonia cromatica.

I compositori di solito introducono intervalli cromatici negli accordi diatonici senza annullare il diatonismo predominante. Analogamente, gli accordi costruiti cromaticamente possono essere introdotti nell'armonia diatonica senza che il diatonismo predominante sia annullato. L'interrogativo se un dato passaggio, accordo o armonia sia diatonico o cromatico spesso consente risposte diverse. In genere, si decide in base all'atmosfera prevalente. Un esempio per lo più cromatico è chiamato cromatico con aspetti diatonici, invece un esempio per lo più diatonico è diatonico con aspetti cromatici. Una composizione che non adombrasse quanto meno entrambe le cose è quasi inconcepibile all'inizio dell'evoluzione nella musica armonica.

La musica orientale è stata per molto tempo fortemente cromatica. Ma la musica occidentale è rimasta quasi esclusivamente diatonica fino alla metà del XVI secolo. Come detto prima, i primi compositori ad usare liberamente e strutturalmente il cromatismo furono i fiamminghi che risiedevano in Italia, uomini come Adrian Willaert e Cipriano de Rore.

Molti compositori italiani della seconda metà del XVI secolo fecero uso sperimentale del cromatismo. Tra questi, degno di nota uno degli uomini più stravaganti e bizzarri e dotati della storia musicale: Carlo Gesualdo, principe di Venosa. Chiuso in un vicolo cieco personale, brillantemente illuminato, Gesualdo sensibilizzò a tal punto la propria ispirazione musicale nelle sfumature dei suoi testi di madrigali che le sue tecniche armoniche si allontanarono del tutto da ciò che i suoi contemporanei consideravano sensato. Compose melodie cromatiche e poi le unì senza preoccuparsi dell'integrità armonica. Lo sviluppo storico mise in disparte i suoi madrigali di grande impeto espressivo: i suoi contemporanei ed i loro immediati successori rimasero attaccati al conservatorismo diatonico. Tre secoli e più dopo, i compositori avrebbero potuto trovare utile l'esempio di Gesualdo, ma avevano quasi dimenticato la sua esistenza. Il ventesimo secolo lo riscoprì.

Sweelinck, quasi contemporaneo di Gesualdo, ma per nulla influenzato da lui o da Luca Marenzio, compositore un po' meno stravagante (1553-1599), si lasciò attrarre dal cromatismo per lo più quando compose fughe. Lo affasci-

navano i problemi e le soluzioni presentate da un soggetto principale che si sviluppava cromaticamente per il trattamento fugato, anzi, i suoi seguaci e alcuni coevi tedeschi introdussero tali semimelodie cromatiche come risposte o controssoggetti nelle fughe che rimasero per lo più diatoniche.

Ma Schütz nelle sue *Cantiones sacrae* del 1625 sembra, per un certo verso, essere tornato indietro, ai tempi prima di Sweelinck, cioè ai modi ecclesiastici, in apparenza moribondi, trovandovi una sostanza fondamentale sulla quale riuscì ad innestare il cromatismo più nuovo, d'espressione più diretta, innato nella musica concertata del genere di accompagnamento con la melodia che si sviluppò a Venezia, e particolarmente per mano di Giovanni Gabrieli.

Primi passi dell'opera in Germania

Sempre fungendo da persuasivo ambasciatore, Schütz compose (o trascrisse e compose) nel 1627 la prima opera tedesca. Il testo di Rinuccini della prima opera, *Dafne* (1597), era stato tradotto in tedesco con la prospettiva che la musica di Peri potesse essere cantata nella traduzione quando l'opera fu messa in scena a Torgau nel 1627, in occasione di un matrimonio reale.

Ma la musica di Peri, strettamente legata alle sillabe italiane, non si adattava alle diverse parole tedesche. Così Schütz evidentemente compose una nuova partitura per il testo tradotto. Tale partitura, come l'originale di Peri, è andata anch'essa perduta.

Nel 1629 Schütz tornò in Italia, a quarantun anni. Arrivò in una Venezia assai mutata musicalmente dai tempi in cui egli l'aveva visitata diciassette anni prima. La moda della voce solista che portava la melodia ad un intenso effetto drammatico, era aumentata di parecchio. Le strutture armoniche erano disseminate di dissonanze usate a scopo espressivo. Gli strumenti stavano rapidamente soppiantando gli accompagnamenti precedenti con una strumentazione sempre più compatta. Mentre era a Venezia, Schütz pubblicò la prima delle tre raccolte delle *Symphoniae sacrae*. Alcuni di questi adattamenti in latino di testi biblici, pur

essendo chiamati *sinfonie*, termine usato liberamente a quell'epoca, erano in effetti cantate o piccoli oratori.

Oratorio e cantata

L'opera, nata quasi con esattezza nel 1600, costituì il primo nuovo trionfo formale della maniera monodica. Nell'ora della nascita, tale pratica trovò anche forme non teatrali quasi altrettanto stabili, nella cantata e nella sua estensione più ampia, l'oratorio. La cantata già esisteva in embrione nelle raccolte pubblicate tanto dal Peri quanto dal Caccini prima del 1610, comparendovi come sostituzione monodica al madrigale polifonico del secolo precedente. Strettamente intrecciate, di costruzione distinta nelle varie sezioni, spesso strofiche, le cantate erano passaggi alternati per voci e per strumenti, in cui le voci dovevano eseguire i recitativi nonché il genere di aria chiamata arioso. Imparentata per nascita e schema alle forme della canzone strumentale, che condusse tanto alla fuga quanto alla sonata, questa sorta di cantata divenne la beniamina dei compositori italiani come Luigi Rossi¹ (1598-1653), Marc'Antonio Cesti (1623-1669) e, soprattutto, Giacomo Carissimi (1605-1674).

Carissimi portò a maturità il terzo grande genere formale della musica monodica. L'oratorio, derivato in certo qual modo indirettamente dai cosiddetti tropi di dialogo degli anni tra il 925 e 1075; dalle susseguenti rappresentazioni bibliche con musica; dai successivi misteri — che pure condussero, in parte, al dramma serio dell'Europa occidentale — e da altre rappresentazioni musicali semiliturgiche, prese questo nome ed assunse carattere permanente verso la metà del 1500. Fu allora che san Filippo Neri fondò l'ordine degli Oratoriani, che aveva sede in un oratorio di Roma. Parti delle funzioni dell'oratorio erano rappresentazioni teatrali che venivano sottoposte all'approvazione del

¹ Rossi, protetto del cardinale Mazzarino, trascorse qualche tempo a Parigi. Il suo *Orfeo*, tradotto in francese come *Le mariage d'Orphée et Eurydice*, fu una delle prime opere che dall'Italia varcò le Alpi. Fu eseguita a Parigi nel marzo del 1647.

popolo, adattamenti in stile vocale polifonico dei primitivi misteri.

Molte opere musicali-drammatiche religiose apparse alla svolta del XVII secolo, non possono essere classificate in alcun modo. Ma la *Rappresentazione di anima e corpo*, di Emilio de' Cavalieri (1550?-1603), è considerata alternativamente il primo oratorio o una delle prime vere opere. Oggi non si classifica più l'oratorio una forma musicale di elaborati adattamenti e costumi scenografici come quelli usati nella prima esecuzione di questa *Rappresentazione*, allestita da un amico del Peri e del Caccini, che era pur tuttavia un oratorio, nello spirito. Tuttavia Carissimi compose opere che, anche nel modo in cui venivano presentate allora, sarebbero state perfettamente aderenti alla nostra attuale concezione della parola oratorio. Molte messe e molte passioni possono essere distinte dagli oratori solo in quanto i testi sono liturgici. Ma anche questa distinzione crolla quando si raffrontano con oratori che hanno testi biblici e liturgici. È utile considerare alcune messe ed alcune passioni — anche un'opera come il *Magnificat* di Bach — come varietà di oratori intesi per essere eseguiti durante le funzioni religiose.

Carissimi eseguiva i suoi drammi di musica sacra senza adattamenti o costumi, ma li articolava con passione e forza musicale prendendoli dai cori, dai recitativi, dagli ariosi, dagli a solo, dai gruppi di solisti, dai passaggi strumentali, dalla monodia, dall'omofonia, dalla polifonia, dalle voci e dagli strumenti concertanti e dall'uso libero dell'idio-ma armonico allora assai avanzato. Così lasciò modelli sui quali molti futuri compositori, tra i quali anche Händel, avrebbero esercitato il proprio ingegno e avuto modo di mostrare il proprio genio.

Schütz, che conosceva la musica di Monteverdi e di Carissimi, consapevole, per esperienza diretta, dell'importanza della cantata e dell'oratorio italiani, trascorse quasi tutto il resto della sua lunga esistenza in Germania. Continuò a produrre composizioni che abbinavano gli elementi più vecchi della polifonia nordica alla seduzione sensuale e drammatica della più giovane monodia del sud, variando accuratamente le proporzioni, che adattava ai particolari scopi del momento. Delle sue ultime opere, le più importanti so-

no: *Le sette parole di Cristo sulla Croce* (1645); *La storia della gioiosa e misericordiosa nascita del Figlio di Dio e di Maria* (1664), oratorio; e trattamenti musicali della passione di Cristo narrata da Matteo, Luca e Giovanni (1665-1666). Giunteci in condizioni assai imperfette, queste ultime opere di intensa sensibilità, composte vent'anni prima della nascita di Händel e di Bach, non sono affatto inferiori stilisticamente al *Messia* di Händel e alla *Passione secondo Matteo* di Bach, dalle quali però differiscono molto in quanto non fanno assolutamente uso di strumenti. Furono questi i primi frutti della consumazione di quel matrimonio, nel suo complesso notevole, tra il genio musicale tedesco e quello italiano, che fu poi definito il barocco tedesco.

La Francia del XVII secolo: Lulli

La Francia del XVII secolo, che sta tra l'Italia di Corelli, di Alessandro Scarlatti e di Carissimi, e la Germania di Schütz e dei grandi organisti nordici, affermò il proprio carattere soprattutto per la capacità di assorbire e rinnovare l'una o l'altra influenza, o entrambe.

La musica divenne più italiana che tedesca, ma ciò nonostante rimase francese. Nelle composizioni di un italiano gallicizzato o di un francese per eccellenza, la Francia diede il proprio contributo di forme musicali, di atmosfera musicale e di tecniche di primaria importanza, nonché di musica che, ascoltata bene, resta senz'altro deliziosa. Questi compositori erano Giambattista Lulli (1632-1687) e François Couperin (1668-1733), chiamato *le grand* per distinguerlo dai numerosi altri compositori della sua famiglia. Le doti di Lulli diedero nuovi accenti al balletto ed all'opera, formarono una schema durevole dell'ouverture e svilupparono in modo significativo la suite strumentale. Couperin fu un importante elaboratore dello stile per musica a tastiera.

L'abilità di Lulli come violinista, impareggiabile a quei tempi in Francia, attrasse l'attenzione di Luigi XIV. Come direttore del gruppo musicale del sovrano chiamato *Les Petits Violons*, Lulli scrisse musica strumentale ricca di ef-

fetti contrappuntistici, ma tendente a una certa povertà armonica. Egli si lasciò gradatamente alle spalle le strutture che si erano formate in seguito all'assegnazione delle melodie principali ai singoli strumenti. Fu sempre più favorevole a una distribuzione più equilibrata delle note tra gli strumenti usati, raggiungendo alla fine un equilibrio generale che può giustamente essere definito orchestrale. Nel balletto continuò la tradizione francese, già affermata, della presentazione teatrale di soggetti per lo più mitici o allegorici con l'uso di un gruppo di danzatori, tradizione che risaliva al XV secolo. A quell'epoca, le scene e i costumi usati nel balletto erano diventati molto stravaganti e sfarzosi, il macchinario di scena era spesso assai più complesso di quello musicale o della danza. Uno tra i primi balletti più noti di cui la musica è rimasta sino ai giorni nostri è il *Ballet Comique de la Royne*, che fu eseguito per la prima volta nel 1581.

Nelle versatili mani del Lulli la musica da balletto, a cominciare dal *Ballet de la nuit* (1653), consisteva sempre più di brevi forme di danza ben definite. Tra queste il minuetto, il *rigaudon*, la *bourrée*, la gavotta e il *passepied*. Raggruppati in suites (o, in seguito, composti appositamente come parti di suites), questi schemi musicali si dimostrarono fondamentali per l'evoluzione della musica orchestrale nonché di quella per tastiera. Nella storia del balletto, Lulli resta significativo perché ha ravvivato i monotoni e maestosi movimenti di prima con passi rapidi e perché ha sviluppato l'importanza della ballerina solista, con tutte le piroette e altre attrazioni abbaglianti.

Quando Lulli prese a comporre opere, il suo genio lo portò a diventare una figura di primaria importanza in tutta la storia dell'arte francese. Con il suo adattamento di *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus* di Philippe Quinault, messo in scena il 15 novembre 1672, si inaugurava realmente il lungo e ricco trionfo dell'opera francese. I due compositori avrebbero scritto insieme venti opere. Lulli adattava ai soggetti pseudostorici o mitologici musica di varietà e agilità ben comprensibili. Non soddisfatto del recitativo dei suoi predecessori — il recitativo secco — quel canto che sta a metà tra il canto stesso e la declamazione, accompagnato solo dal clavicembalo o da strumento analogo — trattò il tessuto

connettivo tra le arie e le danze in modo tale da avvicinarlo a una piena autonomia musicale. Al recitativo diede, anzitutto, un accompagnamento più vario di quanto avessero fatto fino a quel momento gli altri compositori, anche se Monteverdi si era cimentato (e Schütz ne aveva fatto un uso considerevole) col recitativo *stromentato* o accompagnato.

Lulli, che era di origine italiana e parlava la lingua, fu molto attento alla prosodia francese modulando gli accenti e i ritmi secondo la forma originale della lingua, spesso il metro musicale, varie volte in uno spazio breve. Le sue arie e i suoi passaggi nell'arioso erano scritti in modo da risultare non soltanto espressivi, ma anche concisi, ordinati e puliti nei modi ancor oggi ritenuti francesi, musicalmente parlando.

Grazie al forte senso delle proporzioni, Lulli diede una sua grazia a tutto quello che tentò. Egualmente ammirevole era il suo senso del tempo, che gli consentì di introdurre passaggi che andavano dal recitativo *stromentato* all'arioso, dal canto alla danza, dal solista al duetto o al coro. Credè così quella varietà con cui salvò le sue opere dalla monotonia che, nel caso contrario, avrebbe potuto soffocare la musica drammatica, dove l'uso dell'armonia accordale rimase quasi costantemente piatta e rigida.

L'ouverture nell'opera

Quando le prime opere avevano una qualsiasi produzione strumentale, di solito si trattava o soltanto di un'infiorescenza strumentale allargata, una specie di fanfara per richiamare l'attenzione, o dell'accompagnamento a una scena dello spettacolo, cioè il prologo. Quest'ultimo serviva al duplice scopo di indicare il significato e il senso simbolico dell'azione da seguire e di dedicare l'esecuzione e il lavoro (di solito nel più fiorito linguaggio di corte) a un sovrano, a un principe o a un nobile protetto. Presto, però, le ouvertures puramente strumentali più prolungate divennero una pratica normale, spesso prima di ogni atto. Poiché venivano enunciate in vari schemi e con designazioni diverse, a poco a poco se ne fissarono due forme distinte. Una, l'ouverture

italiana, che piaceva ad Alessandro Scarlatti, e consisteva in modo caratteristico di tre sezioni o movimenti: veloce, lento, veloce. Molti compositori veneziani di opere, amavano la canzone-ouverture formalmente legata alla sonata da chiesa e spesso definita semplicemente « sonata ». Consisteva di solito di una parte lenta in ritmo binario e di una parte contrastante in ritmo ternario più veloce. Quest'ultimo era lo schema che Lulli sviluppò nell'ouverture francese, l'esempio primo di cui si conosca l'esistenza e dal quale fu tratto il suo *ballet de cour*, intitolato *Alcidiane* (1658).

Nello schema, l'ouverture di Lulli cominciava assai di frequente con una parte lenta che intendeva evocare un'atmosfera grandiosa. Ripetuta spesso, era costituita tipicamente da una parte veloce, in cui un breve soggetto melodico veniva trattato in modo che era quasi fugato. Questo schema duplice si rivelò per molto tempo di grande vitalità e utilità, e alla fine fu allungato mediante l'aggiunta di una chiusura lenta molto ampia, diventando così lento-velocelento e rovesciando esattamente lo schema italiano veloce-lento-veloce.

L'ouverture lulliana non aveva alcuna stretta parentela con l'opera che le succedette: era pertanto facile frammentarla, scriverla separatamente, come musica autonoma. In questo senso l'ouverture « francese » di lì a poco viveva una vita sua fuori della sala operistica, essendo diventato uno schema utile per la musica strumentale, schema che avrebbe ceduto il passo, solo a metà del XVIII secolo, alla sonata e alla sinfonia classiche.

Suites strumentali

Il XVII secolo fissò la moda di eseguire (o per lo meno di pubblicare) gruppi di movimenti strumentali di danza. Lulli era arrivato a questa tecnica, in parte, da solo, cosicché la sua concezione della suite era personale. Esecuzioni ridotte di alcuni dei suoi balletti e delle sue opere venivano fatte da gruppi solo strumentali e la musica sonata era l'ouverture e una selezione delle danze. Ma Lulli e altri compositori francesi dell'epoca non si avvantaggiarono dello schema di suite che ne conseguì, non considerandone la invi-

tante possibilità compositiva che presentava. Invece i compositori tedeschi, tra i primi Sigismund Kusser, o Cousser (1660-1727), lo capirono e se ne impossessarono. A volte la stessa suite veniva definita « ouverture » e queste costellazioni di danze brevi, precedute da una ouverture « francese », furono composte da Johann Sebastian Bach, dai suoi immediati predecessori e successori. Durante la seconda metà del XVIII secolo, tuttavia, questo genere di suite, come la stessa ouverture « francese », fu gradatamente abbandonata come forma di composizione. In epoche successive, la suite ebbe la tendenza a riprendere la sua natura originaria, cioè un gruppo di brani selezionati da un'opera lunga. Queste sono ad esempio le suites della musica del *Peer Gynt* di Edward Grieg e del balletto *Lo schiaccianoci* di Chajkovskij. Ogni tanto qualche compositore scrive una suite di musica indipendente. Ad esempio Darius Milhaud con la *Suite provençale* e la *Suite française*.

Barocco e rococò

La vita e la fantasia creativa di Lulli erano interamente racchiuse nei limiti del barocco, che in musica si può dire sia iniziato in Italia nel 1575 ed abbia concluso la sua esistenza con la morte di Händel a Londra nel 1759. Ma François Couperin ha vissuto fisicamente ed intellettualmente tanto nel XVIII quanto nel XVII secolo. Per quarantotto anni fu contemporaneo di Bach, Händel e Domenico Scarlatti. Anche le date effettive della sua vita (1668-1733) rientrano nel periodo barocco, ed egli personalmente fu l'araldo di un'era e di uno stile diversi, il cosiddetto rococò. (La parola barocco deriva da un nome portoghese che significa « perla di forma irregolare ». Rococò, derivante dalla parola francese che significa « roccia », in origine indicava oggetti che imitavano frammenti rocciosi o conchiglie traforate.)

In musica il barocco può essere definito un'evoluzione esuberante dei mezzi portatori del dramma, del pathos e della passione, mentre il rococò un continuo spostamento dentro e fuori il barocco — dall'espressione all'eleganza, dalla simbolizzazione della sovranità alla sua elaborata ornamenta-

zione, dai gesti maestosi ai piccoli gesti elaborati nei minimi particolari.

Il rococò fu per prima cosa un germoglio francese del barocco. Si manifestò nell'architettura, nell'arredamento, nella letteratura, nella musica e nella pittura – in quest'ultima arte il primo grande pittore rococò fu Watteau (1684-1721). Il rococò aveva pretese minori del barocco: i suoi seguaci si accontentavano dei risultati scintillanti, su piccola scala, ma di proporzioni perfette. Il rococò francese folleggiava con il frivolo e l'eroticico perché sperava di condurre vita aristocratica non solo più sontuosa, ma anche più divertente.

Probabilmente è onesto dire che mentre, per lo meno in musica, il barocco ha tentato di esprimere, analizzare e prolungare la vita, il rococò l'ha commentata, stilizzata e fiorita. Denigrare il barocco tacciandolo di essere sovraccarico e corrotto stilisticamente, e il rococò tacciandolo di banalità e di freddezza, significa non capire la storia e negare implicitamente il significato stesso essenziale dello stile.

Nel campo musicale Couperin fu il primo maestro del rococò. Pur essendo stato un notevole organista, la sua fama sopravvive principalmente per i quattro volumi di *Pièces pour le clavecin*. In essi egli concluse l'opera della scuola dei compositori francesi di clavicembalo fondata da Jacques Champion de Chambonnières (1602-1672?). I vari membri di questa scuola avevano anche composto suites di pezzi – suites non nel senso lulliano di selezione da opere più lunghe, ma semplicemente gruppi di brevi pezzi tutti in una data tonalità. Queste suites per clavicembalo non svilupparono uno schema vero e proprio e nemmeno si fermarono sulle solite successioni o varietà di forme di danza. Couperin, in effetti, tendeva ad abbandonare completamente le vere forme di danza, costituendo i suoi *ordres* (come chiamava le sue suites) su pezzi del tutto originali quanto a schema e forma, brani con titoli di un rococò fiorito come *Les vergers fleuris*, *Soeur Monique* e *Les barricades mystérieuses*.

Lontanissimi da quella musica scritta per onorare e placare Dio o per esaltare il rappresentante di Dio a Versailles, gli *ordres* di Couperin volevano divertire, con mezzi puramente musicali, le persone piuttosto sofisticate e nel contempo sufficientemente in grado di apprezzarne le belle

espressioni. È musica che spesso sembra voler pretendere soltanto l'apprezzamento che si dava ai gioielli e alle decorazioni a stucco sulle pareti e, tuttavia, afferma in modo nuovo la propria autosufficienza. Nonostante i titoli descrittivi e la mimica divertente dei suoni non musicali di Couperin, i suoi pezzi più belli restano la musica pura, staccata dalla religione, dal dramma e da qualsiasi altra attività che non sia musicale. Con questa tepida affermazione dell'indipendenza della propria arte, Couperin contribuì a rendere possibile il grande periodo classico che iniziò con Luigi Boccherini (1743-1805) e con Joseph Haydn (1732-1809).

Non si vanno a cercare gli splendori del gotico al Petit Trianon, così come non si accusa François Couperin *le grand* di insensibilità. I suoi deliziosi *ordres*, delicatamente proporzionati, non vanno alla ricerca di simboli drammatici o di profondi equivalenti del sentimento. Malgrado i titoli, non sono « musica a programma ». Malgrado gli accenti di imitazione naturalistica – il verso della gallina che chiama i pulcini, il ticchettio di tacchi – si pretende da loro più di quanto diano o di quanto era stato stabilito che potessero dare, se li si ascolta esigendo più della loro grazia formale, delle melliflue progressioni e delle vivaci figurazioni, più dell'aroma dolce ed artificiale della galanteria di corte.

Cecil Gray, in *The History of Music*, ha scritto che Couperin era stato eccessivamente apprezzato da musicisti francesi moderni quali Debussy e Ravel e aggiunge suggestivamente che i suoi pezzi per clavicembalo ricordano le « statuette di porcellana raffiguranti belle pastorelle e altre simili antichità dell'epoca ». Se la si vuole interpretare nel senso buono, questa frase rivela non solo la natura esatta dell'originalità musicale di Couperin, ma anche un modo sensato per ascoltare i suoi deliziosi *ordres*. Fa anche capire senza possibilità di dubbi che essi devono essere eseguiti ed ascoltati non su un moderno pianoforte, ma sul clavicembalo.

Inghilterra: Henry Purcell

Carlo II, tornando in Inghilterra dalla corte di Luigi XIV, dove quasi sicuramente ebbe modo di sentire la musica di Lulli, portò a Londra l'esigenza e la possibilità di creare un

nuovo stile musicale. L'Inghilterra, non del tutto priva di buoni compositori, come molti storici del XIX secolo hanno voluto far credere, stava tuttavia passando un periodo musicale assai brutto, povero di creazione e di sostegno formale per un compositore in fase di maturazione. La breve carriera di Henry Purcell (1658?-1695), nonostante tutta la bellezza che ne risultò, soffrì indubbiamente in un simile ambiente artistico. E questa fu una tragedia per gli inglesi, perché il fatto che Purcell non sia riuscito a trovare una tradizione che potesse essere adottata dall'Inghilterra del XVIII secolo, portò alla supremazia della musica italiana e tedesca in quel paese. Due secoli dopo la morte di Purcell, nessun inglese infatti riuscì a trovare attorno a sé o sviluppare in se stesso il sostegno musicale assolutamente necessario per dare un'impronta di fermezza al proprio stile. Soltanto verso la fine del XIX secolo e nel XX è stata composta musica veramente inglese, che può sussistere a fianco di quella di Byrd, il più raffinato dei madrigalisti, di John Blow e di Henry Purcell.

Purcell era un musicista notevole, sia per la fresca spontaneità sia per la versatilità mozartiana. Nel *Didone ed Enea* (1689), la sua sola vera opera (rappresentata in una esecuzione di dilettanti perché non esisteva ancora un pubblico inglese d'opera), riuscì, a dispetto del libretto famoso per la sua vuotaggine, scritto dal « poeta laureato » Nahum Tate, a creare un piccolo lavoro formalmente perfetto, mettendo in atto le migliori tecniche dei musicisti continentali del suo tempo. Ai metodi che aveva in comune con Pietro Francesco Cavalli (1602-1676), Purcell aggiunse una sincerità evocativa e una profondità di sentimenti che furono caratteristiche soltanto sue. (Vedi pagg. 118-119 per ciò che riguarda il « lamento di Didone » tratto da quest'opera.)

Nel *Didone ed Enea*, nonché nelle sue musiche non del tutto operistiche per diverse rappresentazioni, Purcell enunciò accenni attinti da quei suoi predecessori che avevano composto divertimenti in maschera, controparte inglese dei *ballets de cour* francesi: il poeta compositore Thomas Campion (1565-1620), Henry Lawes (1596-1662), che compose la musica per il più famoso di questi spettacoli, il *Comus* di John Milton, Matthew Locke (1630?-1677) e Christopher Gibbons (1615-1676), figlio di Orlando Gibbons. E il fatto

che Purcell abbia usato interludi di balletto come la *Danza trionfale* e la *Danza delle streghe e dei marinai* in *Didone ed Enea*, indica che probabilmente conosceva, quanto meno frammentariamente, le partiture di Lulli.

Anche nella musica corale, sia sacra sia profana, Purcell sovrasta tutti i suoi contemporanei inglesi eguagliando con le sue composizioni quelle dei creatori continentali del suo periodo. Fu per lungo tempo maestro di cappella, con molte altre mansioni, alla cappella reale. La sua *Ode per il giorno di Santa Cecilia* (1692), la più bella di varie odi del genere da lui composte, e il *Te Deum e Jubilate* (1694) realizzano meravigliose combinazioni di composizione corale e di pieno accompagnamento di strumenti in vero stile orchestrale. La struttura è un miscuglio personale dell'autore di polifonia e di monodia. Nella sua musica puramente strumentale — sonate (quelle del 1683 furono chiamate sonate quasi per la prima volta in Inghilterra) per due violini, violoncello o viola da gamba e continuo (organo o clavicembalo), *fantazias* (questa è l'esatta grafia che recano) per tre, quattro, cinque strumenti, e le suites per clavicembalo in movimenti brevi — egli rivelò la padronanza sempre più profonda che nella sua epoca si cominciava ad avere delle tecniche della musica non vocale. Qui egli rivelò anche, senza averne piena consapevolezza, il disagio crescente che i compositori dotati del XVII secolo sentivano in modo sempre più profondo, per la costrizione limitativa delle poche tonalità cui erano costretti a sottostare per intere sezioni o movimenti, a causa dell'accordatura e di altre limitazioni degli strumenti a disposizione. In ciascuna delle sue suites Purcell si limitò a una singola tonalità di chiave con brevi sezioni, ciascuna in semplice forma binaria e destinata ad essere eseguita due volte.

Forma binaria e ternaria

La semplice forma binaria con la sezione A nella tonalità di chiave e la sezione B nella tonalità basata sulla dominante della scala di tale tonalità, ma, ritornando sulla tonica alla fine, doveva perdere la propria popolarità presso i compositori quando fu possibile muoversi più liberamente

da una tonalità all'altra (modulazione) incoraggiando la nascita di forme più ampie, più complesse (a volte pure binarie). Per Purcell la forma ternaria semplice era facilmente disponibile: bastava ripetere una sezione A dopo una sezione B; questa forma veniva da lui usata quasi esclusivamente nelle arie da capo. Come ha scritto Harvey Grace in *International Cyclopedia of Music and Musicians*, è probabilmente giusto dire che Purcell fu « un genio frustrato, nato in un periodo di transizione, un secolo troppo presto (o forse troppo tardi: con la sua abilità e la sua inventiva quanto interesse avrebbe destato tra gli elisabettiani!) », nel senso che gli schemi e le forme e le tecniche a sua disposizione non riuscirono a evocare e a mettere in evidenza nel migliore dei modi tutte le inclinazioni di cui diede prova la sua fantasia musicale, anche perché egli stesso restava impaniato proprio nelle sue capacità di adattare e di migliorare forme già esistenti.

Questa specie di critica ipotetica che condanna la maggioranza di questi artisti creativi per quello che non sono, piuttosto che per quello che sono, non può reggere. Ma per Purcell sembra molto pertinente. *Didone ed Enea*, il *Te Deum e Jubilate*, l'*Ode per il giorno di Santa Cecilia* e alcune sonate, *fantazias* e suites furono le ultime creazioni importanti del periodo di transizione che precedette quello della modulazione libera e sviluppò le forme strumentali. Ma ciò che suggerisce, in genere, nel suo complesso, la musica di Purcell, è un senso, se non proprio di frustrazione, quanto meno di un raccolto incompleto. Alcuni mezzi e strumenti musicali di cui aveva bisogno, ma che non fece in tempo ad avere prima della morte, erano poco lontani da lui, non ancora però a sua portata di mano, nel *Clavicembalo ben temperato* di Bach, negli oratori di Händel, nonché nella musica, nelle formulazioni teoriche e intellettuali di Jean-Philippe Rameau.

Capitolo ottavo

Accordatura e temperamento

Su un pianoforte moderno accuratamente accordato qualsiasi ottava è un intervallo limitato da due suoni, uno dei quali vibra esattamente al doppio dell'altro. Su quello stesso pianoforte, tuttavia (e su qualsiasi strumento odierno ad altezza fissa), qualunque quinta perfetta è un intervallo limitato tra due suoni uno dei quali vibra *leggermente meno* di una volta e mezzo dell'altro; qualsiasi terza maggiore dimostra un ulteriore accorciamento della distanza tra i suoi suoni esterni in raffronto a quella di una terza naturale o « ipertonica ».

Tale discrepanza tra intervalli puri — quelli esistenti negli invariabili rapporti matematici tra gli ipertoni o suoni parziali che si producono (udibili o no) allorché si esegue un singolo suono musicale (vedi pagg. 73-75) — e quelli creati artificialmente sui nostri strumenti di altezza fissa, è un compromesso antichissimo tra natura e arte. Si è resa indispensabile a causa dell'arbitraria e « innaturale » divisione, motivata artisticamente, della nostra ottava in dodici semitoni esattamente identici. Tale divisione fu imposta alla musica occidentale dal graduale aumento dei semitoni aggiunti al suo alfabeto fondamentale: i semitoni il più delle volte rappresentati nella nostra scrittura da bemolli, diesis e a volte bequadri. L'uso più esteso di tonalità contrassegnate da vari diesis o bequadri è stato originato dalla possibilità, o dalla necessità, di spostarsi da una tonalità all'altra entro una composizione o entro una sezione musicale. Tale modulazione era possibile in maniera rudimentale e limitata in alcuni sistemi di accordatura usati prima che si giungesse ad adottare il nostro sistema attuale, definito temperamento

eguale (dove la parola temperamento significa accordatura). Ma diventò difficile o addirittura impossibile in quei sistemi in cui la musica era composta in tonalità con numerosi accidenti. Con la voce umana e su strumenti che non hanno altezza fissa — tra cui i violini e i tromboni, ad esempio — la modulazione illimitata è sempre stata teoricamente possibile.

Temperamento eguale

Prima che il temperamento eguale fosse formulato e accettato, furono tentati vari sistemi di accordatura. Gran parte della musica occidentale composta tra il 1500 e il 1700, e buona parte di quella composta in Germania fino al 1800 e in Inghilterra e in Francia sino al 1850, era concepita per una esecuzione su strumenti accordati (oppure, nel caso di strumenti non ad altezza fissa, eseguita) nel sistema a temperamento puro, che usava una quinta appena leggermente inferiore alla quinta perfetta. Questa musica risulta alquanto snaturata nelle esecuzioni odierne su strumenti accordati o sonati con il sistema del temperamento eguale. Ma la disparità è assai più rilevante da un punto di vista teorico che non nell'ascolto vero e proprio: l'orecchio si adatta facilmente e soddisfacentemente a qualsiasi piccolo cambiamento. (Broadwood, un noto costruttore inglese di pianoforti, non progettò i suoi strumenti — e nemmeno li accordò — per il temperamento eguale, sino al 1846. In *The Oxford Companion to Music*, Percy A. Scholes fa pertanto notare che un pianoforte Broadwood costruito e accordato prima del 1846 non sarebbe stato adatto all'esecuzione di Beethoven e di Chopin).

Per citare il *Harvard Dictionary of Music*, ciò che si richiedeva per le modulazioni complesse e per le tonalità contrassegnate da più di due diesis o due bemolli era un sistema di accordatura che non fosse « perfetto nelle tonalità semplici e sbagliato in modo insopportabile nelle altre », ma che « spargesse l'inevitabile imprecisione su tutti i suoni e su tutte le tonalità ». Questo metodo, usato nel mondo occidentale sin dal 1850, fu chiamato temperamento eguale perché risolveva il problema dividendo arbitrariamente l'otta-

va in dodici semitoni eguali. L'applicazione di questa matematica « innaturale » ci ha messi in grado di usare il suono che segue immediatamente il do sia come do diesis sia come re bemolle; di usare qualsiasi do come un si diesis; di usare un solo suono come un sol diesis e come un la bemolle, e così via.

L'inevitabile e necessaria deviazione dalla « purezza » si era sparsa equamente sull'ottava e sulla tastiera. Ottave a parte, gli intervalli prodotti conseguentemente sui nostri strumenti di altezza fissa di solito non coincidono con gli intervalli ipertonici prodotti da ogni singolo suono. Pertanto noi creiamo di continuo una specie di nebulosa dissonanza singolarmente confusa, non abbastanza chiara e udibile per sconvolgere un orecchio che non sia dotato di un'ipersensibilità quasi fenomenale. Infatti, questa dissonanza vaga, sempre presente, è diventata elemento integrale nel materiale sonoro della musica e probabilmente ne avvertiremmo la mancanza con notevole disagio se ci trovassimo a sentire di colpo quella chimera strumentale, un pianoforte cioè o un altro strumento ad altezza fissa su cui gli intervalli fossero puri.

Con il temperamento eguale, i compositori hanno potuto largheggiare nell'uso di diesis e bemolli; hanno potuto fare con facilità modulazioni da una tonalità all'altra. Il prezzo pagato per questa possibilità è la falsificazione convenzionale di ogni intervallo, tranne che l'ottava. In quanto convenzione accettata senza limitazioni e senza critiche, questa distorsione potrebbe essere raffrontata per alcuni versi a quell'altra convenzione grazie alla quale si è giunti alla prospettiva nel campo della pittura.

Varie sono le persone cui, troppo generosamente, è stata attribuita l'« invenzione » del temperamento eguale. Una di queste, Andreas Werckmeister (1645-1706), era un organista che studiò e scrisse molto su tutti gli spinosi problemi che riguardavano l'accordatura dell'organo e degli strumenti a corde con tastiera.

Werckmeister stava cercando di elaborare un sistema assai simile al temperamento eguale ma non fu il primo, e non riuscì mai a formularlo nel modo in cui è usato oggi. Un altro « inventore » del temperamento eguale fu Johann Sebastian Bach (1685-1750), a cui da tempo è assegnato que-

st'onore perché nel 1722 compose *Il clavicembalo ben temperato*. Questo volume contiene un preludio e una successiva fuga in ciascuna delle ventiquattro tonalità maggiori e minori. Il fatto finì per indicare uno strumento accordato in modo da essere molto più vicino al nostro temperamento eguale che non all'accordatura pura allora generalmente usata. Ma non esiste la prova che gli strumenti a tastiera di Bach avessero il temperamento che oggi è a noi noto; può darsi che ai suoi tempi fosse normale che uno strumento venisse riaccordato tra un brano e l'altro. Riaccordare un clavicembalo del XVIII secolo era relativamente facile e il « temperamento » di Bach può essere stato prodotto accordando, con un po' di ampiezza, le terze maggiori e diminuendo un poco le quinte perfette nella tonalità data: il risultato è un temperamento che sta tra il temperamento puro e l'eguale.

La misura dei semitoni

Aristosseno (IV secolo a.C.), allievo di Aristotele, scrisse uno dei primi trattati che si conoscano sulla musica. Si dice che abbia ideato un sistema di accordatura (in realtà, si tratta di un sistema di esecuzione) con molti elementi del temperamento eguale. È certo invece che Bartolomé Ramos de Pareja (1440?-1521?), un erudito compositore spagnolo, fece stampare nel 1482, a Bologna, un libro in cui si descrive qualcosa di analogo al temperamento, fermo restando nel caso specifico che sul collo di strumenti simili alla chitarra i bischeri segnati per indicare la diteggiatura — per indicare cioè dove dovrebbero essere premute le dita della mano sinistra del suonatore sulle corde — erano messi a distanze eguali di semitoni. Ciò dava inevitabilmente una scala di semitoni eguali. Nel corso del XVI secolo, si avvertì chiaramente la necessità di qualcosa che somigliasse al temperamento. Tra i sistemi proposti, uno avrebbe suddiviso l'ottava in dodici semitoni, due dei quali sarebbero stati leggermente più piccoli degli altri dieci. Adrian Willaert chiese che si accettasse un sistema che, se accolto, sarebbe stato eguale al temperamento. Vincenzo Galilei, membro della camerata fiorentina, propose l'adozio-

re di un semitono più piccolo di quello del temperamento eguale, che avrebbe dovuto essere inferiore di un centesimo di dodicesimo dell'ampiezza di un'ottava. Gioseffo Zarlino (1517-1590), maestro del coro di San Marco a Venezia, scrisse passaggi sulla diteggiatura del liuto che richiederebbero allo strumentista un'esecuzione simile a quella fatta sulla *vibuela*, l'antenato della chitarra, somigliante alla viola. Anche questo poteva essere una specie di temperamento.

L'esigenza di semitoni eguali divenne ancora più pressante durante il XVII secolo. Alcuni virginalisti inglesi, tra i quali John Bull, composero musica con tante modulazioni da esigere strumenti accordati, in certo qual modo, con il sistema del temperamento. Marin Mersenne (1588-1648), uno scienziato francese, delineò in pieno la teoria dei semitoni eguali. Johann Caspar von Kerll (1627-1693), importante compositore del periodo precedente a Händel e a Bach, compose un brano con modulazioni su tutte le chiacchie. Johann Caspar Ferdinand Fischer (1665?-1738) pubblicò nel 1702 una serie di preludi e di fughe per la pedagogia organistica, in cui sono rappresentate diciannove delle ventiquattro tonalità maggiori e minori. L'amico di Händel, Johann Mattheson (1681-1764), scrisse nel 1719 una *temperamentarische Organisten Probe*, in cui compaiono tutte le ventiquattro. Seguì, nel 1722, *Il clavicembalo ben temperato* di Bach¹. Altre sue composizioni, oltre a molte altre di Händel, provano, con la loro struttura armonica, di essere state concepite da uomini i quali consideravano gli strumenti accordati in un modo che si avvicinava al temperamento.

Armonia, tonalità, chiave, modulazione

Quello che rese desiderabile e, alla fine, ineluttabile la creazione del temperamento eguale fu la tendenza sempre crescente verso l'armonia classica, l'imporsi della necessità ben

¹ Bach chiamò *Clavicembalo ben temperato* soltanto il primo volume dei ventiquattro preludi e fughe, nonostante che il secondo segua lo stesso schema, con l'aggiunta di altri ventiquattro preludi e fughe. Spesso i due volumi sono chiamati *I quarantotto*.

definita di sentire la tonalità, e la conseguente importanza della modulazione in quanto considerata uno dei procedimenti sintattici della musica.

Ormai, ai tempi di Händel e di Bach e dei loro contemporanei, la musica era diventata un'arte molto complessa, assai varia e sicura di sé. Gli schemi formali a disposizione dei compositori erano numerosi, agili e soddisfacenti. La monodia aveva dato la libertà al senso melodico schiudendogli nuovi orizzonti: la musica aveva appreso che la monodia e la polifonia non dovevano di necessità escludersi a vicenda. L'accostamento graduale al temperamento concedeva la libertà di modulare. Lo sviluppo del pianoforte stava per dare alla musica lo strumento solista più comune dopo l'organo e il violino. Indiscutibili erano ormai il suo diritto all'autonomia, la libera scelta di comporre musica per un testo o musica fine a se stessa. Si richiedeva solo, per far fiorire un'era musicale fruttuosa come il periodo più fertile del passato, la comparsa di compositori dotati di sensibilità e intelligenza tali da consentir loro di impadronirsi e di organizzare questa ricchezza di mezzi posta a loro disposizione.

Un'epoca d'oro

Non si sa se siano stati tali mezzi a creare gli uomini o se siano stati gli uomini che per puro caso sono riusciti a usarli, ma sta di fatto che il periodo più importante nella storia della musica, dopo quello dei polifonisti vocali, può essere fatto risalire, per un certo verso, alla nascita di Jean Philippe Rameau nel 1683, di Johann Sebastian Bach e di Händel nel 1685, di Christoph Willibald Gluck nel 1714 di Joseph Haydn nel 1732, di Wolfgang Amadeus Mozart nel 1756 e di Ludwig van Beethoven nel 1770. — tutti racchiusi in un arco di tempo che copre ottantasette anni. Alle opere di questi geniali compositori non si sarebbe mai dovuto consentire (come è stato fatto) di mettere in ombra la musica dei loro predecessori e successori, o di far sottovalutare quella di loro contemporanei meno espressivi e tecnicamente meno degni di rilievo. Ma è pur tutta via vero che, nel periodo che va dalla nascita di Rameau

nel 1683 e la morte di Beethoven nel 1827, la musica ricapitolò il proprio passato con una messe di stupende composizioni e progredì fiduciosamente verso tre o quattro futuri periodi di sviluppo.

Il genio si può accettare *tout court* o si deve « spiegare » in termini di analisi biografica, psicologica o di altro genere. Riconoscendo nella parola genio un termine, sia pur vago, che spieghi un misto di qualità che non possono essere descritte meglio razionalmente, ce ne occupiamo in questa sede unicamente per esaminare le specifiche azioni creative di alcuni geni ben determinati che ricorrono e arricchiscono il vocabolario della musica, che affermano e dimostrano la coesione e la integrità della musica in quanto creazione espressiva. Per esplorare il periodo che va dal 1683 al 1827 è essenziale considerare e studiare l'armonia, la continua evoluzione degli schemi formali, la fioritura dell'oratorio, della cantata e della passione, lo sviluppo dell'orchestra e del pianoforte — e anche esaminare la più significativa di quelle crisi periodiche che hanno contrassegnato la storia dell'opera. Abbiamo fatto i primi passi di tutte queste indagini nelle pagine precedenti. Ora dobbiamo isolare alcuni importanti sviluppi nel campo dell'armonia.

L'armonia

La parola armonia deriva da una parola greca, *harmos*, che significa collegamento, consonanza di suoni o di voci. Nel senso musicale più puro, armonia significa soltanto suono o consonanza simultanea di due o più suoni, significato che, nell'uso successivo, sarebbe stato trasferito alla parola accordo. Webster lo spiega definendo prima l'armonia « consonanza musicale » e poi indicando che si riferisce a simultaneità « gradevoli », cioè combinazioni di suoni la cui simultaneità è accettata generalmente come giusta o consonante. Questa applicazione della parola rimane utile in riferimento a molta musica dei secoli XVII, XVIII e XIX. Tuttavia, dal nostro punto di vista della storia, il suo valore cala rapidamente quando è riferito alla musica composta prima del 1600 e all'incirca dopo il 1875.

L'armonia, nella sua applicazione più vasta e più utile alla musica, si riferisce alla struttura rivelatrice definita dalla costruzione, dalla progressione ordinata e dalle interrelazioni degli accordi. In quest'accezione, la parola si distingue non soltanto (come spiega Webster) da quegli altri termini importanti che sono il ritmo e la melodia, ma anche dalla polifonia. L'armonia è il movimento progressivo di unità verticali (accordi); la polifonia è il movimento progressivo di unità orizzontali (melodie). La musica è nata come melodia. Gli accordi, dapprima, furono una cosa che succedeva alle melodie quando due o più di esse erano suonate simultaneamente e l'orecchio umano cominciava a interessarsi alle implicazioni e ai significati delle combinazioni dei suoni eseguiti contemporaneamente. In quel senso, l'armonia è ciò che accade tanto alle melodie quanto agli accordi allorché questi si susseguono l'uno all'altro e il nostro orecchio riconosce dei rapporti tra di essi.

Esaminando sia pur fuggacemente la polifonia, dobbiamo persuaderci che tutta la musica, tranne quella fatta di una sola melodia e nient'altro, e persino la musica come oggi possiamo comprenderla, è armonica secondo la nostra definizione che continua tuttavia ad evolversi. Ma solo dopo la metà del 1500 fino al 1600, quando nacque l'opera e si affermarono le *nuove musiche*, compositori e ascoltatori diedero nuova importanza ai rapporti armonici in quanto materiale costitutivo dell'arte musicale. Questa importanza continuò ad aumentare, contribuendo essa stessa ad affrettare la creazione del temperamento eguale, a rafforzare il senso della tonalità, e infine a originare il sistema che qui definiamo « armonia classica ». Durante il primo quarto del XVIII secolo alcuni teorici, interessati a spiegare i veri e propri momenti musicali e a tentare una legislazione delle proprietà passate e presenti, insistettero sull'armonia in quanto considerata un principio essenzialmente analitico e costruttivo. Tra essi, particolarmente validi furono Johann Joseph Fux (1660-1741) e Rameau.

Posto che molte delle tecniche dei primi periodi siano discusse in *termini* armonici, a molti è parso che l'effettiva sistemazione delle *conoscenze* armoniche sia avvenuta sorprendentemente tardi nella storia della musica. Ma i dati necessari per tale consapevolezza, la stessa logica con cui

procede, erano impensabili e privi di significato prima che fosse realizzato il sistema classico della tonalità. E questo sistema era impossibile con la filosofia musicale dei modi ecclesiastici o di qualsiasi loro variazione ed estensione, ad eccezione delle ventiquattro scale o tonalità maggiori e minori diatoniche. Il sistema fu sviluppato dai rapporti interni tra queste stesse scale e tonalità.

La tonica

Si può dire di quasi tutte le opere musicali esistenti, a parte qualcuna recentissima, che esistono logicamente nei rapporti tra un suono principale (la sua tonica) e tutti gli altri suoni impiegati. Il canto gregoriano riconosceva in ciascuna delle proprie melodie la preminenza di un suono. Il predominio di un suono, cioè l'esistenza di una tonica, sembra essere stata una delle prime leggi della musica. Tutta la musica era tonale fino a che parte di essa, nel XX secolo, diventò atonale. La presenza costante, in una composizione o in una sezione musicale, di una tonica (o di varie toniche successive) è la premessa basilare di qualsiasi sistema di armonia tonale.

La modulazione

I concetti chiamati tonalità e modulazione hanno in comune un presupposto fondamentale, cioè che gli accordi hanno funzioni e rapporti estetico-psicologici reciproci e tendono a essere seguiti da altri accordi particolari. Di conseguenza, se in una composizione per lo più in do maggiore si torna, dopo un certo periodo di tempo, alla triade fondamentale di quella chiave (do-mi-sol) in qualsiasi posizione (do-mi-sol, mi-sol-do o sol-do-mi), sia che questa triade la si suoni « vicino » sia con i suoi suoni costituenti sparsi su più di un'ottava, il compositore è giunto al punto strategico per modulare senza asprezze in una o più altre chiavi. A questo punto, può decidere di considerare do-mi-sol come la triade sottodominante di sol maggiore e modulare temporaneamente in quella chiave, trattandola come tale. Oppure

può considerare do-mi-sol come la triade sul settimo grado della tonalità di re minore e muoversi temporaneamente su quella chiave. In questo procedimento, e in altri correlati, l'accordo, considerato come facente parte simultaneamente di due tonalità diverse, è chiamato accordo tonale e costituisce la modulazione armonica più spesso usata.

Un'altra specie di modulazione può essere predisposta insistendo su un suono comune alla tonalità in chiave e a un accordo prescelto per indicare l'entrata in un'altra tonalità. Quando il suono ha avuto sufficiente predominio, il compositore può annunciare un nuovo accordo di cui tale suono è anche uno dei costituenti. Un terzo metodo di modulazione, chiamato enarmonico, può essere semplicemente (anche se non con eccessiva precisione) quello di considerare ciò che è stato, diciamo, un sol diesis come un la bemolle — su uno strumento accordato con il sistema di temperamento eguale, si tratta in effetti dello stesso suono nella stessa tonalità, ma considerato in certi contesti con funzioni e implicazioni diverse. Dopo il XVIII secolo alcuni compositori cominciarono a rendersi conto della possibilità di passare da una tonalità all'altra senza modulare: smettendo semplicemente di comporre in una tonalità e cominciando subito a comporre in un'altra. Quest'azione può essere chiamata « modulazione » solo se si allarga il significato della parola.

La modulazione ha dato alla musica uno dei suoi metodi psicologicamente più validi per produrre la varietà. Non solo rappresenta un modo di mostrare le melodie, gli accordi e le loro variazioni in altezze diverse ma altera anche le funzioni e il peso relativo dei suoni individuali. Per esempio, nella tonalità di do maggiore, do è la tonica e tende a essere sentita in accordi che danno una sensazione di riposo o di conclusione; se il compositore tuttavia fa una modulazione verso sol maggiore il do diventa sottodominante ed è sentito in modo nuovo mentre il sol (prima dominante di do maggiore) diventa la tonica, cioè dà una sensazione di stabilità. La modulazione, cioè, fornisce prospettive, ambiguità di movimento e sentite risoluzioni, non disponibili alla musica che non è mai andata oltre la singola tonalità.

Maggiore e minore

Analogamente, le differenze tra maggiore e minore, quando diventarono abbastanza stabili, diedero ai compositori uno strumento senza il quale la maggioranza delle composizioni dei secoli immediatamente antecedenti al nostro sarebbero state inconcepibili. Gli ascoltatori e i compositori in genere sono d'accordo sul fatto che le scale e le tonalità maggiori sono più allegre, più « felici » delle scale e tonalità minori, più cupe e più facilmente lugubri; ma si possono fare molti esempi di musica « triste » anche se in tonalità maggiore, di musica « gaia » in tonalità minore. Perché il vero significato del rapporto maggiore-minore è assai più sottile della distinzione tra gaiezza e malinconia: tale rapporto dà un ulteriore arricchimento di prospettiva, di possibilità di modulazioni. Il passaggio da una tonalità maggiore a una minore, o viceversa, è di solito uno spostamento più notevole di valori che non di movimento da una tonalità maggiore a un'altra tonalità maggiore o da una minore a un'altra minore. Inoltre, è sempre possibile modulare con effetti interessanti, diciamo dal do maggiore al do minore, due tonalità che hanno la medesima tonica (do), dominante (sol) e sottodominante (fa) ma assai diverse nei rapporti interni.

La scelta fatta da un compositore di una tonalità maggiore o minore è relativamente facile da capire. Ma perché un compositore sceglie di enunciare una data composizione o un passaggio della medesima in una tonalità maggiore piuttosto che in un'altra, o in una tonalità minore piuttosto che in un'altra? In parte per la facilità e per la naturalezza con cui, nella tonalità prescelta, i suoi suoni e i suoi accordi possono essere suonati sullo strumento o sugli strumenti che egli usa. Nella musica vocale non accompagnata il motivo della sua scelta può essere determinato dalle altezze delle voci umane desiderate. Questa stessa considerazione può avere una certa parte anche nella scelta delle tonalità per la musica strumentale.

Nel temperamento puro — in effetti in qualsiasi sistema di accordatura diversa dal temperamento eguale — esistevano alcune differenze nella disposizione degli intervalli tra una tonalità e l'altra. Ma nel temperamento eguale le disposizioni di intervalli tra i suoni della scala di una tonalità mag-

giore e di un'altra (o di una tonalità minore e di un'altra) sono affatto identici. Nel comporre per il temperamento eguale la scelta della tonalità è fatta in parte per i motivi sopraccitati e in parte per motivi soggettivi e psicologici che sfidano l'analisi, anche se non si può negare la loro forte presenza nella mente del compositore. Alcuni compositori preferiscono certe tonalità, poiché sembrano collegarsi ad alcuni stati d'animo o a certe atmosfere. Ma a parte i problemi di altezza generale — che alterando la semiudibilità degli ipertoni alterano anche il colore del suono o timbro — e i problemi di facilità esecutiva e di rapporti con altre tonalità, una tonalità maggiore è esattamente uguale a qualsiasi altra tonalità maggiore, e così per le tonalità minori. Se non si è influenzati da considerazioni di ordine pratico, come è stato detto, consapevolmente o no, una preferenza per una tonalità è soggettiva o mistica e pertanto, per essere precisi, si trova oltre o al di là della possibilità di una spiegazione logica.

Capitolo nono

Cantata

Nelle innovazioni monodiche che si svilupparono all'inizio del XVII secolo in Italia l'opera e l'oratorio furono affiancati da una forma strumentale-melodica più ridotta: la cantata. I primi esempi di cantata che si conoscano appartengono al genere chiamato più avanti *cantata da camera*, per distinguerla dalla *cantata da chiesa*. Già nel 1610, tanto Caccini quanto Peri, gli stessi che portarono l'opera a una forma distinta di musica da scena, avevano composto pezzi che stavano tra l'aria e la cantata. Erano brani vocali più lunghi in cui si usava una forma del principio di variazione: veniva usato lo stesso accompagnamento strumentale per numerose stanze o strofe, ciascuna delle quali aveva una melodia vocale diversa. La definizione di cantata fu attribuita a composizioni di questo genere per la prima volta nel 1620, nelle *Cantate et arie a voce sola* di Alessandro Grandi (?-1630?). La cantata, sin dalla sua nascita, generò esempi elaborati in cui sezioni di arie erano messe in contrapposizione a sezioni di recitativi e di ariosi, anche con ritornelli puramente strumentali. E all'epoca di Luigi Rossi, di Marc'Antonio Cesti e di Giacomo Carissimi, la cantata era diventata un genere misto, tendente alla standardizzazione, come equivalente vocale-strumentale della *canzona da sonare*.

Tale standardizzazione diede alla cantata lo schema aAbB, due sezioni di recitativi (lettere minuscole), ciascuna incaricata di introdurre arie in opposizione fra loro, di nuovo parallele a schemi analoghi a quelli della *canzona* puramente strumentale. Questa varietà di cantata, a sua volta, contribuì a indirizzare la *canzona* verso la *sonata da camera*

e la *sonata da chiesa*. Alessandro Scarlatti compose circa sei-settecento cantate di questo tipo. I successori immediati di Scarlatti, come Leonardo Vinci, Niccolò Jommelli e Leonardo Leo, variarono un poco lo schema ma usarono la cantata soprattutto a fini profani, per far esprimere a cantanti virtuosi passioni e sentimenti amorosi o di altro genere.

Händel, che prese a comporre cantate quando, ancor giovane, venne in Italia, si accontentò di seguire per lo più il metodo scarlattiano. Conosciamo un'ottantina di cantate italiane di Händel; quasi tutte sono opere in miniatura a soggetto pastorale o amoroso, per una o due voci con accompagnamento strumentale. Ha scritto anche numerosi duetti vocali con *continuo* su testi italiani, e anche due trii vocali. Tutte le sue cantate e i brani sul tipo della cantata sono di effetto decorativo e convenzionale, pieni di melodia notevolmente italianizzata. Le più famose sono forse *Fillide e Aminta* e *Apollo e Dafne*.

La cantata in stile italiano si diffuse ben presto in Germania, dove, essendo notevole l'influenza della Chiesa evangelica, diventò soprattutto cantata da chiesa. Heinrich Schütz fece uso dello schema ma non ne adottò il nome. I pezzi di Dietrich Buxtehude, abbastanza simili, elaborarono ancor più la forma, dando parti importanti al coro e anche ai gruppi strumentali. Le cantate tedesche del XVII secolo erano di solito più solenni, più emotivamente drammatiche di quelle italiane. Stanno ad indicare l'enfasi tipicamente teutonica insita nella elaborazione strumentale, in contrapposizione all'insistenza italiana sulla linea del canto. In Germania, l'uso della musica o del testo, o di entrambi, tratti dai corali protestanti di infinita duttilità, diede origine alla cantata corale, prediletta da Johann Sebastian Bach. Le prime cantate corali differivano da quelle più italianizzate di Buxtehude, soprattutto in quanto facevano libero uso delle melodie e dei testi di corale invece di essere costruite con melodie liberamente composte su testi biblici o scritte appositamente per l'adattamento musicale.

Musica e pietismo

Per l'intero futuro della musica tedesca, soprattutto per l'influenza che ebbe su Bach, fu della massima importanza il conflitto tra i seguaci pietisti di Philipp Jakob Spener (1635-1705) e di August Hermann Francke (1633-1727) e dei luterani evangelici, religiosi di fede meno ristretta e più aperta alle cose del mondo. I pietisti predicavano attivamente la necessità di espiare il peccato con il pentimento, vantavano la superiorità della fede sulla convinzione intellettuale, consigliando come esperienza concreta oltremodo desiderabile la rigenerazione e la santificazione. Disapprovavano che la musica di chiesa fosse attratta dal fascino delle forme profane, forme che essi attaccavano violentemente. Vedevano giustamente come gli antichi corali perdesero la propria preminenza nella musica chiesastica, sostituiti da stili musicali presi a prestito da fonti profane e in particolare dall'opera. Prediletti bersagli dei loro attacchi erano Johann Kuhnau e il maestro di Händel, Friedrich Wilhelm Zachau (1663-1712), autori entrambi di numerose cantate composte in uno stile più nuovo e più libero.

In difesa della nuova musica di chiesa insorse Erdmann Neumeister (1671-1756), un pastore letterato. Sfidando deliberatamente l'esigenza pietista che i testi della cantata fossero semplificati e si limitassero generalmente alla citazione biblica e ai testi dei corali, Neumeister riadattò molti dei propri sermoni in forma poetica e li pubblicò ad uso dei compositori. Elaborò una varietà di testi che citavano parola per parola brani dalla Bibbia tedesca e dai corali, senza escludere anche versi suoi, elaborati spesso in modo da richiedere adattamenti in forma di arie da capo, sicuramente « operistiche » dal punto di vista pietista. Numerosi compositori, tra i quali Bach e Georg Philipp Telemann (1681-1767), autore eccezionalmente fertile, replicarono adattando la loro musica ai testi di Neumeister e dei suoi discepoli e imitatori, quali Picander (pseudonimo di Christian Friedrich Henrici, 1700-1764) e Salomo Franck (1659-1725). Adattare un testo di Neumeister, Picander o Franck a un *cantus firmus* corale era relativamente facile; il risultato fu un'improvvisa liberazione, peraltro notevole, della fantasia creativa dei compositori tedeschi.

Le cantate di Bach

Ci sono rimaste circa duecentotrenta cantate di Bach, per lo più di carattere religioso, e solo qualcuna di carattere profano. Queste ultime sono molto variate nello stile, nel modo, nello schema, nella lunghezza e nelle forme strumentali e vocali. Una normale cantata di Bach inizia con un coro, quindi fa alternare recitativi e arie (a volte duetti) per un numero di solisti che può arrivare a tre e finisce con una melodia corale liberamente armonizzata. I cori di Bach nelle cantate corali sono per la massima parte a carattere fugato, ma le origini monodiche della cantata si avvertono negli a solo. Le cantate più belle di Bach sono capolavori lirico-drammatici di un barocchismo lussureggiante costantemente rinnovato; in essi troviamo una parte della musica religiosa più schiettamente espressiva che sia mai stata scritta.

La passione: Bach

Le influenze religiose abbinate a quelle musicali che hanno formato la cantata tedesca hanno analogamente formato gli adattamenti tedeschi della passione di Cristo, con testi presi da Matteo, Marco, Luca e Giovanni. Di passioni ne sono state composte sin dal XII secolo e anche prima. In Italia erano state scritte successivamente alla maniera dei motetti della grande epoca della polifonia vocale e alla maniera monodica dell'oratorio del primo Seicento. Infine in Germania furono composte in modo omofonico, su testi in vernacolo. I compositori barocchi misero nei loro adattamenti alle versioni della storia della passione tutte le risorse offerte dalla strumentazione, dal corale, dall'aria e dal recitativo. Così la passione si avvicinava molto all'oratorio. Come già detto, Schütz compose passioni di straordinaria bellezza. All'inizio del XVIII secolo, l'uso di citazioni bibliche, parola per parola, nei testi delle passioni cominciò a diminuire, alternato all'uso di testi scritti appositamente con parafrasi drammatiche o allegoriche della grande, tragica storia. Testi popolari di questo tipo furono scritti da Barthold Heinrich Brockes (1680-1747) e da Picander. Il

testo di Brockes *Cristo torturato e morto per i peccati del mondo* fu adattato da molti compositori, tra i quali Reinhard Keiser (1674-1739), Telemann e Händel.

La *Passione secondo san Matteo* di Bach, composta nel 1729 su un testo di Picander, è una musica meravigliosamente patetica che può essere considerata come una serie di cantate. Ciascuna delle sue sezioni in forma di cantata culmina in un corale. La voce di Cristo è accompagnata da un quartetto di strumenti ad arco, che conferiscono un luminoso contrasto con le altre voci, dotate di un accompagnamento più corposo. Qui ogni sorta di effetto disponibile, drammatico, realistico e imitativo, è usato per introdurre una serie di cori, recitativi e arie profondamente religiose ma non pietistiche. L'altra passione di Bach che ci è giunta¹ – la *Passione secondo san Giovanni* (1723) – è un po' meno soddisfacente dal punto di vista dell'unità stilistica, ma contiene un'aria per contralto « *Es ist vollbracht* » che è forse superiore nella sua enunciazione tragica a qualsiasi singolo brano della *Passione secondo san Matteo*.

La messa

In coincidenza con la nascita della monodia, anche se sicuramente non in seguito ad essa, si ebbe un calo di quantità e di qualità negli adattamenti musicali della messa cattolico-romana. Dopo i grandi Orlando di Lasso e Palestrina, il primo che li eguagliò nella grandezza religiosa e musicale fu Bach, con una delle più splendide creazioni musicali di tutti i tempi, la *Messa in si minore*, cui egli lavorò a intermittenza dal 1733 al 1738. Composizione di proporzioni senza precedenti e di grande nobiltà estetica, la messa non è, nel suo insieme, molto diversa dalle passioni, ma lo è profondamente nello spirito. Infatti si tratta di un oratorio liturgico, il cui testo è composto dal Kyrie, dal Gloria, dal Credo, dal Sanctus e dall'Agnus Dei dell'ordinario della messa. Rispecchia la fede interiore di Bach, così come le

¹ Si ritiene che Bach abbia scritto cinque passioni, ma tre sono andate perdute. Una *Passione secondo san Luca*, che gli era stata attribuita, è stata ora riconosciuta apocriefa.

successive messe di Haydn e di Mozart rispecchiano atteggiamenti più strettamente musicali. Essa fu quasi eguagliata nella magnificenza grave e profondamente commossa dalla *Missa solemnis* scritta da Beethoven (1819-1823).

L'oratorio: Händel

Nel frattempo l'oratorio rivelava ancora la propria discendenza dai *misteri*, quegli episodi recitati, tratti dalla Bibbia e dalla vita dei santi, e nello stesso tempo evidenziava il suo rapporto con i divertimenti teatrali profani del cinque-seicento. Gli importanti contributi di Carissimi all'evoluzione di questa forma sono già stati citati. Come la cantata, l'oratorio aumentò presto la partecipazione del coro. Nel periodo dal 1730 al 1740, quando Händel si stancò della instabile accoglienza del pubblico londinese alle sue opere italiane e rivolse tutta la sua attenzione all'oratorio, questo era maturo per diventare strumento della sua abilità. Egli considerava la forma come un gigante musicale aperto a tutte le più poderose esplosioni corali, che poteva accogliere un grande complesso di strumenti, e un modo di cantare quasi di tipo operistico barocco. Il coro di un oratorio händeliano fa rinascere una caratteristica fondamentale del dramma greco, che Peri e Caccini avevano trascurato: funge cioè da commento agli elementi principali del testo.

Adattando le parole inglesi, Händel, in un suo oratorio tra i più famosi, espresse la volontà di espansione imperialistica del popolo inglese. I cori trascinanti, la celebrazione degli eroi (per lo più biblici ma che, senza difficoltà, possono essere pensati come inglesi), le dolci linee melodiche dei canti d'amore e le arie piene di pathos, diedero ai suoi oratori una fama durevole presso il grande pubblico, in mezzo al quale c'era anche gente non troppo preparata musicalmente. Non è esagerato dire che i supremi capolavori del barocco musicale furono la *Passione secondo san Matteo* e la *Messa in si minore* di Bach, nonché gli oratori di Händel *Israele in Egitto* e *Il Messia*.

L'oratorio: Carl Philipp Emanuel Bach e Joseph Haydn

Dopo i capolavori di Händel, l'oratorio, superato ormai il vertice massimo, cominciò a essere scartato perché il suo genere di dramma musicale fu sostituito soprattutto dalla musica strumentale, con le versioni della sonata, già di per sé dramma di idee musicali. La storia successiva dell'oratorio è data da manifestazioni occasionali e isolate che sorgono da un terreno ormai sterile e irrilevante.

Carl Philipp Emanuel Bach compose vari oratori contenenti brani singoli di notevole fascino e forza, ma in essi avvertiamo che l'era del barocco – causa e origine di questa forma – è finita proprio alla nascita di una nuova era musicale di eguale fertilità artistica. Gli oratori di C. P. E. Bach – di cui forse il migliore è *Resurrezione e ascensione di Gesù* (1787) – possono colpire l'ascoltatore moderno per il loro alternarsi indeciso tra la grandiosa maniera barocca del padre del compositore e lo stile di Joseph Haydn.

In vecchiaia, Haydn offrì al secolo che finiva il più grande dei suoi oratori religiosi, *La creazione* (1797) e all'età di sessantanove anni ultimò il più grande oratorio profano del secolo successivo, *Le stagioni* (1801), adattamento di una traduzione tedesca delle *Stagioni* di James Thomson. Il fatto di conoscere Händel contribuì, per quanto riguarda Haydn, alla formazione di queste sue opere ben definite e artisticamente mature; vi contribuì anche gran parte di ciò che Haydn aveva appreso durante una vita spesa infaticabilmente a comporre: e cioè la musica strumentale in forma di sonata, il suo attaccamento profondo alla vita dei campi, dei contadini e del cielo, gli spunti presi dal *Singspiel* e dall'opera mozartiana, e il suo stesso genio stupefacente che lo metteva in condizione di assorbire tutte queste influenze (e molte altre) senza travolgere e sommergere la sua personalità solida, onesta, avvincente.

Della maestosità barocca, che Händel aveva dominato sessant'anni prima, i capolavori di Haydn conservarono soltanto ciò che era ancora utilizzabile e necessario: sono opere classiche che fanno uso completo e pertinente dell'orchestra classica e dei procedimenti armonici ormai maturi.

Declino dell'oratorio

Dopo Haydn, il livello degli oratori ebbe di nuovo un calo brusco. Il *San Paolo* e l'*Elia* di Mendelssohn (1836), per quanto considerati in passato, soprattutto in Inghilterra, di qualità händeliana, hanno perso molta della loro forza esteriore. L'ipotesi successiva che i loro modi barocchi fossero quelli di Händel e di Bach mal si accordava al linguaggio mendelssohniano essenzialmente romantico e lirico, non drammatico. Tuttavia, nella seconda metà del XIX secolo, tre pseudo oratori avrebbero dimostrato che un compositore poteva ancora usare il coro, i solisti e l'orchestra per creare opere potenti e belle, totalmente lontane dallo stile händeliano. Hector Berlioz (1803-1869) compose *L'infanzia di Cristo* e *La dannazione di Faust*, Johannes Brahms (1833-1897) scrisse il *Requiem tedesco*. Il primo è un resoconto, di semplice e lirica gravità, degli eventi immediatamente successivi alla nascita di Gesù, il secondo una « leggenda drammatica », quasi operistica, che Berlioz chiamò dapprima « opera-concerto ». L'ultima è un prolungato lamento funebre contrassegnato dal poderoso senso delle tecniche classico-musicali del compositore e del suo temperamento intensamente romantico. Pur essendo intitolato *Requiem tedesco*, non è una messa di requiem, perché il testo è stato scelto da Brahms da brani della Bibbia tedesca e non da quella specifica del testo liturgico cattolico. Per tale motivo è appunto un oratorio e non una messa.

Compositori successivi, come Igor Stravinskij, Paul Hindemith, William Walton e Arthur Honegger, hanno composto grandi opere che possono essere classificate come oratori, oratori con balletto, opere-oratori, e altri generi. Ma nel XX secolo l'oratorio sacro nonché quello profano non continuarono ad essere un fattore dominante nella creazione musicale, come lo divenne, ad esempio, inizialmente il balletto. Troppo spesso il pubblico di oggi (specialmente inglese) conosce l'oratorio solo per aver ascoltato esecuzioni dilettantesche o pseudo professionali del difficile capolavoro di Händel, *Il Messia* (1741). In realtà, il mondo musicale di oggi ha perso molte delle tecniche esecutive dell'oratorio barocco, non ultima il *bel canto* che Händel esigeva dagli esecutori di *Israele in Egitto*, del *Messia* e di *Iefte*, nonché

La scelta degli strumenti

I compositori del Rinascimento, che avevano fatto un uso libero dei gruppi strumentali, davano la loro preferenza agli strumenti a fiato. In genere, avevano tenuto gli archi in subordinazione. E anche se nel XVII secolo i compositori aumentarono la partecipazione degli archi, l'abitudine di scrivere solo melodia e il basso continuo, in particolare dove implicava la partecipazione degli strumenti per i quali non c'era scritta alcuna nota, dimostra che l'orchestrazione e la strumentazione non erano ancora di primaria importanza per i compositori. Neppure gli esecutori dei periodi successivi furono in grado di determinare con precisione quali strumenti fossero realmente usati. Alcuni compositori, certo, prestarono la massima attenzione al modo di combinare gli strumenti. Monteverdi fu uno di questi, come è stato osservato per il suo *Orfeo*. Tuttavia è solitamente difficile, per un musicista moderno, determinare il motivo per cui un compositore del XVII secolo usasse uno strumento piuttosto di un altro (o anche in sostituzione della voce umana), tanto indeterminato era il legame tra l'orchestrazione e le possibilità caratteristiche, i timbri e altre qualità particolari dei singoli strumenti usati.

I compositori del XVII secolo spesso aumentavano le parti suonate dagli archi, per lo più i vari tipi di violino, che si adattavano assai meglio ai complessi musicali che non le viole, strumenti in via di ridimensionamento. Continuarono anche a mettere insieme archi e fiati in proporzioni varie. Ma nel senso «orchestrato» di oggi, il XVII e l'inizio del XVIII secolo non avevano un corpo fisso di strumenti e questi ultimi non avevano una fusione stabile.

I costruttori di strumenti musicali continuavano a trasformare, a migliorare e a trovare nuovi usi per gli strumenti esistenti e a svilupparne di nuovi, in parte per iniziativa personale, in parte dietro suggerimento dei compositori e degli esecutori. Alla fine del XVII secolo si ebbe un'importante aggiunta all'unità e alla capacità dei gruppi strumentali, allorché i timpani divennero parte integrante dell'orchestra. Essi si rivelarono di altissimo valore per i loro accenti ritmici, per la base che davano agli altri strumenti e — come fu sentito soprattutto da Bach — per il fatto che davano un che di trionfale e di gioioso all'esecuzione. Comunque, Bach, Händel e i loro contemporanei continuarono a considerare la voce umana e gli strumenti come gli esecutori ideali di sezioni melodiche concepite in forma contrappuntistica. Tranne che in brani specificamente « pittorici » od onomatopeici, di solito non componevano musica legata precipuamente alle prestazioni particolari degli strumenti usati nell'insieme. Certo essi non pensavano in termini di un'orchestra standardizzata, ma continuarono ad assegnare identiche linee melodiche a vari strumenti simultaneamente: scrivevano parti per flauto e per oboe che avrebbero benissimo potuto essere eseguite dagli archi, e viceversa, usavano la medesima distribuzione di parti strumentali per tutti i movimenti e persino per intere composizioni.

Il complesso strumentale barocco

È avventato compatire Bach e Händel perché non hanno avuto il vantaggio dell'orchestra della maturità beethoveniana o perché non hanno avuto l'estro di inventarla. La strumentazione di cui essi si servivano, determinata dall'esigenza di eseguire musica contrappuntistica, rendeva esattamente ciò che essi richiedevano. « Riorchestrare » la musica della prima metà del XVIII secolo, darle tutti i « vantaggi » dell'enorme, duttile e svariaticissimo corpo di strumenti che diventò in seguito l'orchestra, significa snaturarla e falsarla. « Ristrumentare » questo genere sarebbe come ridipingere una delle tele dei grandi pittori italiani predecessori di Giotto, per darle il « vantaggio » delle successive scoperte della prospettiva. È altrettanto sciocco cercare di ascoltare,

diciamo, i *Concerti brandeburghesi*, o le suites per orchestra di Bach, o i concerti grossi di Händel come se fossero musica del XIX secolo orchestrata in modo grezzo e rudimentale. Questa è musica che deve essere ascoltata come e per quello che è, nella piena consapevolezza che le melodie ne sono non solo la caratteristica essenziale ma anche l'unica ragione di vita, per quanto siano progrediti la veste armonica, l'insistenza ritmica e gli sprazzi occasionali di colore tipicamente strumentale. Anche quando viene erroneamente eseguita con una completa orchestra sinfonica moderna, rimane sempre assai lontana, nel carattere, da un pezzo del XX secolo come *La mer* di Debussy, in cui gli effetti caratteristici degli strumenti scelti con un certo gusto affettato, sia individualmente sia nei gruppi in costante movimento, sono parti integrali ed essenzialmente creative della musica come lo sono la melodia, il ritmo e l'armonia.

Rameau e l'orchestrazione

Nella musica per gruppi strumentali di Jean-Philippe Rameau – contemporanea a quella di Vivaldi, Bach, Händel – i modi e la concezione strumentale cominciarono a mutare. Rameau, a differenza dei suoi tre contemporanei, era un intellettuale, un ricercatore, un esploratore, uno sperimentatore. Diventò maestro nella codificazione delle tecniche armoniche del XVIII secolo. Studiò ed esplorò la natura intima di diversi strumenti, in particolare di quelli che facevano parte del gruppo dei flauti e degli oboi. Per tali strumenti egli compose vere e proprie parti orchestrali che solo essi potevano eseguire, parti che nascevano dalle possibilità degli strumenti stessi e da ciò che si poteva ottenere da loro, nonché dal desiderio di Rameau di rendere più o meno udibile una certa linea melodica o di sostegno della melodia. Cominciò ad avvicinarsi alla concezione futura di un'orchestrazione coloristica o caratteristica. È suggestivo dire, anche se forse non esatto, che mentre Bach, Vivaldi e Händel erano più interessati alla musica che componevano che non ai timbri specifici attraverso i quali i suoni colpivano chi ascoltava, l'atteggiamento di Rameau era spesso esattamente l'opposto.

La strumentazione di Bach

I sei *Concerti brandeburghesi* di Bach, oggi i più familiari della sua musica per gruppi puramente strumentali, dimostrano che la scelta degli strumenti era fatta tanto nell'interesse della chiarezza contrappuntistica quanto per gli effetti dei timbri. La strumentazione dello stesso Bach, sempre nel tipo del concerto grosso, indica inoltre che fino a quel momento non si è ancora pensato a un gruppo orchestrale fisso. Ecco gli strumenti dei suoi *Brandeburghesi*:

1° fa maggiore	2° fa maggiore	3° sol maggiore	4° sol maggiore	5° re maggiore	6° si bemolle minore
2 corni	oboe	archi	2 flauti	flauto	2 viole
3 oboi	tromba	cembalo	a becco	violino	da braccio
fagotto	flauto	<i>continuo</i>	violino	archi	2 viole
violino	violino		archi	cembalo	da gamba
<i>piccolo</i>	archi		cembalo	<i>continuo</i>	violoncello
archi	cembalo		<i>continuo</i>	e solo	cembalo
cembalo	<i>continuo</i>				<i>continuo</i>
<i>continuo</i>					

(Il violino *piccolo* era più piccolo del violino normale: il suo suono penetrante derivava dal fatto che era accordato una terza sopra dello strumento normale. I flauti a becco, con i quali Bach indicava una varietà di flauto diritto, avevano un'imboccatura in fondo mentre il flauto orchestrale moderno non la possiede, poiché viene tenuto in posizione obliqua e suonato attraverso un foro a una delle estremità. Dal punto di vista tecnico, l'esecutore che suona un flauto moderno soffia attraverso il foro e non dentro il medesimo. La viola da braccio era una viola appoggiata alla spalla, in contrapposizione alla viola da gamba che veniva tenuta tra [e a volte sopra] le ginocchia; la maggior parte dei teorici considerano la viola da braccio l'immediato antenato del secondo membro della famiglia dei violini, la viola. La viola da gamba, tenuta sopra o tra le ginocchia, era un basso viola.)

La sostanza principale del suono, quindi, in tutti i sei *Brandeburghesi* è data dagli strumenti ad arco. Il sesto concerto, dove mancano tanto i violini quanto qualsiasi gruppo di strumenti a corda, richiede però cinque archi e nessun fiato. In tutti e sei, inoltre, c'è un cembalo *continuo*, cioè un basso figurato per il clavicembalo, usato per lo più per sottolineare e sostenere le armonie. Nel quinto, il clavicembalo si allarga in una parte solista conferendo al brano il carattere di un concerto per strumento solista e orche-

stra. Due dei *Brandeburghesi* – il terzo e il sesto – sono per strumenti a corde e clavicembalo; gli altri due, il quarto e il quinto, sono per strumenti a corda, fiati e clavicembalo; soltanto nei due rimanenti, il primo e il secondo, agli strumenti a corda, ai fiati e al clavicembalo vengono aggiunti gli ottoni: corni nel primo, tromba nel secondo. Nelle esecuzioni moderne si tende a sostituire il violino piccolo con il violino normale, i flauti a becco con i flauti obliqui, le viole con membri della famiglia dei violini, e il clavicembalo con il pianoforte: cambiamenti giustificati in genere dalla capienza maggiore delle sale da concerto e da diverse circostanze di esecuzione, ma tutto ciò sottrae all'ascoltatore gli effetti che Bach voleva ottenere. Comunque, i *Brandeburghesi* possono essere ascoltati (in particolare nelle incisioni discografiche) come furono concepiti originariamente. Nella struttura originale, ma anche in qualche esecuzione alterata con gusto più o meno discutibile, essi restano ben lontani da ciò che in seguito i musicisti hanno considerato « musica orchestrale ».

I *Concerti brandeburghesi* sono assai differenti tanto nel disegno formale quanto nella strumentazione. Il terzo ha due soli movimenti, entrambi veloci. Il secondo, il quarto, il quinto e il sesto sono entrambi composti di tre movimenti, secondo l'ordine convenzionale della ouverture italiana: veloce, lento, veloce. Il primo, tuttavia, aggiunge ai tre movimenti con quella sequenza un quarto movimento in cui sono raggruppati movimenti di danza: un minuetto con trio¹, una polacca, o polonese, e il minuetto ripetuto con un trio diverso.

Quasi del tutto assente nei *Concerti brandeburghesi* e in altra musica per complesso strumentale della prima metà del XVIII secolo è il principio dei temi contrastanti entro un singolo movimento, principio che era destinato a dar

¹ La parola trio si riferisce a una sezione centrale contrastante, eseguita tra la prima enunciazione e la ripetizione della sezione principale di un movimento. L'uso di questa parola viene dalla pratica di Lulli e di altri compositori – tra i quali anche Bach nel movimento in questione – di comporre queste sezioni contrastanti per soli tre strumenti. (Nel caso di questo concerto, si tratta di un trio per due oboi e fagotto, mentre il minuetto principale, come viene enunciato inizialmente e poi ripreso dopo il trio, è per un complesso più numeroso di strumenti.) Compositori successivi dimenticarono l'origine di quest'uso del trio e usarono la parola per indicare la sezione centrale di qualsiasi movimento in forma ABA.

vita alla sonata classica, alla sinfonia e al quartetto per archi. Invece i movimenti singoli sono, tranne poche eccezioni, o l'allargamento o il prolungamento di un'idea musicale o (come nel quarto movimento del primo *Brandeburghese*) una continua suite di idee separate. I compositori barocchi frazionarono, entro un movimento, un'idea musicale nei suoi segmenti naturali e nel contempo la riunirono senza alcuna indicazione di divisioni, facendone così delle strutture musicali fluenti e libere nella loro continuità. La grande forza cinetica della musica barocca sta nei particolari apparentemente inesauribili e decorativi per mezzo dei quali viene portata avanti per un lungo periodo di tempo, ripetendo di continuo la stessa idea fondamentale, non tanto vedendola continuamente in una luce nuova (variazione) quanto considerandola quasi più completa. A volte l'effetto che fa l'ascolto di un movimento di Bach o di Händel o di Vivaldi invita al raffronto con l'effetto che fa l'avvicinarsi sempre più a una grande costruzione barocca, fino a che si scopre alla fine che è tutta composta di migliaia di piccole sculture, ciascuna sistemata nell'unico posto giusto e tutte disposte in modo da contribuire all'unità strutturale.

Nella maggior parte della musica barocca non solo c'erano lunghe sezioni di movimenti e, spesso, interi movimenti, di colore costante nel gruppo strumentale, ma erano quasi sempre di un unico immutevole volume sonoro. La dinamica, applicazione costruttiva dei mutamenti del volume della sonorità, era ancora principalmente una questione di numero degli strumenti suonati. Gli elementi essenziali nella musica orchestrale moderna quali i prolungati e gradualmente *crescendo* e *decrescendo* di volume, o quelli improvvisi, e i silenzi bruschi dopo un sonoro *crescendo* giunto all'acme, non avevano un ruolo importante nella musica strumentale barocca. Cominciarono ad essere usati in alcuni centri di attività musicale assai distanti gli uni dagli altri, tra i quali anche Praga e Vienna, verso la metà del XVIII secolo.

L'orchestra di Mannheim

Il più produttivo di questi terreni orchestrali di prova fu il primo famoso gruppo orchestrale dell'elettore palatino

Karl Theodor, a Mannheim. Diretta da Johann Stamitz (1717-1757) e dai successori, i figli Karl (1746-1801) e Anton (1754-1809), nonché da Christian Cannabich (1731-1798), fu la prima vera orchestra moderna. Innovatore a volte definito fanatico, Stamitz fuse un gruppo più o meno stabile di suonatori in un complesso dalle qualità virtuosistiche, che diventò famoso in tutta l'Europa.

La musica composta dai direttori dell'orchestra di Mannheim era sempre meno contrappuntistica nella sostanza. L'omofonia era la struttura sempre più preferita, e a un gruppo di violini veniva affidata la maggior parte delle melodie principali mentre gli altri strumenti fornivano il sostegno armonico degli accordi. Con il declino temporaneo del contrappunto in quanto struttura principale, quei mezzi musicali teutonici quali l'imitazione (fuga inclusa) entrarono temporaneamente in uso. Allorché non vi fu più la necessità di mantenere la chiarezza di linee melodiche separate ma simultanee, si poté aumentare la velocità di esecuzione. Ne risultarono dei veri e propri presto orchestrali, mentre nessun movimento di Bach, Vivaldi o Händel per gruppo strumentale doveva essere eseguito a velocità maggiore di un allegro ben ponderato. Inoltre, l'orchestra di Mannheim poteva eseguire, e lo faceva, immediati passaggi di fortissimo e di pianissimo; lunghi crescendo e diminuendo gradualmente; singoli accordi di sforzato e sforzando nel mezzo di passaggi meno forti; silenzi espressivi e improvvisi dell'intero complesso, spesso quasi subito dopo un fortissimo; un tremolo di corde; accordi interrotti molto brevi.

Le composizioni dei direttori dell'orchestra di Mannheim, come in genere le opere di molti innovatori dello stile, spesso non soddisfano come unità artistiche, per quanto grande possa essere il fascino delle loro tecniche, tipiche del XVIII secolo. Ma l'agilità, la precisione virtuosistica introdotte nel gruppo strumentale dagli Stamitz, da Cannabich e da Ignatz Holzbauer (1711-1783) influenzarono l'intero futuro della musica. Senza di loro o senza i loro fari, non sarebbero state possibili le composizioni di C. P. E. Bach, Boccherini, Haydn, Mozart, Beethoven, nonché l'intero repertorio orchestrale successivo. Quando la fama dell'orchestra di Mannheim giunse all'apice, si era ormai arrivati a fare di un raggruppamento normale di suoni stru-

mentali non ancora del tutto codificati, un mezzo artistico altrettanto sicuro, vario ed efficace quanto l'organo. L'orchestra di Mannheim ben lungi dal fornire un buon mezzo per l'esecuzione della musica barocca, sarebbe stata affatto inadatta a tale stile musicale, proprio quanto lo è la moderna orchestra sinfonica al completo. L'orchestra di Mannheim si era sviluppata in risposta a un lento spostamento nel carattere stesso della musica che veniva composta. Uomini come Giovanni Battista Sammartini (1701-1775) a Milano e Georg Christoph Wagenseil (1715-1777) a Vienna, capitati nella scia di un'evoluzione artistica che aveva dato uno Stamitz, cominciarono a comporre musica per la quale l'orchestra di Mannheim, e le orchestre che sorsero altrove per imitazione, costituivano non soltanto il miglior mezzo di esecuzione ma anche l'unico gruppo preciso di strumenti esistenti.

La sonata classica

Al centro di questa nuova musica per gruppo strumentale stavano i primi accenni alla sonata classica, l'argomento forse più complesso, più ricco di eccezioni, più dibattuto della storia della musica. Gli esperti finiscono per litigare in fretta, in qualsiasi lingua, in merito all'uso della sua terminologia: non ci sono due storici o musicisti perfettamente d'accordo su ciò che è - o era - una sonata o su come diventò tale - oppure smise di esserlo -. Per dare una spiegazione generale e nella speranza di evitare i punti più acutamente controversi, ecco i fatti essenziali:

1. La sonata classica fiorì solo quando la struttura principalmente omofonica fu abbandonata per la struttura principalmente contrappuntistica. La sostituzione graduale della prima alla seconda può essere notata nelle splendide sonate per violino di Corelli e di Vivaldi. Un ulteriore arricchimento del trattamento omofonico, drammatico « operistico » dei temi (in contrapposizione alla costante presentazione omofonica delle melodie sostanzialmente immutabile) lo troviamo nelle opere di Sammartini, Stamitz e C. P. E. Bach. Contrasto drammatico, omofonia, espressività più in-

tensa ed emotiva: ecco gli elementi in base ai quali C. P. E. Bach costruì la sua arte di transizione. Sono anche gli elementi fondamentali della sonata classica.

2. Lo schema dell'ouverture italiana (veloce, lento, veloce) fu accentuato da Alessandro Scarlatti; Vivaldi lo adottò per la gran maggioranza delle sue centinaia di concerti. Johann Sebastian Bach l'accettò quasi senza discutere: lo usò con piccole variazioni nelle sonate per organo, nel concerto italiano per solo clavicembalo e in quattro dei suoi *Concerti brandeburghesi*. Anche le sonate per clavicembalo composte prima del 1710 avevano in genere tre movimenti. Quelle italiane dello stesso periodo sono in due soli movimenti. Per molto tempo si pensò che Domenico Scarlatti (1685-1757), figlio del grande Alessandro, avesse ideato quasi tutte le sue sonate in un solo movimento, ma le ricerche svolte da Ralph Kirkpatrick dimostrarono che molte delle sue cosiddette *sonate* erano state scritte in coppie staccate in seguito l'una dall'altra e che quindi, in realtà, si trattava di sonate in due movimenti. Con Johann Stamitz e la sua tecnica di comporre sinfonie e brani per gruppi da camera in quattro movimenti (assai spesso, veloce, lento, minuetto veloce), la sinfonia e la musica da camera (quartetto, quintetto, trio, ecc.) cominciarono ad avere più o meno la forma della sonata in quattro movimenti. Tuttavia, la sonata per strumento solista e il concerto tendevano a conservare lo schema di tre movimenti. Anche se vi sono moltissime eccezioni, il XVIII secolo accettò sempre più di buon grado i seguenti significati per quei termini collegati tra loro:

- a) *sonata*: brano in tre movimenti per strumento solista: solo o accompagnato da uno o più altri strumenti;
- b) *sinfonia*: brano in quattro movimenti per grandi gruppi strumentali;
- c) *concerto*: brano in tre movimenti per grandi gruppi strumentali in cui uno o più strumenti solisti o un gruppo di strumenti hanno un ruolo preponderante;
- d) *trio, quartetto, quintetto, sestetto, ecc.*: brano in quattro movimenti per tre, quattro, cinque, sei (o più) esecutori.

3. Certi schemi formali finirono per essere associati, e in seguito divennero fissi in certi movimenti di sonata, sinfonia, concerto e brani di musica da camera. La maggior parte dei movimenti in queste composizioni, sia nel periodo barocco sia in quello rococò, erano in forma bipartita: la sezione A veniva presentata e ripetuta, poi veniva presentata e ripetuta la sezione B, dando lo schema di duplice divisione AABB. Faceva eccezione la forma di danza nota come minuetto (in origine, in francese *menuet* derivava da *menu*, cioè minuto, e si riferiva ai passettini della danza in questione). Il minuetto aveva anche un trio, e lo schema che ne risultava era pertanto ABA. A poco a poco, però, i primi movimenti di sonata per qualsiasi strumento o gruppo di strumenti cominciarono a sviluppare uno schema indipendente e personale. Difficilissimo da isolare allo stato puro, questo schema è indicato in modo piuttosto confuso, con due definizioni non appropriate: « forma di sonata » e « forma di primo movimento ». La « forma di sonata » è ambigua, perché ciò che intende indicare non è la forma di « una » sonata bensì quella del movimento di una sonata; la « forma del primo movimento » è egualmente inesatta perché lo schema viene anche usato spessissimo per altri movimenti. Accettando la migliore delle due parole improprie, la chiameremo qui « forma di primo movimento », dopo aver avvertito che non succede nulla di sgradevole quando vi compare un terzo o (come è successo a volte, in seguito) un quarto movimento.

La forma di primo movimento

Sempre generalizzando, la forma di primo movimento è uno schema di tre sezioni, in cui la lunghezza e l'importanza relativa delle tre sezioni varia da composizione a composizione. Il materiale melodico principale è presentato come *esposizione*, esaminato e commentato come *sviluppo* e quindi ripetuto in forma variata in una ripresa. A volte si aggiunge una breve conclusione formale nota come *coda*, che funge da perorazione o riassunto.

La sonata: esposizione

Ciò che è esposto, mostrato o predisposto in questa sezione della forma di primo movimento spesso non è una singola melodia: si tratta di frequente di diverse melodie o idee melodiche o frammenti melodici costruttivi chiamati *temi*. L'esposizione solitamente finisce con un segno convenzionale (:||), indicante che la sezione deve essere ripetuta.

In molti casi, infatti, il compositore ha scritto due finali diversi, uno che riporta, in modo piano, all'inizio, un altro che si conclude con un senso di conclusione prima dell'inizio dello sviluppo, e al tempo stesso fornisce la modulazione per la sezione successiva.

I materiali musicali predisposti nell'esposizione sono di solito raggruppati in due sistemi, spesso erroneamente definiti « primo tema » e « secondo tema », anche se ciascun tema può essere composto di melodie varie o di frammenti melodici vari. Per tradizione, il primo tema è vigoroso e drammatico, il secondo piuttosto lirico e pastorale. Il primo tema è quasi invariabilmente composto nella tonalità di tonica del movimento, (per esempio, do maggiore se la segnatura di chiave del movimento indica tale tonalità, si bemolle minore se la segnatura di chiave indica tale tonalità). Il secondo tema di solito è nella tonalità della dominante, se il movimento nel suo complesso è in tonalità maggiore (sarà, cioè, sol maggiore se il movimento è in do maggiore, fa diesis maggiore se il movimento è in si maggiore) oppure nella relativa tonalità maggiore se il movimento nel suo complesso è in tonalità minore (do maggiore se il movimento è in la minore, la bemolle maggiore se il movimento è in fa minore). In molti « primi movimenti » di tipo classico la melodia finale, o il frammento melodico, del secondo tema è forte e preminente; viene definito « tema di chiusura » perché porta a conclusione la parte espositiva.

La sonata: sviluppo

È il centro drammatico della forma di primo movimento: quella sezione di un movimento in cui il rapporto tra le

idee già esposte viene esaminato e approfondito. Proprio come l'armonia classica arrivò alla maturità nella sonata per uno o più strumenti, anche il contesto drammatico al centro della sonata maturò in questa sezione. Un'ampiezza lirica del dramma tematico qui era considerata accettabile perché vi si rivelano, si liberano e si mettono in moto gli spunti melodici e le tensioni ritmiche e armoniche del materiale. In molte sonate del primo periodo classico, la sezione di sviluppo del primo movimento non usa materiale che non sia stato precedentemente presentato nell'esposizione; nelle sonate successive, i compositori si sentirono liberi di introdurre nuovi materiali nello sviluppo, per creare contrasti o per intensificare l'effetto drammatico.

Nella sezione di sviluppo della forma di primo movimento, il compositore può sezionare alcune o tutte le sue melodie o i suoi frammenti tematici, presentandoli frammentati in modo da vedere ciò che può esserne tratto. Può modulare dentro e fuori di varie tonalità, ma di solito eviterà quelle usate nell'esposizione. Può modulare con rapidità e splendore multiforme e multicolore. Può trattare uno degli elementi tematici — e non di necessità il più imponente — in forma di imitazione, o combinarlo in fugato con un altro elemento (perché i passaggi fugati erano diventati prassi normale nella musica a predominanza omofonica); può presentare una o più idee con la lunghezza delle note raddoppiata (aumentata) o dimezzata (diminuita); può rovesciare la melodia (inversione) o presentarla esattamente all'indietro (per moto retrogrado). Può, cioè, servirsi di dotti espedienti tratti dall'antica polifonia, indicando come una di queste sue melodie o frammenti possano essere simultaneamente rovesciati, suonati in moto contrario o ridotti in un breve canone. Le possibilità quasi illimitate di manipolazione possono considerarsi sprecate, naturalmente, se non danno a chi ascolta la sensazione che il materiale trovato per la prima volta nell'esposizione sia stato implicato in una nuova attività.

Qualsiasi compositore che abbia il dono della bella melodia può produrre esposizioni soddisfacenti, ma per creare sviluppi altrettanto soddisfacenti bisogna padroneggiare con fermezza e profondità intellettuale le svariate tecniche della composizione. Per quanto squisito possa essere il materiale

dell'esposizione, per esempio in molte delle sonate di Franz Schubert, per quanto magari più trascinate, melodicamente, di quelle delle sonate di Beethoven, il disinteresse o forse l'incapacità di Schubert di pensare con la concentrazione di Beethoven hanno spesso dato, come risultato, sviluppi lunghi, noiosi, strutturati senza rigore o, per altri motivi, di gran lunga inferiori alle esposizioni di Beethoven. Ciò non significa necessariamente che Schubert non padroneggiasse il concetto della forma di primo movimento; significa però senz'altro che il materiale spontaneo in Schubert (poche sono le tracce di analogia spontaneità che compaiono in Beethoven) spesso non era in armonia con le tecniche classiche compositive.

Poiché lo sviluppo è drammatico più che espositivo, naturalmente non viene ripetuto per intero, come di solito avviene per l'esposizione.

La sonata: ripresa

Nella maggioranza di esempi classici della forma di primo movimento, la ripresa presenta di nuovo tutto il materiale tematico udito prima nell'esposizione, anche se il più delle volte con cambiamenti nel tessuto connettivo (a volte chiamati « passaggi ponte » o « gruppi intermedi » o « gruppi di connessione ») e con il secondo tema melodico dell'esposizione dato nella tonalità di tonica anziché in quella di dominante (come nell'esposizione); è essenziale, da un punto di vista estetico, concludere un movimento nella tonica se si vuol dare la sensazione di chiusura o di riposo. Di conseguenza la ripresa è spesso notevolmente più breve dell'esposizione.

Modi e varietà di sonata: sinfonia, concerto, musica da camera

Ecco dunque il piano base generale — esposizione, sviluppo, ripresa — della forma classica di primo movimento, « forma di sonata », oppure « forma di sonata-allegro », uno schema rarissimo a trovarsi senza le varianti dettate dal

genio o dal capriccio. Lo schema è stato usato con risultati fiacchi da compositori che mancavano di gusto, o non seppero sviluppare il materiale fondamentale adatto a questo genere di manipolazione. Fu spessissimo il veicolo delle più elevate fantasie musicali e avventure compositive di Haydn, Mozart e Beethoven. Non fu mai la formula per creare buona musica: anche vari altri schemi trovarono buon uso. Ma la « forma di primo movimento » fu uno dei mezzi più importanti attraverso il quale i compositori dell'era classica svilupparono, delinearono ed equilibrarono parte della loro musica più bella.

Nessuna sonata, sinfonia, concerto e musica da camera dell'alto periodo classico, basata sulla sonata, ebbe primi movimenti di tipo diverso da questo schema. La sonata in la maggiore K. 331 di Mozart (1778), ad esempio, inizia con un movimento formato da un tema e da sei variazioni. Beethoven usò il tema con variazioni per il movimento iniziale della sonata per pianoforte in la bemolle maggiore, op. 26, mentre la sonata detta *Chiaro di luna*, in do diesis minore, op. 27, n. 2, inizia con un movimento sviluppato da una figura ritmica immutabile. Quest'ultima sonata non è certo in forma di primo movimento e per questa ragione, oltre a varie altre, Beethoven definì meticolosamente la sonata « quasi una fantasia ». Si usarono vari altri schemi; ma resta vero, in genere, che la forma di primo movimento fu adottata spesso e volentieri da Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert, che la ritenevano il miglior schema per i movimenti di apertura. Inoltre, in quel tempo, gli schemi di primo movimento diversi erano considerati deviazioni dalla prassi normale. Questo schema, cioè, fu per prima cosa – e lo fu per molto tempo – il contrassegno formale e distintivo della sonata per uno o più strumenti.

La sonata: secondo movimento

Il secondo movimento delle sonate classiche era quasi sempre un movimento lento, in contrasto necessario con i movimenti tradizionalmente veloci di apertura nella forma di primo movimento. Se anche il secondo movimento non era disposto nella forma di primo movimento, probabilmente

veniva composto in qualche varietà di forma bipartita o tripartita, anche se ogni tanto diventava un tema con variazioni. A prima vista, uno schema bipartito come quello della forma di primo movimento — che si potrebbe rappresentare come AABa, in cui A rappresenta l'esposizione, presentata due volte, B lo sviluppo; a la ripresa, variante dell'A — potrebbe somigliare molto allo schema tripartito dell'aria da capo, ABA. Infatti, secondo molti musicologi la forma di primo movimento è ternaria. La differenza fra le due forme sta soprattutto nel fatto che nella forma di primo movimento il B è derivato dall'A, mentre nella forma ternaria dell'aria da capo, l'intera ragione d'essere del B è la sua totale diversità dall'A. Tuttavia, come negli schemi bipartiti più semplici quali AB e AAB, lo schema AABa di primo movimento consiste in due elementi controbilanciati che hanno all'incirca la medesima importanza anche se spesso variano in lunghezza. Nell'uso classico della sonata, inoltre, A che porta a B e B come compare la prima volta hanno un rapporto di riflesso reciproco rispetto alla tonalità. La sezione A, cioè, inizia il più delle volte nella tonica del movimento e (quando viene ripetuta) si sposta verso la dominante o, se la tonalità prevalente è minore, verso la relativa maggiore; la sezione B inverte allora il movimento modulatorio, tornando alla tonica.

Quando nella sonata classica si usa la vera forma tripartita ABA, la sezione A spesso inizia e finisce nella tonalità tonica del movimento; la sezione B è di solito composta nella tonalità dominante di quella tonica, la sua relativa maggiore o minore, o la sua tonalità parallela. (Una tonalità « parallela » ha la stessa tonica della tonalità di cui è parallela, è maggiore se tale tonalità è minore, e viceversa. Così, la tonalità parallela di do maggiore è do minore mentre la dominante di do maggiore è il sol maggiore e la minore relativa del do maggiore è la minore.) Questa forma tripartita analogamente inizia e conclude la sezione B nella medesima tonalità. Mentre A e B della forma bipartita come vengono usati nella forma di primo movimento entro la sonata classica hanno solitamente, parlando da un punto di vista armonico, un rapporto di riflesso, poiché formano un tutto continuo con un'acme di modulazione che funge da tessuto connettivo nel punto in cui si congiungono, l'A-

BA della forma tripartita devono conseguire l'unità in modi più raffinati, essendo formati da sezioni chiuse in se stesse, da un punto di vista armonico.

La sonata: terzo movimento

Mentre il secondo movimento di una sonata classica può essere espresso nella forma di primo movimento, nella forma tema con variazioni, o in qualche varietà di schema bipartito o tripartito, il terzo movimento (che compare nelle sinfonie e nella musica da camera, mentre spesso la sonata solistica e il concerto lo omettono) è quasi sempre un minuetto (all'inizio dell'era classica) o uno scherzo (Beethoven e successori). È una speciale forma tripartita di ABA in cui ciascuna sezione tradirà la propria origine in una forma di danza e sarà essa stessa di schema bipartito. Poiché sia il minuetto sia lo scherzo sono movimenti abbastanza veloci a tre tempi con uno schema tripartito, la differenza tra loro è facilmente definibile solo in quegli esempi ampiamente distanziati quanto a periodo della composizione o a stile diverso dei compositori. Un tipico minuetto di Haydn del primo periodo è aulico e sapiente; uno scherzo tipico di Beethoven è brusco, a volte spiritosamente rozzo, e a volte fantastico. Ma i primi scherzi di Beethoven sono assai simili ai minuetti di Haydn o di Mozart, a parte alcune caratteristiche che tradiscono la mano e la personalità del compositore. Possiamo chiederci: che cosa differenzia l'ABA (AABa) della forma di primo movimento dall'ABA del minuetto-trio-minuetto o dello scherzo-trio-scherzo? Ci sono minuetti e scherzi, infatti, che potrebbero essere considerati perfetti esempi di forme bipartite di primo movimento, con la sola differenza che non hanno di solito i rapporti interni di tonalità e nello stesso tempo sono tripartite — e che spessissimo compaiono senza lo sviluppo nella sezione B.

La sonata: movimento finale

Il quarto movimento (o, nella sonata per solista e nel concerto, terzo movimento finale) è spesso un movimento as-

sai veloce, in forma di primo movimento, forma di rondò o di tema con variazioni. La forma di rondò discende dal *rondeau*, schema adoperato molto da compositori francesi per clavicembalo quali Chambonnières, Couperin *le grand* e Rameau. A loro modo di vedere, il *rondeau* era uno schema a *refrain*, cioè uno schema in cui un breve inciso tematico si ripeteva con materiale contrastante tra ciascuna delle sue due apparizioni. Uno schema del genere potrebbe essere rappresentato come ABACADAEA. In molti brani francesi per clavicembalo i rapporti di tonalità tra queste sezioni erano delicatamente elaborati. La sezione A, nota come *refrain*, si ripeterà sempre nella tonalità originale, ma la sezione B (queste sezioni alternate erano spesso chiamate *couplets*) sarà nella stessa tonalità di partenza, mentre la sezione C comparirà alla dominante, la sezione D nella relativa maggiore (o minore) e una sezione E nella tonalità parallela. Nella forma di rondò della sonata classica, i *couplets* finirono per esser limitati a tre, cosicché la forma si cristallizzò come ABACADA o, meglio, come ABCABA, poiché il terzo *couplet* normalmente era una ripetizione del primo. Nella terminologia classica l'A diventò noto come il nome di rondò; i *couplets* con il nome di episodi o divertimenti.

Tutti i movimenti di sonata possono essere preceduti da vari generi di introduzione e seguiti da vari generi di code. L'introduzione e la coda possono assumere vaste proporzioni, tanto vaste che in alcuni casi finiscono per essere interpretate come sezioni di ulteriori sviluppi aggiunti. Tuttavia, anche quando ciò accade, la forma essenziale AA-Ba è spesso mantenuta intatta e visibile in movimenti che condividono la forma di primo movimento.

Lo schema generale della sonata classica, quindi, sebbene se ne sia scritto e parlato come se fosse una camicia di forza che impediva l'originalità e la creatività, era in effetti una raccolta di infinite varietà di suggerimenti basilari, piuttosto che una raccolta di piani già tracciati. Ogni movimento poteva servirsi di un qualsiasi elemento a disposizione, ciascun elemento avente un'ampia varietà di forme possibili. Tuttavia una sonata — per lo meno una sonata classica — è sicuramente diversa da una fantasia o da una serie di variazioni o da una composizione rapsodica in un unico mo-

vimento. Alla base sta il concetto di una composizione fatta di vari movimenti nella successione veloce-lento-veloce (sonata per solista e concerto) o nell'ordine veloce-lento-minuetto [o scherzo]-veloce (sinfonia e musica da camera). Il suo dinamismo era dato dalla drammaticità e dal contrasto, un contrasto fatto di velocità, di tonalità, di temperamento e disposizioni melodiche. La sonata classica sfruttava il principio delicato e potente dell'unità attraverso la diversità.

Le sonate per complessi: la sinfonia

Che cosa differenzia la forma di una sonata classica per solista da quella di una sinfonia, la sonata classica per orchestra? Sostanzialmente sono eguali, se si consideri soltanto lo schema, sebbene la sinfonia spesso inizi con una introduzione che porta al punto, dentro la forma, in cui la sonata per solista di solito comincia. Le differenze notevoli tra la sonata classica per solista e la sinfonia classica tendevano sempre più ad essere costituite dal trattamento e dalla estensione, anche se tanto Beethoven quanto Schubert, nella loro maturità creativa, composero sonate per solista che possono essere definite sinfoniche nella loro portata. In genere, quindi, una sinfonia classica è una forma ampliata della sonata in quattro movimenti per orchestra.

La sonata e la musica da camera

E qual è la differenza tra una sonata classica per solista e un trio classico per archi, o per pianoforte, o un quartetto d'archi, o un quintetto per clarinetto o un sestetto d'archi? Sostanzialmente, sono tutte eguali quanto a schema, anche se nei primi pezzi classici da camera per soli archi venivano manipolati soltanto gli schemi, in modo da dare al primo violino una parte preponderante, divistica, e in quelle opere che contrapponevano gli strumenti a fiato o il pianoforte agli strumenti ad arco, si ripeteva la medesima manipolazione. Ma, in genere, una sonata classica da camera è semplicemente una sonata in quattro movimenti per vari strumenti.

La sonata e il concerto

Che cosa differenzia la forma di una sonata classica per solista da quella di un concerto classico per uno o più strumenti solisti con orchestra? Come le prime sonate per solista, il concerto tende ad avere solo tre movimenti. (L'ampio concerto in si bemolle maggiore, op. 83, per pianoforte e orchestra di Brahms, è singolarmente in quattro movimenti, ma altri fattori lasciano in dubbio sulla possibilità che sia giusto chiamarlo concerto classico.) Lo scherzo non divenne mai parte integrante del concerto, come lo fu per la sinfonia e per la musica da camera. Pur servendosi invariabilmente, nel movimento di apertura, della forma di primo movimento, il concerto la modificò. L'esposizione spesso è suonata per intero dall'orchestra. Poi è ripetuta da orchestra e solista, di nuovo nella tonalità fondamentale, ma porta a un secondo finale che modula alla dominante. A metà della ripresa, più vicino alla conclusione che all'inizio, l'orchestra quasi sempre si ferma su un accordo ben definito di quarta e sesta¹, dove il solista entra con la cadenza, la sua grande occasione per mostrare abilità tecnica in una sezione più lunga che gli è dedicata completamente, ma deve fare uso preponderante di una o più melodie o frammenti dell'esposizione e dello sviluppo precedenti. Quando erano gli stessi compositori a eseguire il concerto le cadenze raramente venivano scritte prima: era dato per scontato che potevano essere improvvisate lì per lì. Mozart ha scritto le cadenze per alcuni dei suoi concerti. Beethoven invece per tutti, anche quello nell'edizione pubblicata del quinto concerto per pianoforte e orchestra in mi bemolle maggiore, op. 79 (*L'Imperatore*). In seguito, i compositori, poco entusiasti degli orrori che i virtuosi della tastiera avevano composto, per inserirli quando veniva eseguito l'accordo di quarta e sesta, quasi invariabilmen-

¹ Un accordo di quarta e sesta è la seconda inversione di una triade. In do maggiore, ad esempio, la triade tonica è do-mi-sol. La prima inversione sarebbe mi-sol-do, la seconda sol-do-mi. Se sol-do-mi fosse l'accordo di quarta e sesta (così chiamato perché sol e mi sono separati dall'intervallo di una sesta, sol e do dall'intervallo di una quarta) su cui un'orchestra si deve fermare al punto in questione, gli strumenti più bassi insisterebbero molto, probabilmente sul sol, per rafforzare nella mente degli ascoltatori la posizione necessaria del sol in quanto suono principale, radice fondamentale, dell'accordo di quarta e sesta.

te scrissero *ex novo* le cadenze, cui dedicarono tutta la cura e la fantasia data a qualsiasi altro elemento della composizione.

La cadenza tipica del concerto classico si chiudeva sulla tonalità fondamentale del movimento, consentendo così il ritorno alla tonica, che conferiva un senso soddisfacente di conclusione alla fine del movimento.

Un ultimo movimento in forma di rondò divenne così comune nel concerto classico per solista da essere considerato parte integrante dello stesso concetto di concerto.

Quindi, con queste varianti, e con i compositori che si sentivano liberi di inserire brevi passaggi di tipo cadenza anche altrove, oltre al primo movimento, il concerto, in genere, era diventato semplicemente una sonata estesa in tre movimenti per l'orchestra e per uno o più solisti. I concerti per piano e per violino furono composti in quantità spaventosa; presto vi furono anche concerti per qualsiasi strumento concepibile: doppi concerti per flauto e arpa, per due pianoforti, per violino e viola, e per altre combinazioni; e tripli concerti come l'op. 56 di Beethoven in do maggiore per violino, violoncello e piano. Quando una composizione di tipo concertistico richiede più di tre strumenti solisti spesso finirà per essere (quando sia ascoltata e analizzata con maggiore attenzione) più vicina allo stile del concerto grosso barocco che a quello del concerto classico solista, anche se gli schemi dei movimenti seguono quelli della sonata classica.

Capitolo undicesimo

Emerge il pianoforte

Mentre si andavano evolvendo le nuove idee sull'armonia, sul temperamento, sul gruppo strumentale e sugli schemi musicali, avvenivano fatti nuovi ricchi di significato nell'ambito dei costruttori e dei suonatori di clavicordo e di clavicembalo e del loro parente più giovane, il pianoforte, a volte chiamato fortepiano, invece del nome ora invalso. (Non si può fare a meno di avanzare l'ipotesi che la nostra abbreviazione dell'intera parola in « piano » non sia un'inconsapevole compensazione al fatto che ora lo suoniamo quasi sempre troppo forte.) Questi eventi influenzarono tanto il compositore quanto la natura stessa della musica.

Il salterio

Uno degli strumenti a corda più antichi è il salterio, nome familiare agli uomini che tradussero la Bibbia di re Giacomo, che lo usavano per indicare gli strumenti che forse erano proprio quelli da noi ora chiamati salteri. Durante il 1300 e il 1400, infatti, il salterio era suonato in tutta l'Europa, dove spesso era citato dai poeti e rappresentato tanto in scultura quanto in pittura. Aveva una superficie piatta e piccola con bordi in rilievo; era in effetti una scatola col coperchio aperto. Sopra i bordi in rilievo si protendevano corde che il suonatore pizzicava con le dita o per mezzo di un oggetto chiamato plettro. Si potrebbe classificare il salterio come una varietà di arpa, cui è stata aggiunta una cassa di risonanza oppure come il precursore rudimen-

tale di un tipico strumento tirolese, la *zither*. Divenne invece l'antenato del clavicembalo, che differisce dal salterio soprattutto nel particolare che le sue corde sono fatte vibrare da plettri azionati da una tastiera e non dal contatto diretto delle dita o da plettri tenuti dalle mani.

Il dulcimer e il cembalo

Strettamente imparentato al salterio nella struttura fondamentale era uno strumento le cui corde venivano colpite da martelletti di legno e tenute nelle mani del suonatore. Antichissimo, il dulcimer (citato anche in *Kubla Khan* di Coleridge, a causa del suono evocativo che aveva il nome) fu di moda in Europa occidentale per tutto il XVII secolo, dopo di che diventò meno familiare anche se il cembalo esiste ancor oggi nelle tribù zingare dell'Europa sud-orientale. (Il cembalo fu usato in modo assai singolare da Stravinskij nella partitura dell'orchestra da camera della sua burlesca *Renard*, 1916-17.) Nel suo principio fondamentale, il dulcimer è per il pianoforte ciò che il salterio è per il clavicembalo: la differenza meccanica più importante tra un dulcimer e un pianoforte è che i martelletti di quest'ultimo sono azionati da una tastiera invece di essere tenuti nelle mani dell'esecutore.

Il clavicordo e il clavicembalo

Non si può documentare la linea di discendenza, ma è quasi certo che il dulcimer portò al clavicordo — con corde colpite da martelletti azionati da una tastiera invece che dalle mani del suonatore. A sua volta, il clavicordo portò all'idea del pianoforte. Nella storia di questi strumenti, assai somiglianti e quasi imparentati, sorse un po' di confusione quando i primi costruttori e suonatori del piano ne parlarono e scrissero come se si fosse trattato di un « miglioramento » del clavicembalo, cosa assolutamente non esatta, mentre in realtà si trattava di un figlio più sviluppato, assai più potente e duttile del clavicordo. Le qualità cui questi uomini miravano quando sperimentarono il nuo-

vo strumento dovevano essere attinte sia al clavicordo sia al clavicembalo. Ciò che desideravano era uno strumento che potesse essere udito facilmente e con la medesima sonorità del clavicembalo (il clavicordo emette un suono debole, che bisogna ascoltare tendendo l'orecchio anche in una stanza piccola). Delle qualità del clavicordo volevano però conservare la possibilità di sostenere il suono e di aumentare e diminuire il volume a volontà: il clavicembalo poteva difficilmente sostenere il suono e le sue uniche sfumature di volume dipendevano dallo spostamento dei registri (in seguito pedali) fatto dal suonatore o, negli esemplari più grandi dello strumento, spostando le mani da una tastiera all'altra e usando i congegni che consentivano di far suonare più di una corda premendo un solo tasto.

I primi pianoforti

Nel corso del XVII secolo, e forse anche prima, vari costruttori di strumenti avevano preso in esame il progetto di applicare il principio del clavicordo con le corde colpite dai martelletti a uno strumento più grande e più potente. Ma fu solamente all'inizio del XVIII secolo che un fabbricante di clavicembali di Padova (e in seguito a Firenze) costruì quattro « gravicembali col piano e forte » che gli storici hanno finito per accettare come i primi pianoforti. Questi quattro strumenti, fatti da Bartolomeo Cristofori (1655-1731), erano pianoforti moderni sotto gli aspetti essenziali, tranne che per un particolare: non avevano pedali. C'era un congegno regolatore che riportava immediatamente il martelletto, dopo che questo aveva colpito la corda corrispondente, alla posizione di inattività lasciando così che la corda vibrasse lentamente sino a che ritornava al silenzio. C'erano anche sordine separate che entravano in contatto con le corde quando i tasti venivano alzati, dando così modo al suonatore di eliminare a volontà le vibrazioni che risonavano. Tenendo abbassato un dato tasto, cioè, il suonatore poteva far vibrare la corda voluta per un breve tempo; quindi, lasciando andare il tasto, poteva eliminare subito quel suono. Almeno due dei pianoforti di Cristofori sono sopravvissuti fino al XX secolo. U-

no si trova (o si trovava) a Lipsia; l'altro, che risale al 1720, è al Metropolitan Museum di New York.

Verso il 1725, Gottfried Silbermann (1683-1753), noto costruttore di organi e di clavicordi, che allora abitava a Dresda, dopo aver studiato i principi di Cristofori sulla costruzione del pianoforte, imitò con meravigliosa abilità gli strumenti dell'italiano. Qualche tempo dopo, Silbermann invitò Johann Sebastian Bach, allora considerato la massima autorità sulla costruzione dell'organo, a sperimentare due dei suoi strumenti. Bach li suonò e disse chiaro e tondo che avevano un tocco pesante e che i suoni alti erano troppo deboli. Sembra che ciò abbia per un certo tempo scoraggiato Silbermann. Ma visse abbastanza per apprendere che Bach, recatosi a far visita a Federico il Grande a Potsdam nel 1747, suonò su almeno uno dei tre pianoforti Silbermann del sovrano, trovandolo buono.

Sviluppo delle forme del pianoforte

I pianoforti di Cristofori e quelli di Silbermann non avevano i tre pedali che vediamo sui moderni pianoforti a coda. Quei primi pianoforti erano costruiti nella forma del clavicembalo, all'incirca la stessa usata ancora per il pianoforte a coda. In Inghilterra, verso il 1760, fu costruito il primo pianoforte a forma oblunga, con una tastiera sistemata lungo uno dei due lati lunghi. Londra diventò uno dei più grandi centri di produzione di pianoforti ai bei tempi di John Broadwood (1732-1812). I pianoforti inglesi erano per lo più di forma oblunga. Una sola altra forma di pianoforte, quella verticale, superò presto l'altra in popolarità. Ma il fatto che, a causa della posizione verticale delle corde, le sordine devono essere azionate da molle, ha reso la forma meno soddisfacente. Oggi, i pianoforti migliori, come al tempo degli esperimenti di Cristofori e di Silbermann, hanno mantenuto la forma del clavicembalo.

Altre importanti tappe nell'evoluzione del moderno piano a coda e del suo repertorio sono state: 1. la cosiddetta « azione viennese »; 2. lo sviluppo americano del telaio interamente metallico; 3. l'aggiunta dei pedali. Vi sono sta-

te altre numerose trasformazioni: cambiamenti del tipo di corde, dei martelletti, della cassa armonica e dei meccanismi per i tasti. (In più, si sono fatti tentativi per produrre pianoforti con più di una tastiera, e in grado pertanto di produrre intervalli di un quarto di tono. Finora, questi tentativi, anche se positivi dal punto di vista meccanico, sono rimasti sterili, musicalmente). Le tre tappe sopra citate continuano ad avere una certa importanza, tale da richiedere una breve spiegazione, in particolar modo perché hanno influito sulla musica composta per pianoforte.

1. A Vienna, Johann Andreas Stein (1728-1792) e il genero Johann Andreas Streicher (1761-1833) perfezionarono un pianoforte notevole per la facilità con cui potevano essere premuti i tasti (« tocco leggero ») e per l'eleganza — c'era chi la definiva sottigliezza — del suono, soprattutto in contrasto ai Broadwood, un po' più duri e sonori. I pianoforti viennesi erano così diversi da quelli inglesi (questi ultimi furono usati molto come modello in Francia e in Germania) che richiedevano tecniche diverse di suono. Questa diversità, a sua volta, ebbe una notevole influenza sul carattere e sullo stile della musica composta per essi. Tanto Haydn quanto Mozart risentirono dell'« azione viennese » molto leggera, mentre i compositori tedeschi e inglesi componevano quasi invariabilmente un tipo più « pesante » di musica pianistica, influenzati un poco dai Broadwood e dalle tecniche necessarie per suonarlo.

2. Mentre i primi telai erano stati di legno, i pianoforti verticali costruiti a Filadelfia all'inizio del secolo XIX avevano un telaio di ferro. La ditta Steinway & Sons costruì solo nel 1856 il primo pianoforte a coda con tutto il telaio metallico. Questo telaio più forte e più solido consentì un rapido sviluppo al gigantesco pianoforte a coda di oggi, che può produrre suoni la cui sonorità riempie una grande sala, perché il suo telaio metallico regge allo sforzo (compiuto dalle corde del basso) che equivale a sostenere un peso di trenta tonnellate. A mano a mano che crescevano la misura e il volume del pianoforte, aumentava anche lo spessore delle corde che erano a loro volta tutte di metallo. Chiunque tenti di smuovere o di sollevare un piano a

coda avrà subito la sensazione del suo enorme peso e della sua mole.

3. a) Nel 1783, Broadwood brevettò il cosiddetto pedale dello « smorzatoio ». Applicava al pianoforte un principio che in precedenza era stato applicato in fase sperimentale sotto forma di un'asse, spostata da un lato all'altro dal ginocchio del suonatore. Il principio consiste nella possibilità di alzare simultaneamente tutte le sordine delle corde cosicché nessuna sordina può troncare la vibrazione di qualsiasi singola corda quando il suonatore alza il dito dal tasto corrispondente. Altro risultato è che tutte le corde rimangono « aperte » alla vibrazione reciproca.

b) Il secondo pedale, chiamato « sordina » inizialmente funzionava in un modo per i pianoforti a coda, in un altro per quelli verticali. Il pianoforte moderno ha una, due, tre serie separate di fili metallici per ogni suono, dipendenti dall'altezza (i suoni più bassi richiedono una corda lunga e spessa, che oggi è solitamente arrotolata con del filo di ferro sottile, mentre i suoni medi ne richiedono due o tre più corte e sottili, e quelli più alti ne vogliono due o tre cortissime e sottilissime). Nel piano a coda, il pedale delle « sordine » prima azionava tutti i martelletti spostandoli leggermente su un lato, cosicché veniva colpita una sola corda per ogni suono e quelle non colpite restavano libere di vibrare a loro volta: il risultato tonale era una diminuzione del volume e un'alterazione del timbro. (Questo spiega le indicazioni che si leggono sulla musica pianistica: « una corda » per la sordina, « tre corde » per il forte.) Ma in quasi tutti i pianoforti moderni il pedale si limita a smuovere la testa dei martelletti più vicino alle corde impedendo al suonatore di colpire le corde con la forza solita. Questo metodo di ridurre il volume non consente alterazioni nella qualità del suono, implicite nell'uso del meccanismo precedente.

c) Un terzo pedale centrale è stato aggiunto a molti pianoforti americani da quando la Steinway & Sons l'ha introdotto in Francia. Il cosiddetto pedale « sostenuto » — apparentemente inventato in Francia negli anni 1850-60 — aziona un meccanismo che afferra ogni singola sordina nell'istante in cui essa viene sollevata dalla pressione sul tasto,

la tiene staccata dalla corda o dalle corde corrispondenti, e la libera soltanto quando l'esecutore lascia andare il pedale (più che il tasto). Questo complesso congegno consente all'esecutore di continuare a far vibrare un suono, o un gruppo di suoni, mentre egli va avanti a suonare altri suoni, non alterati (se non per effetto simpatico) da quelli lasciati a vibrare. Alcuni compositori del XX secolo hanno evocato effetti magici con l'uso di questo pedale, ma esso non ha mai avuto consensi assoluti.

Il progresso del pianoforte

I primi veri pianoforti avevano un registro di quattro ottave o di quattro ottave e mezzo. Tale registro aumentò gradatamente sino allo standard odierno di ottantotto note, sette ottave e un quarto. Ai tempi di Mozart, le ottave erano cinque. Le composizioni di Chopin e di Schumann erano concepite per strumenti con registro non superiore alle sei ottave e un quarto. Nulla nella loro musica fa pensare che essi abbiano trovato questo registro troppo scomodo. L'impaziente Beethoven, però, tendeva a cambiare l'aspetto di qualche passaggio melodico ripetuto in varie altezze per il fatto che voleva — ma non poteva avere — note più alte di quelle esistenti sui pianoforti del suo tempo. Alla fine, le pressanti richieste dei compositori costrinsero i fabbricanti di pianoforti ad aggiungere un numero di note sempre maggiore ai loro strumenti.

I regni del pianoforte

Purcell e Händel in Inghilterra, Johann Sebastian Bach in Germania, Couperin e Rameau in Francia, Domenico Scarlatti in Italia e in Spagna, tutti questi uomini e i loro coevi avevano composto per clavicembalo e in alcuni casi per clavicordo. Ma, a partire da C.P.E. Bach, Johann Christian Bach, Haydn e Mozart, i compositori cui si deve lo sviluppo della sonata classica e del concerto concepirono sempre più la loro musica per tastiera per lo specifico strumento del pianoforte. Ai tempi di Schubert e di Beetho-

ven, i compositori avevano cominciato a concepire musica per pianoforte, ineseguibile sugli strumenti precedenti. Mendelssohn, Chopin, Schumann e Liszt a volte ricavano la struttura e il profilo stesso della loro musica dalle capacità sempre più progredite del piano. Debussy e Ravel intensificarono questa tendenza e molta della loro musica per strumenti a tastiera (soprattutto in Debussy) sembra essere stata ispirata più dalle caratteristiche del pianoforte stesso che dalla fantasia creativa del compositore. Un'altra ulteriore tendenza, quella di trattare il piano a coda da concerto come uno strumento a percussione — il che, per un certo verso, naturalmente, è abbastanza vero — divenne evidente nella musica di molti compositori successivi: Prokofiev, Bartok e Aaron Copland, tanto per citarne qualche esempio. Questi uomini hanno liberato lo stile della musica per tastiera, per quanto possibile, dalle leziosità e dalla grazia briosa di un Couperin.

Le composizioni per clavicordo e clavicembalo erano disseminate di figurazioni ornamentali di molti generi, tanti, in effetti, che anche il solo fatto di riuscire a leggere con attenzione quella musica a volte è un'impresa paragonabile alla fatica che richiede la soluzione di un enigma. Gli abbellimenti desiderati non erano scritti come gruppi di note visibili, ma erano lasciati alla discrezione dell'esecutore, oppure venivano indicati con segni convenzionali. Entrambi i procedimenti avevano il vantaggio, sulla carta stampata di musica, di lasciare chiaramente visibile il profilo centrale armonico e melodico. Le note incluse in quegli abbellimenti, appoggiature, gruppetti, mordenti e trilli — ne esistevano dozzine di altri — erano così indicate come suoni in più o suoni ausiliari, abbellimenti e ornamenti della musica. (Per le definizioni di questi abbellimenti e di altri, vedere il glossario.)

La musica del clavicembalo

La frequenza degli abbellimenti nella musica per clavicembalo era in parte la reazione del compositore all'incapacità dello strumento di dare una continuità al suono. Compositori e clavicembalisti avevano la sensazione di dover in

certo qual modo riempire i silenzi tra i suoni, altrimenti ineluttabili, senza affrettare il tempo della musica. Vi riuscivano in parte riempiendo gli interstizi con abbellimenti. Questa necessità continuò a essere avvertita con i primi pianoforti, relativamente deboli, ma divenne meno essenziale man mano che i successivi strumenti aumentavano la sonorità e rispondevano sempre più a un'esigenza di continuità sonora. La musica per tastiera del XVI e XVII secolo (a parte quella per organo, strumento per eccellenza di sostegno) rimane priva di vita se è suonata senza abbellimenti scelti con oculatezza. La musica pianistica dell'inizio del XVIII secolo non è molto diversa, sebbene qui l'esecutore sia solitamente aiutato dalla crescente tendenza a indicare gli abbellimenti mediante segni convenzionali. Ma la musica pianistica del tardo XVIII secolo cominciò a fare a meno degli abbellimenti che da allora furono usati sempre meno e soprattutto per ragioni melodiche, più che per dare continuità al suono.

Un altro motivo della profusione di abbellimenti nella musica per clavicembalo era il fatto che, quando essi venivano in punti importanti della melodia, producevano una sorta di accentuazione possibile su uno strumento sul quale quella che noi ora concepiamo come accentuazione — il suonare una nota o un accordo con maggior forza delle note o degli accordi circostanti — era pressoché impossibile. La scomparsa di questa esigenza fece diminuire ulteriormente l'uso frequente degli abbellimenti.

Alcuni generi di musica risultavano insoddisfacenti, salvo eccezioni, sul clavicembalo. La musica lenta o maestosa priva di abbellimenti, per esempio, risuonava sul clavicembalo come una serie di suoni o accordi ampiamente separati. Gli effetti grandiosi o tempestosi di volume erano superiori alle sue forze, e anche in questo caso, sempre salvo eccezioni. Lo stile legato, in cui non avviene alcun silenzio percettibile tra una nota o un accordo e quello successivo, divenne pienamente possibile solo sul pianoforte, mettendo a disposizione dei compositori e dei pianisti effetti sonori propri della musica lenta o maestosa, senza abbellimenti. In fatto, il pianoforte aprì ai compositori un universo di suoni prodotti dalla tastiera, che si avvicinava a quello disponibile in precedenza solo sull'organo.

Il regno del clavicembalo

Tuttavia alcune sfumature del clavicembalo sul pianoforte andavano perdute. Non si può, su un pianoforte, suonare più di un suono abbassando un solo tasto. E nemmeno si può scegliere uno dei vari timbri spostando i pedali o suonando melodie che si intrecciano in due timbri distinti ma simultanei. Questi vantaggi scomparvero con lo strumento più vecchio. Il ventesimo secolo ha avuto la grande fortuna di assistere al ritorno del clavicembalo, dopo un lungo abbandono in seno alla famiglia degli strumenti ancor oggi vivi. Questo ritorno è in gran parte dovuto allo strenuo lavoro di una donna: Wanda Landowska. Bisogna tuttavia dire che il clavicembalo di metallo su cui suonava la Landowska era uno strumento molto più potente di quello in uso ai tempi in cui fu inventato il pianoforte. Sentirla suonare, anche solo sulle incisioni discografiche, è un'esperienza musicale insuperabile, ma si cadrebbe in errore supponendo che ciò che si sente sia l'esatto equivalente di quello che i compositori per clavicembalo concepirono per sale più piccole e per strumenti assai meno sonori. Le esecuzioni della Landowska erano sempre più esatte, storicamente parlando, quando suonava musica composta per clavicembalo (e soprattutto per lei) da compositori del XX secolo. Ma una parte della sua appassionata perorazione continua a sfidare le contraddizioni: sentire la musica per clavicembalo di Johann Sebastian Bach, Couperin, Rameau e Domenico Scarlatti su un pianoforte è sentire praticamente una trascrizione. Per rendersi conto di ciò che intendevano i compositori di quei tempi bisogna sentirla suonata su un clavicembalo.

Trionfi del pianoforte

Haydn scrisse moltissima musica deliziosa per pianoforte, ma le sue creazioni più ricche furono quelle per musica orchestrale, musica da camera e oratori. Tuttavia, con Mozart, il piano assistette alla nascita di parte della musica più grande che mai sia stata scritta, una serie di concerti per piano e orchestra in cui egli riversò molte delle sue

idee musicali e delle sue invenzioni strutturali più fertili. Molti critici hanno collocato i numerosi concerti per pianoforte di Mozart al di sopra di tutta la sua musica, ad eccezione della sua grande produzione sinfonica e operistica, e certamente superiori ai suoi concerti per violino e alle sue sonate per pianoforte. Soltanto lui aveva composto, fino al giorno in cui morì nel 1791, musica per pianoforte che nessuno esiterebbe a paragonare alla sua migliore musica da camera, alle *Nozze di Figaro*, al *Don Giovanni*, al *Flauto magico*.

Beethoven non fu prolifico come Mozart nei concerti per pianoforte, ma tre o quattro dei concerti composti da lui, sono musica a livello altissimo. Più importanti dei concerti per pianoforte di Beethoven, per l'evoluzione storica della musica, sono le sue sonate per pianoforte. In esse, finalmente, si può dire che egli abbia costretto il pianoforte a dare l'impossibile. Alcune delle sue famose « trentadue sonate » appartengono alla musica seria più popolare che sia mai stata scritta. Ciascuna è un capolavoro. Nelle forti mani di Beethoven, come in quelle abilissime di Mozart, lo strumento inventato poco tempo prima era diventato l'equivalente espressivo dell'organo, degli strumenti da camera e dell'orchestra.

Il risultato tecnico più fruttuoso e duraturo del periodo che va dalla nascita di Rameau nel 1685 alla morte di Beethoven nel 1827, furono il temperamento eguale, l'orchestra sinfonica, la concezione della sonata in tutte le sue variazioni, e l'invenzione e il rapido sviluppo del pianoforte. Vi furono altri risultati di eguale importanza artistica. Ma quei quattro hanno reso possibile la creazione di quasi tutta la musica che sentiamo oggi.

Nessun altro strumento dell'epoca in cui l'organo regnava sovrano, ha attratto con tale forza tanti compositori o ha avuto un'influenza così duratura sullo stile, sullo stesso carattere della musica, come il pianoforte. L'organo una volta era considerato il re degli strumenti. Ma quali che fossero i suoi poteri e i suoi meriti, non è più sovrano e padrone da oltre un secolo. Naturalmente nessuno strumento « domina » realmente la musica. Ma non vi è dubbio che il piano è diventato - e lo è tuttora - lo strumento musicale più importante della civiltà occidentale.

Strumenti suonati insieme

Sin quasi dall'epoca in cui furono creati altri strumenti musicali oltre all'organo – e certo fin dal momento in cui si cominciò a suonarli come strumenti a sé stanti, oltre ad usarli come sostegno o accompagnamento della voce umana – essi probabilmente furono suonati insieme. Non ci restano prove documentate al riguardo, ma può darsi che prima si unissero in gruppi di due, poi di tre e quindi in numero sempre più vasto. La musica per gruppi strumentali divenne una forza pienamente riconosciuta nel Medioevo. Fu composta da artisti come Obrecht, Isaak e Paulus von Hofheimer (1459-1537?) nel XV secolo, da Adrian Willaert e altri nel XVI, da molti nel XVII. La *canzona* strumentale, come fu trattata da questi compositori, risultava essere una versione ancestrale di quella musica oggi definita « da camera ».

Durante l'età barocca la *sonata da chiesa* e la *sonata da camera*, le due forme principali della sonata per trio, furono a loro volta le antenate della moderna musica da camera, pur andando lungo linee divergenti verso due tipi di musica che i musicisti tendevano a separare nettamente. Con l'avvento sulla scena musicale di compositori come Boccherini, Haydn e Mozart, diventa essenziale capire questa distinzione di terminologia.

Musica da camera

La musica da camera è, nell'accezione odierna, scritta per un gruppo strumentale relativamente piccolo, avente un e-

secutore per ogni parte. Questo genere verte sull'attività del gruppo; tranne in casi particolari, le parti individuali risaltanti dalla struttura generale sono temporanee e occasionali.

La musica da camera per due esecutori è relativamente rara. Quando esiste, si riferisce di solito alla sonata o al duo. Ma la musica per due strumenti (violino e clavicembalo o piano, violoncello e piano, ecc.) è spesso in realtà musica per solista, con l'accompagnamento di uno strumento a tastiera e, pertanto, il termine musica da camera non è pertinente. La musica per tre strumenti è detta trio (trio d'archi se tutti e tre gli strumenti sono ad arco; trio pianistico se uno strumento è il pianoforte; trio per corno se uno strumento è il corno, ecc.).

Il quartetto d'archi

Poiché l'armonia a quattro voci aveva dato grandi e dure soddisfazioni — era sorta con l'uso di una voce maschile acuta e una voce maschile bassa, e di una voce femminile acuta e una voce femminile bassa — la musica da camera per quattro strumenti è stata composta in quantità assai maggiore di qualsiasi altro genere. Il quartetto, e in particolare il quartetto per quattro strumenti ad arco (ben distinto dal quartetto per pianoforte, ad esempio) nel XVIII secolo diventò, e rimase, il genere più significativo della musica da camera. Luigi Boccherini (1743-1805) in Italia, in Francia e in Spagna, e Haydn in Austria, posero le basi della forma, se non proprio della struttura classica, del quartetto per archi. Il gruppo di strumenti fu stabilito come segue: due violini (chiamati primo e secondo), una viola e un violoncello. All'inizio il primo violino tendeva a dominare il gruppo, cosicché i violinisti spesso si comportavano come se eseguissero i quartetti da soli. Ma il quartetto per archi diventò sempre più un genere in cui gli strumenti partecipanti avevano funzioni di importanza pressoché uguale.

I puristi fanno notare che molti dei primi quartetti per archi erano eseguiti da più di quattro strumentisti. Le parti (voci) erano, cioè, raddoppiate e triplicate, con un risulta-

to quasi orchestrale, piuttosto che cameristico, se le nostre definizioni dei due generi debbono essere applicate con rigore ferreo. Tuttavia, nello spirito di tali definizioni, possiamo ragionevolmente dubitare che qualsiasi musica scritta per quattro sole parti o voci costanti sia effettivamente orchestrale, quale che sia il numero degli esecutori.

Le composizioni per musica da camera che richiedono più di quattro esecutori cominciarono a essere note mediante termini numerici, a cominciare dal quintetto e così via al sestetto, al settimino, all'ottetto, al nonetto. La musica da camera per più di nove esecutori di solito assume altre denominazioni, come serenata, divertimento, sinfonia da camera e rapsodia. Arnold Schoenberg, Paul Hindemith e altri compositori del XX secolo l'hanno spesso chiamata, assai semplicemente, *Kammermusik*, cioè musica da camera. La forma di sonata, come abbiamo visto, invase presto il campo della musica da camera, al punto da staccarla completamente da tutti gli altri schemi più vecchi. Trii, quartetti, quintetti, divennero tutti sonate per piccolo complesso. E anche se è difficile dare una data precisa al periodo in cui nacque il concetto di musica da camera, e in particolare del quartetto per archi, il genere ha conservato la propria posizione nell'animo dei compositori e degli esecutori (anche se non sempre in quello del pubblico), da quei tempi sino al giorno d'oggi. Senza subire le trasformazioni che hanno modificato, negli schemi sempre più numerosi, la musica orchestrale, strumentale, solista e vocale, la musica da camera tuttavia ha cambiato anch'essa aspetto, seguendo l'evoluzione dei tempi.

Cambiamenti nella musica da camera

Dopo le composizioni da camera classiche di Boccherini, Haydn, Mozart e del primo Beethoven, colui che cominciò a sviluppare modificare e reinterpretare il genere fu lo stesso Beethoven. Schubert lo portò verso il romanticismo e fu apprezzato da musicisti del pieno romanticismo, quali Mendelssohn e Schumann. Nella seconda metà del XIX secolo fu usata da César Franck, da Brahms, Dvorak e da altri, come un mezzo intimamente personale. Compositori suc-

cessivi come Debussy, Ravel, Schoenberg, Bartok e Stravinskij crearono musica da camera notevole; in molta di questa musica il linguaggio è assai diverso da quello di Boccherini o di Haydn ma gli schemi strutturali, la stesura di un movimento dopo l'altro si sono modificati assai poco. Considerandola strutturalmente, la musica da camera ha mantenuto i suoi schemi del XVIII secolo, quali che siano state le idee e i linguaggi musicali con cui i compositori hanno scelto di fissare e usare questi schemi.

Idee di « purezza »

Spesso, con snobismo erudito, si dichiara che la musica da camera è la varietà « più rara » di musica. Con questo singolare aggettivo evidentemente si intende dire che, per esempio, il quartetto per archi è composto di quattro parti melodiche che possono essere concepite separatamente e che esso si snoda coraggiosamente senza la seduzione del colore orchestrale che, nell'opinione di chi fa tali osservazioni, sarebbe adoperato per coprire la povertà di un onesto pensiero musicale. Ma questa sorta di gerarchia musicale, di distinzioni sospese nel vuoto, è priva di significato. Tutte le forme di musica sono « pure » allo stesso modo, se usate con purezza, con quel gusto e quella comprensione della carica potenziale che è insita in ciascuna di esse. Un pezzo da camera scritto da un compositore sensibile spesso contiene musica eccelsa, della specie più nobile e più affascinante. Ma lo stesso vale per la musica per uno strumento solo, per un solista vocale o un gruppo vocale, per un'intera orchestra sinfonica, per tutte le varie composizioni operistiche — e per i vari miscugli « impuri » di tutte queste, nelle mani di un compositore sensibile. Qualsiasi tentativo di mettere la musica da camera (o qualsiasi altro genere di musica) al vertice della gerarchia musicale significa semplicemente razionalizzare una preferenza personale. Bisognerebbe accordare la stessa considerazione al giudizio opposto, che definisce tutta la musica da camera noiosa, arida, un raschiare, un pestare, un soffiare « puramente » intellettuale.

L'ascolto della musica da camera

Con lo stesso metro di misura, è sciocco ascoltare un quartetto per archi di Mozart, un trio per pianoforte di Beethoven, o un settimino di Ravel, come se fossero musica orchestrale in miniatura. Tutta la carica filosofica e psicologica di tali brani è differente da quella orchestrale e per musica solistica. È musica il cui effetto più completo dipende dalla udibilità delle varie parti separate — non sempre, e nemmeno abitualmente nel senso polifonico di melodia indipendente ma in un senso più puramente strumentale. È musica in cui gli speciali colori o timbri di suono degli strumenti non sono di primaria importanza, e in cui la polifonia di un tipo o di un altro avrà probabilmente una funzione costruttiva importante. Non può dipendere da cambiamenti di volume ad ampio respiro perché l'estensione del cambiamento di volume disponibile agli strumenti esecutori è limitata. È di solito più dolce della musica orchestrale e tende alle sensazioni intime, direttamente personali. Meglio ascoltata in una sala piccola (o, meglio ancora, partecipandovi come esecutore), la musica da camera richiede forse maggiore collaborazione da parte dell'ascoltatore — in particolare da quello non iniziato — di qualunque altro genere di musica.

Musica orchestrale

La musica orchestrale è composta per una massa di strumenti vari, in cui molte delle parti o voci sono solitamente suonate all'unisono da gruppi di strumenti eguali o di strumenti diversi. (La banda è una variante dell'orchestra. Una banda caratteristica, e soprattutto una banda militare, non ha — o ne ha molto pochi — strumenti a corda, poiché è composta soprattutto da fiati, tra cui gli ottoni che predominano spesso sugli altri. La *jazz band*, tuttavia, è spesso un vero e proprio complesso da camera in cui a ogni suonatore è affidata una parte o voce.)

L'orchestra moderna

A parte i casi speciali, dai tempi dell'orchestra di Mannheim fino ai giorni nostri, l'orchestra ha sempre avuto un numero di strumenti ad arco maggiore di qualsiasi altro complesso musicale. Nell'orchestra moderna di solito vi sono metà degli strumenti a fiato rispetto a quelli ad arco. I fiati sono equamente suddivisi tra legni (soprattutto clarinetti, flauti e oboe di vari tipi) e ottoni (soprattutto corni, trombe, tromboni e tube). In quantità minore, di solito, gli strumenti a percussione, tra cui possiamo trovare tamburi, xilofoni, tamburelli, piatti, triangoli, gong e vari altri mezzi per far rumore. Un'orchestra sinfonica moderna spesso ha più di sessanta strumenti a corda: primi e secondi violini (la differenza sta nel fatto che a ciascun gruppo è assegnata una parte diversa), viole, violoncelli, contrabbassi e arpa.

Un'orchestra moderna può avere dai dieci ai quindici legni: flauti, oboi, corni inglesi, fagotti, clarinetti; lo stesso numero di ottoni: corni, trombe, tromboni e tube; quindi una dozzina di strumenti a percussione tra cui i timpani, il *Glockenspiel*, i piatti, il triangolo, il tamburello, la celeste e il piano. Il piano può anche non essere considerato uno strumento orchestrale, o un solitario nell'orchestra. Ogni strumento — e anche voce umana — è stato qualche volta incluso in un'orchestra sinfonica, dall'organo al sassofono, dal corno da caccia al fischiello dell'agente stradale, nonché strumenti non musicali come la macchina per scrivere, il clacson dell'automobile, un sacchetto pieno di sabbia e altre stravaganze analoghe. Ma gli strumenti fondamentali che hanno costituito l'organico delle orchestre sinfoniche sono rimasti quasi immutati per due secoli, anche se il loro numero e la relativa importanza hanno subito fluttuazioni. L'orchestra completa, per esempio quando si suona Berlioz o Wagner, può avere più di cento esecutori.

Le prime orchestre

L'orchestra non ebbe di primo acchito un'impostazione così gigantesca. Giovanni Gabrieli, autore di quella che mol-

ti musicologi considerano la prima musica veramente orchestrale, si accontentava dei fagotti, dei cornetti, dei tromboni e dei violini come appoggio alle voci umane nelle sue *Sacrae symphoniae*, composte verso la fine del 1500. Monteverdi usava colorature di suono nei gruppi orchestrali per ottenere effetti musicali commoventi ma non pensò a un'orchestra dominata dagli strumenti ad arco. Il suo gruppo strumentale rimase quello del Rinascimento, in cui i fiati danno la base e gli archi vengono usati soprattutto per gli effetti patetici.

L'orchestra barocca

L'epoca barocca, culminante in Bach e Händel, vide nascere il complesso strumentale dominato dagli strumenti ad arco, cioè quasi, ma non proprio, la classica orchestra sinfonica. (È chiaro che la sonata-sinfonia dette origine all'orchestra sinfonica così come la nascita dell'orchestra sinfonica affrettò lo sviluppo della sinfonia classica.) Durante il XVII secolo non si diede grande importanza ai singoli timbri strumentali, come è dimostrato dalla diffusa pratica del basso continuo, dalla stesura di parti solo per melodia e basso, mentre le altre parti erano completate più o meno *ad libitum*. In tali composizioni quasi orchestrali, come molte di Bach e di Händel, tuttavia, si avverte una transizione dal gruppo rinascimentale (in effetti, gruppo da camera dominato dagli strumenti a fiato) alla moderna orchestra e alla sua suddivisione in « cori » strumentali. I membri della famiglia dei violini, superando a poco a poco le viole, resero possibile il dominio degli strumenti ad arco. I fiati tendevano alla standardizzazione: flauti, corni e oboi (i clarinetti comparvero più tardi) sempre più fungevano da base.

Bach non assegnò a ciascuno strumento o coro di strumenti — tutti meticolosamente indicati in una partitura scritta — una parte che avrebbe potuto essere suonata meglio da un altro strumento o coro. Assegnando una parte a uno strumento, Bach spesso sembra averne considerato solo il relativo volume e registro. Come risultato, non si irrecherebbe alcun danno fondamentale alle strutture di

molti brani strumentali di Bach se le linee musicali ora assegnate ai flauti fossero trasferite ai violini. Fare un simile cambiamento nella musica di Wagner, di Rimsky-Korsakov, di Berlioz o di Ravel, significherebbe distruggere una parte significativa della concezione compositiva. Nella strumentazione di Bach, le parti sono spesso effettivamente intercambiabili. E raramente egli alterava il colore strumentale a metà di un brano o di un movimento, cambiando gli strumenti: tecnica comunissima tra i compositori successivi, privati della quale musicisti come Mahler o Debussy o Stravinskij si sarebbero sentiti imprigionati, se non addirittura congelati.

Nel comporre opere e oratori di alta drammaticità Händel si dimostrò più interessato di Bach alle spiccate individualità degli strumenti, più consapevole delle distinte possibilità racchiuse nei timbri degli strumenti riuniti in un gruppo più vasto. Egli volle ottenere da strumenti speciali effetti particolari (il contrabbasso, per esempio, e l'arpa). Sentiva la necessità di conoscere in modo più costruttivo le possibilità architettoniche dei timbri contrastanti, più di quanta ne sentisse Bach. Ma tra i grandi compositori, Jean-Philippe Rameau fu il primo a dimostrare una certa attenzione nella scelta degli strumenti in base al loro timbro e alle loro particolari possibilità — nonché per il volume e l'estensione — e questo diventò uno dei principi costruttivi e fecondi della musica sinfonica. I contrasti timbrici attraevano Rameau, che non soltanto conferì alla musica francese uno stile, ancora evidente molto più tardi in Ravel e Debussy, ma contribuì anche alla formazione dell'orchestra sinfonica classica.

Importanza dell'orchestra di Mannheim

L'orchestra di Mannheim ebbe una durevole importanza storica, come abbiamo visto, soprattutto per lo sviluppo degli effetti e per i risultati positivi delle prove orchestrali e delle necessità di precisione. Nel complesso di Mannheim, l'importanza degli strumenti ad arco crebbe enormemente, in parte perché tali strumenti rispondevano al desiderio di Stamitz e dei suoi colleghi di ottenere crescendo a decre-

scendo prolungati, trilli e improvvisi forte e piano. Nelle opere, la musica strumentale raggiunse, da un punto di vista tecnico, una complessità mai raggiunta prima, anche se le composizioni di Stamitz, Holzbauer, Richter, Cannabich e altri del gruppo si sono rivelate di scarso valore in confronto, da una parte, ai capolavori di Bach e di Händel e, dall'altra, a quelli di Haydn e di Mozart.

Il clavicembalo fu conservato nel complesso, con la solita funzione di continuo anche nelle sinfonie che Carl Philipp Emanuel Bach compose quasi trent'anni dopo la morte del padre, nel 1750. Si tratta di quattro pezzi interessanti in cui praticamente nasceva la forma di sonata-sinfonia, che richiedono gruppi di strumenti ad archi e gruppi di otto (a volte sette) strumenti a fiato: fagotti, flauti, corni e oboi. Guardando attentamente la maggior parte delle singole parti strumentali in una sinfonia di C. P. E. Bach, è quasi possibile determinare, esaminandole solo linearmente, per quale strumento ciascuna di loro era scritta. Un'analisi simile fatta su una parte di qualche composizione del padre ci potrebbe dare solo qualche dato, in base al quale dovremmo procedere per intuito. Praticamente è ovvio che il figlio, inferiore al padre in quasi tutti gli aspetti musicali, apparteneva a un'epoca più avanzata, più vicina al senso orchestrale della musica. Egli dovette lavorare ai limiti dell'epoca in cui Haydn e Mozart andavano consolidando l'orchestra e la sua posizione di preminenza.

L'orchestra classica e quella moderna

A forza di cimentarsi per tutta la vita con la scrittura orchestrale, Haydn a poco a poco eliminò il continuo e il clavicembalo dal complesso strumentale. Aumentò gradatamente la proporzione degli strumenti ad arco rispetto ai fiati, aggiunse o tolse strumenti nel mezzo di sinfonie o di movimenti, assegnando spesso melodie principali a uno strumento a fiato, per un breve periodo, dopo averlo scelto per il suo timbro particolare e, infine, diede una forma alla struttura dei cori orchestrali. Nelle ultime opere orchestrali di Mozart e tra le ultime delle oltre cento sinfonie di Haydn, l'orchestra di solito è composta da primi e secondi

violini, viole, violoncelli, contrabbassi, due fagotti, due clarinetti, due flauti, due corni, due oboi e due timpani. Con questa famiglia di strumenti – forse la prima che possa giustamente essere definita come orchestra sinfonica – questi uomini crearono capolavori che avevano davvero in sé qualcosa di nuovo. Quest'orchestra (con continui cambiamenti, aggiunte ed eliminazioni) era sufficiente per Beethoven e per Schubert. In pratica si rivelò sufficiente fino a poco tempo fa, pur aumentando di numero, anche se i graduali mutamenti nella costruzione di diversi strumenti ne alterarono la potenza e il colore, e anche se ogni tanto sono stati aggiunti (a volte temporaneamente) strumenti nuovi.

Ciò che è successo in meno di due secoli all'organico che un compositore può esigere è chiaramente evidente facendo un raffronto tra una grande orchestra dell'epoca di Haydn¹ e una grande orchestra del XX secolo:

Orchestra per la sinfonia n° 104
in re maggiore e minore (Londra)
di Haydn, composta nel 1795

Orchestra per *La sacre du printemps*
di Stravinskij, composto nel 1912-13

2 flauti

2 ottavini

2 flauti

1 flauto in sol

2 oboi

4 oboi (di cui uno intercambiabile con il secondo corno inglese)

1 corno inglese

1 clarinetto in mi bemolle

2 clarinetti

3 clarinetti (di cui uno intercambiabile con il secondo clarinetto basso)

1 clarinetto basso

2 fagotti

4 fagotti (di cui uno intercambiabile con il secondo contrafagotto)

2 corni

8 corni (di cui due intercambiabili con due tube)

1 tromba in re

¹ In periodi precedenti, durante occasioni festive, erano state raggruppate grandi masse strumentali. Per esempio a Londra, nel 1749, l'ouverture dei *Fuochi d'artificio* di Händel fu eseguita all'aperto da ventiquattro oboi, dodici fagotti, nove trombe, nove corni, un controfagotto, due paia di timpani, un gigantesco cornetto basso, noto come serpentone. Ma quel complesso era una varietà delle bande da cerimonia più che un'orchestra, e in ogni caso era curioso soprattutto per la rara bizzaria di concezione.

2 trombe

3 trombe

1 tromba bassa in mi bemolle

3 tromboni

2 bassi tuba

2 timpani

4 timpani, timpani piccoli, tamburo basso, tamburello, piatti, piatti antichi, triangoli, tam tam, raspa

archi

archi

Lasciando da parte gli strumenti a corda e a percussione, in questo caso l'orchestra di Haydn richiedeva dieci suonatori, quella di Stravinskij trentotto. Fino al giorno in cui si recò a Londra, Haydn si considerava fortunato quando, tra archi e percussione, riusciva ad avere un'orchestra che superava i ventiquattro elementi. *Le sacre du printemps* non può essere eseguito adeguatamente con meno di ottanta. L'importante è non tanto che Haydn abbia fatto quello che ha fatto con un organico relativamente ristretto o che Stravinskij richiedesse un'orchestra molto numerosa. Supponendo che Haydn e Stravinskij fossero stati comunque a capo degli esecutori a loro disposizione, non è possibile fare un paragone serio tra di loro in base al numero, lo si può fare soltanto in base alle idee suggerite o suscitate dalla loro musica. Entrambi erano padroni incontrastati dell'orchestra, seppure in modi diversi.

L'importante è che l'orchestra moderna, partita come una estensione del gruppo da camera¹, si sia evoluta nel più poderoso strumento musicale mai concepito. A ogni stadio di questo suo sviluppo, gli uomini in grado di farne uso creativo hanno tratto vantaggio dalla sua formidabile elasticità e varietà per trasmetterci molte delle loro creazioni più ricche.

¹ Complessi strumentali più piccoli di numero delle grandi orchestre sinfoniche si trovano spesso sotto definizioni quali sinfonietta e orchestra da camera. La definizione orchestra da camera, pur contraddicendosi nei termini, è il più adatto per questo complesso di misura media: in realtà è orchestrale, ma ha una intimità e una struttura maggiore di quanto non sia possibile ottenere da un gruppo di ottanta o novanta musicisti che suonano in una grande sala. Esiste un notevole repertorio musicale per cui l'orchestra da camera è assai più adatta della sua parente più grande: gran parte di tale musica fu composta nel XVIII secolo oppure è opera di compositori del XX.

Capitolo tredicesimo

L'evoluzione dell'opera

L'opera, avviata sulla strada della sua lunga e colorita storia dai fiorentini che, agli albori della monodia, avevano voluto far rivivere le esecuzioni del dramma greco, si era avvalsa dapprima dei servigi di un grande creatore musicale, allorché Monteverdi le aveva prestato la propria attenzione con l'*Orfeo* (1607). In questo e in altri suoi lavori musicali-drammatici, Monteverdi usò il proprio genio nella fusione del testo, della musica e dello spettacolo teatrale. Dopo di lui Firenze, Roma e Venezia sfornarono una gran quantità di opere e di pseudo opere. Molte di esse erano composte da uomini di promettente talento. Si trattava di ouvertures, sinfonie, arie, brani concertati e cori. Voltando le spalle all'arido recitativo dei precursori fiorentini, altri compositori avevano mischiato la polifonia alla monodia, cominciando a persuadersi che era possibile attingere a qualsiasi stile o struttura musicale per creare un tessuto operistico.

L'opera a Roma e a Venezia

Con il progredire del XVII secolo, le arie e i pezzi concertati (duetti, terzetti, quartetti) assunsero carattere sempre più diverso, nella struttura musicale, dal semplice recitativo di repertorio. Il coro, come era usato da compositori romani quali Stefano Landi (1590?-1655?) Luigi Rossi (1598-1653) e Michelangelo Rossi (XVII secolo), cominciò ad avere una funzione sempre più drammatica nella presenta-

zione dell'argomento del libretto. Episodi e interludi comici, in opere serie, eseguiti tra un atto e l'altro, divennero pratica comune, ritenuti necessari per dar contrasto e alleggerire la prevalenza solenne degli argomenti classico-mitologici o greco-romani. L'agilità vocale dei cantanti splendidamente preparati – soprattutto i soprani tanto femminili quanto maschili (castrati) – conquistò un pubblico entusiasta e ispirò i compositori. Nelle opere veneziane di Pietro Francesco Cavalli (1602-1676) e di Marc'Antonio Cesti (1618-1669), la grandiosità e la complessità di questa ancor giovane forma artistica raggiunsero un'intensità sorprendente. Impegnando molti cantanti nelle trame tortuose, riempiendo palcoscenici ben attrezzati con scene abbaglianti, tenendo conto del gusto sempre crescente per gli interludi comici, e in genere sviluppando tutti gli elementi a un punto che avrebbe stupito e addolorato il Caccini e il Peri, i veneziani stabilirono usanze che sono rimaste immutate dai tempi della concezione italiana dell'opera. Fu con le loro composizioni, infatti, che nacque l'opera come spettacolo teatrale, nello stile italiano.

L'opera in Francia: Lulli

In Francia, nel frattempo, un altro italiano, Jean-Baptiste Lulli, aveva cominciato a proporre i modi operistici franco-italiani. In Italia l'opera ebbe subito successo perché offriva spettacoli teatrali attraenti a un pubblico affamato di tale genere. Nella Francia del XVII secolo, invece, l'opera dovette inizialmente affrontare la forte concorrenza del balletto e del ben radicato dramma parlato di Corneille, Racine e Molière. Lulli si limitò a trasferire il balletto entro il tessuto elastico dell'opera e – dal punto di vista francese – ne rese la presenza eternamente stabile. Egli dava alle strutture strumentali delle sue opere assai più attenta cura di quanto non ne dedicassero all'elemento musicale tutti i suoi predecessori e contemporanei italiani. Monteverdi costituì l'unica eccezione. Inoltre, tenendo presente l'interesse e la popolarità di cui godeva l'austero dramma parlato, Lulli insistette assai più della maggioranza degli italiani, sulla forza

e sulla validità teatrale delle trame e delle situazioni librettistiche. Non facevano per lui le lunghe scene (elaborate arie formali, spesso arie da capo) di un Alessandro Scarlatti, quelle magnifiche esplosioni musicali che tendevano a congelare qualsiasi azione drammatica e ad attrarre l'attenzione sulla potenza espressiva. Lulli invece preferiva i canti brevi, quasi in forma di danza, chiamati arie, spesso costruiti appunto su veri e propri ritmi di danza. (Vedere alle pagg. 131-132 il trattamento dell'ouverture e del recitativo di Lulli.)

La varietà lulliana dell'opera fu sviluppata, ma non materialmente alterata nella sua struttura, da Jean-Philippe Rameau, che giunse all'opera quando aveva cinquant'anni ed era già famoso come compositore e teorico. Fu subito attaccato nel nome di Lulli e accusato di avvilire la tradizione. In verità, egli si limitò a intensificare le tendenze già chiare nelle opere di Lulli. Sacrificò l'interesse della voce a quello dell'orchestra e non esitò a sospendere la storia e l'azione per il tempo richiesto da un buon balletto. Scrisse stupende ouvertures in uno stile che sta tra la cosiddetta ouverture « francese » e la sonata. Applicò all'opera le sue progredite idee armoniche e risorse, così come le applicava ad altri generi musicali. E cercò, nell'orchestra per l'opera, come altrove, quegli accenti che un particolare strumento poteva produrre meglio di un altro.

L'opera in Germania: Händel e Keiser

Sulla scena operistica tedesca comparve nel 1705 un compositore ancor più grande di Monteverdi o di Rameau. In quell'anno ad Amburgo fu cantata l'*Almira*, la prima delle circa quaranta opere italiane di Georg Friedrich Händel. Ciò accadeva settantacinque anni dopo la prima opera adattata a un testo tedesco, la *Dafne* di Schütz, eseguita nel 1627. Probabilmente la *Dafne* era, come già osservato, un adattamento della *Dafne* del Peri; sfortunatamente, quella prima vittima delle difficoltà insite nella traduzione di un'opera, non sopravvisse — la partitura della *Dafne* fu distrutta in un incendio nel 1760. L'*Almira* di Händel, pure scritta

ad Amburgo, era composta su un testo italiano. Non era un'opera germanica, sotto nessun aspetto importante, sebbene Händel avesse assorbito molte delle tecniche operistiche di un altro tedesco, il direttore dell'Opera di Amburgo, Reinhard Keiser (1674-1739), compositore oggi completamente trascurato. Keiser, usando entrambi i testi tedeschi e italiani, e Händel, usando solo quelli italiani, composero la maggior parte di quella varietà di opere che finirono per essere chiamate « napoletane », pur essendo composte oltre che a Napoli, anche a Vienna e ad Amburgo.

L'opera napoletana

L'opera napoletana fu, inizialmente, seria, di solito tragica (delle numerose opere di Händel soltanto una — il *Serse*, con il suo famosissimo *Largo* — è comica). L'opera seria mostrava poca tolleranza per gli interludi comici, essendo più vicina, nella sua pura solennità narrativa, alle concezioni operistiche dei pionieri fiorentini. Il più delle volte era divisa in tre atti piuttosto lunghi, ciascuno dei quali diviso a sua volta approssimativamente in due sezioni: la prima dedicata all'esposizione della storia, in forma recitativa, per lo più recitativo secco; quindi seguiva una seconda sezione dedicata al commento degli eventi della trama appena rivelati, soprattutto sotto forma di arie. Le opere napoletane erano opere per il canto, in gran parte per cantanti solisti, e in esse era ben scarsa l'importanza data agli strumenti dopo che l'ouverture — se c'era — era stata eseguita, anche se esistevano eccezioni notevoli. A ciascuno dei cantanti principali erano assegnate arie di una certa importanza in punti predeterminati degli atti, e nascevano risse se queste tradizioni venivano trascurate, sia pure temporaneamente. L'importanza sopra ogni altra cosa veniva data al cantante o a ciò che egli cantava. Le opere napoletane sembravano con ogni probabilità, più di qualsiasi altra opera, destinate a evolversi in una serie di arie assolutamente prive di drammaticità.

Il bel canto e il canto virtuosistico

Ovunque fossero composte e cantate, le opere napoletane erano l'habitat particolare della superba tecnica vocale che più tardi fu conosciuta come « bel canto ». Tale tecnica fu accusata di sacrificare il « sentimento » (con questo termine gli accusatori troppo spesso si riferivano alla lamentosità della qualità vocale) e di subordinarlo a esibizioni che le colorature e le ombreggiature vocali « caratteristiche » rendevano obbligatorie, a causa delle mutevoli situazioni ed emozioni dei personaggi del libretto. La prima cosa di cui si preoccupava era la bellezza, la precisione del suono. Eseguita dalle migliori voci di soprani, uomini e donne e — più raramente — di altre voci del XVIII secolo, offriva straordinarie esibizioni vocali che oggi possiamo solo immaginare. Nelle epoche successive si svilupparono altre tecniche vocali e cariche emotive con intenti diversi ma la ragione essenziale per cui le opere in stile napoletano ora sono eseguite assai raramente è che ben pochi sono i cantanti attuali che potrebbero superarne le difficoltà e, al tempo stesso, eseguirle con la dovuta espressività. Possiamo farci un'idea di ciò che ci si aspettava da un cantante durante l'esecuzione di un'opera in stile napoletano leggendo le seguenti misure tratte da una parte vocale solista di un'aria del *Vespasiano*, opera di Attilio Ariosti (1666-1740?):

Vor-rei che dar di fos-ser gli sguar-di
per la-cer-ar-ti in mil-le par- - - - -
- - - - -
- - - - - ecc.
- - - - - ti in pet-to il cor

Il libretto d'opera: Zeno e Metastasio

Alle richieste dei compositori, di libretti che fossero (dal loro punto di vista) drammatici e nel contempo verosimili, e simultaneamente offrissero a ogni prima donna, primo uomo e seconda donna, ecc., le arie essenziali nei punti prestabiliti, risposero due letterati di grande talento. Il primo, Apostolo Zeno (1668-1750), fu poeta di corte a Vienna e a Venezia. L'altro, Pietro Trapassi, noto come Metastasio (1698-1782), poeta di corte a Vienna negli ultimi quindici anni della sua lunga vita, superò Zeno e divenne il librettista del suo secolo. Era così abile nell'usare in modi diversi la forma ristretta del libretto napoletano che più di mille opere del XVIII secolo usarono i suoi testi. Il testo del Metastasio fu a sua volta adattato da decine, ventine e più compositori diversi. Johann Adolf Hasse (1699-1783) adattò uno dei libretti più popolari del Metastasio — l'*Artaserse* — per tre volte successive. Si vantava di aver composto opere su tutti i numerosi testi d'opera italiani. Händel, Haydn e Mozart — anche un compositore così tipico del suo secolo, seppure in modo diverso, come Giacomo Meyerbeer (1791-1864), utilizzarono i testi del Metastasio. Nessun altro scrittore raggiunse la popolarità del Metastasio nel campo dei testi librettistici.

In quanto storie basate per lo più su personaggi della mitologia o della pseudo storia greca e romana, le opere più belle dello stile napoletano erano austere, costruite in modo squisito e ricche di melodia. In seguito, finirono per essere considerate statiche. A parte i fondali, spesso di capricciosa complessità se pur di notevole bellezza, esse offrivano all'amante d'opera di quell'epoca cantanti duttili e perfetti che eseguivano brani difficili con apparente facilità, grandi quantità di melodie di una bellezza inimmaginabile e l'occasione di godere e disapprovare librettisti, compositori e sceneggiatori per le accortezze con cui si destreggiavano entro le regole convenzionali. Il pubblico non protestava (e perché avrebbe dovuto farlo, quando gli veniva offerto tutto quel ben di Dio?) se ciò che vedeva e udiva era realmente un concerto in abiti di scena, eseguito su uno sfondo di bellissimi scenari. Non si aspettavano — e nemmeno noi dovremmo aspettarcelo quando ascoltiamo l'ope-

ra del XVIII secolo — il « realismo » emotivo o gli elementi musicali di drammaticità tempestosa che le opere di Richard Wagner, Giuseppe Verdi e Richard Strauss hanno reso ingredienti normali di una « buona » opera. Entro i propri limiti, un'opera di Händel o di altri napoletani di talento quali Tommaso Traetta (1727-1779) e Niccolò Jommelli (1714-1774), è a suo modo altrettanto ragionevole e sicura nella sua struttura artistica e altrettanto musicalmente espressiva quanto la *Carmen*, l'*Aida*, *Tristano e Isotta*, l'*Elettra* o la *Tosca*. Forse il suo richiamo musicale è molto più diretto e — malgrado tutte le apparenze in contrario — è un'opera assai più ardua da cantare.

L'opera e lo spirito comico

Ma l'opera napoletana, nonostante tutta la sua bellezza, non favoriva lo spirito comico. Come già detto, gli interludi o gli episodi comici si fecero varco assai presto nell'opera romana. Persino nell'*Incoronazione di Poppea* monteverdiana (1642) c'era posto per la commedia. Il futuro papa Clemente IX, quando era ancora il cardinale Giulio Rospigliosi, scrisse libretti comici usati nel 1600 per alcune delle prime opere completamente comiche che si conoscano. Un compositore, Marco Marazzoli (?-1662), si occupò di due adattamenti dei libretti del Rospigliosi, *Chi soffre speri* (1639) con Virgilio Mazzocchi (1597-1646), che era soprattutto un religioso; e *Dal male il bene* (1654) con Antonio Maria Abbatini (1595?-1677) cui papa Urbano VIII aveva affidato l'incarico di rivedere il *Libro degli Inni*. La collaborazione Rospigliosi-Marazzoli-Abbatini è notevole perché instaurò la tecnica di concludere le opere comiche con gruppi di cui tutti i protagonisti principali cantano insieme.

L'intermezzo e l'opera buffa

A Zeno e a Metastasio non garbava lo spirito comico nell'opera. I loro libretti « riformarono » l'opera togliendone non soltanto interi episodi comici, ma anche la possibilità stessa di spezzarne la superficie greve, per lo più tragica,

con l'esecuzione di un breve brano frivolo, a volte divertente, tra i vari atti. L'intermezzo comico, rispondente com'era a un costante desiderio umano, cacciato dall'opera seria, si evolse gradatamente e separatamente nell'opera buffa, in uno o due atti. L'opera buffa più famosa della prima metà del XVIII secolo, fu la *Serva padrona* (1733), composta da Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), che ancor oggi viene rappresentata. Ha tre soli personaggi, di cui uno muto, ed è pertanto facile da rappresentare. Divenne popolare in tutto il mondo. La sua caratteristica è data dal tono farsesco della musica che spesso esprime un caldo buonumore, e dalla grande sveltezza d'azione.

La « guerra » operistica a Parigi

Il magistrale gioiello di Pergolesi fu eseguito a Parigi nel 1752 da un gruppo di attori noti come *Les Bouffons*. E quella rappresentazione provocò una lunga disputa che diventò nota come *la guerre des bouffons*; in essa si chiarì di nuovo la natura eternamente duplice dell'opera, che tuttavia non si unificò mai.

Da un lato, in questa « guerra » singolarmente parigina, stavano Luigi XV, Madame de Pompadour, gran parte della nobiltà e dei ricchi mercanti. Questo gruppo sosteneva (e credeva) di difendere l'opera francese — quel genere di opera seria francese come veniva praticata da Lulli, Rameau e loro successori — sebbene di fatto il loro fosse un tentativo, già condannato in partenza, di mantenere vivo lo spirito barocco che aveva dato la luce all'opera seria e che in Francia aveva iniziato a spegnersi verso il 1752. L'opposizione al movimento barocco era costituita dalla regina, Marie Leszczyńska, dai musicisti francesi più dotti e maturi, da intellettuali come Jean Le Rond d'Alembert, Denis Diderot, dal barone Melchior von Grimm e, più importante e più vociferante di tutti, da Jean-Jacques Rousseau, egli stesso musicista abbastanza dotato e molto colto. Quest'ultimo gruppo, quali che fossero le ragioni dichiarate e le dottrine pubblicate, difendeva il nuovo spirito del rococò, destinato a sostituire il barocco.

La vera e propria guerra dei buffoni – non quella letteraria – durò un solo giorno. Fu vinta dal gruppo della regina per il rococò, ma i suoi sostenitori non furono molto chiari in merito a ciò che avevano conquistato. Il direttore del teatro dove la *Serva padrona* aveva scatenato la guerra annunciò la rappresentazione di un'opera chiamata *Les Troqueurs*, che pur essendo stata composta da un italiano sarebbe stata cantata in francese. La presenza del compositore italiano era intesa a conquistare il gruppo della regina che credeva di battersi per l'opera italiana; l'esecuzione in francese era intesa a compiacere il gruppo del re e della Pompadour che sosteneva di difendere l'opera nella lingua nazionale. *Les Troqueurs* riuscì ad accontentare quasi tutti, anche se pare fosse di ben scarso valore. Poi l'audace direttore rivelò che era stata scritta da Antoine d'Auvergne (1713-1797), un francese. In breve, era l'opera buffa in francese. Altri compositori francesi, tra cui Rameau, avevano invano tentato in precedenza di interessare il pubblico parigino ad altre forme di opera comica. Ma c'era voluta una « guerra » e un trucco abilmente congegnato per conquistare il pubblico. Parlando da un punto di vista operistico, la guerra dei buffoni pose fine all'esclusivo dominio dell'opera seria barocca in Francia. Sulla scena internazionale aprì la strada alla cosiddetta « riforma operistica », i cui protagonisti furono Christoph Willibald Gluck (1714-1787) e il suo librettista e difensore, Ranieri de Calzabigi (1714-1795), i quali avevano dimostrato verso l'opera comica un interesse solo momentaneo.

Gluck e la « riforma » operistica

Nei primi due decenni della sua carriera di compositore operistico, Gluck non si era dimostrato molto diverso da una dozzina di altri fabbricanti non italiani (o anche italiani) di opere napoletane. Aveva quarantasette anni quando scrisse il balletto *Don Giovanni* (1761); un indovino intelligente avrebbe potuto predire, dopo averlo ascoltato, che Gluck avrebbe composto qualcosa di molto diverso dalle venticinque opere tragiche e comiche e dai « pastic-

ci »¹, di cui era costellato il suo passato. Il *Don Giovanni* dimostrava che Gluck era stanco di usare continuamente le stesse convenzioni.

Gluck conobbe il Calzabigi e proprio in lui trovò il nuovo vigore mentale, moderatamente rivoluzionario, che cercava. Nel loro *Orfeo ed Euridice* (1762) i due collaboratori preannunciarono che il loro ideale operistico era austero, misurato, un parziale ritorno agli ideali di Peri e di Caccini. Nonostante che l'*Orfeo* sia un'opera ribelle solo a metà, stranamente il pubblico viennese non ne fu entusiasta. Trascorsero cinque anni, durante i quali Gluck riprese a comporre opere napoletane su libretti del Metastasio. Poi riprese la collaborazione col Calzabigi. E quando la loro *Alceste* fu presentata a Vienna nel 1767, parve che i due avessero coscienziosamente fuso i modi dell'opera napoletana e dei libretti di Metastasio con i loro ideali personali. Invece del recitativo strumentato usato in tutto l'*Orfeo ed Euridice*, erano tornati parzialmente al recitativo secco; il libretto dell'*Alceste* riprendeva alcune delle convenzioni meno fresche del Metastasio. Ma la musica di Gluck era ben lontana dell'allegro e affascinante « divertimento » di molte opere napoletane. Era invece drammatica, rigidamente legata alla tragedia classica che sosteneva in modo scarso, potente (sino al *happy end* che appiccicava alla fine). Gluck è stato spesso definito un compositore armonicamente povero, accusa forse giusta ma certo insignificante. Perché il rigore armonico della sua musica è proprio la rivoluzione di Gluck, che consiste nella eliminazione dei fronzoli barocchi, nella decisione di far risaltare con la pura forza la melodia e il ritmo.

La prefazione all'« Alceste »

Ma la stessa *Alceste* non era tanto rivoluzionaria, tanto rigorosamente contraria a coloro che si servivano del Metastasio, quanto lo era la prefazione all'edizione pubblica-

¹ Il « pasticcio » era una forma di composizione usata in quel periodo. Si tratta di un'opera composta da due o più persone, o di un miscuglio di brani operistici di vari compositori o di un singolo compositore, tenuti insieme da un fragile filo conduttore o trama.

ta (1769) dell'opera. È lì che con un'unica frase si cristallizzava lo scopo e il credo di una scuola operistica che si è sviluppata e si è ripiegata su se stessa durante tutta la storia dell'arte: « Ho tentato di limitare la musica al suo vero scopo, che è quello di servire la poesia per mezzo dell'espressione, e seguendo le situazioni della trama senza interrompere l'azione o soffocare con fronzoli inutili... » Più avanti, in questo documento coraggioso Gluck (o Calzabigi a suo nome) scriveva: « Non ho ritenuto opportuno sorvolare in fretta sulla seconda sezione di un'aria il cui testo è forse più appassionato e importante, in modo da ripetere regolarmente quattro volte il testo della prima sezione e di finire l'aria dove forse il suo significato non finisce, solo per la convenienza del cantante che desidera dimostrare di poter variare capricciosamente un passaggio in molte maniere... Ho pensato che l'ouverture debba informare gli spettatori sulla natura di ciò che sta per essere rappresentato... che gli strumenti debbano essere introdotti in proporzione all'interesse e all'intensità del testo... Ho pensato che il mio sforzo maggiore debba essere dedicato alla ricerca di una bella semplicità e ho evitato di far mostra di cose difficili a spese della chiarezza... e non c'è regola ch'io abbia messo da parte volutamente per ottenere un dato effetto ».

Questi sentimenti ad eccezione di uno solo sono al di là della possibilità di critica: alcuni tra i più grandi musicisti creatori di canti e di opere non si sarebbero mai e poi mai dichiarati d'accordo sul fatto che il vero scopo della musica è quello di servire la poesia. Più di una volta è stato ribadito il contrario: che nei canti e nell'opera il vero scopo della poesia è quello di servire la musica. Ma il manifesto di Gluck e di Calzabigi chiariva i principi in base ai quali avevano scritto l'*Alceste*. Nel 1770 scrissero *Paride ed Elena*. Anche se entrambe sono opere di livello superiore, nessuna delle due piacque ai viennesi. Dopo il relativo fallimento di *Paride ed Elena* (in cui troviamo « O del mio dolce ardor », una delle arie amorose più convincenti), Gluck se ne andò da Vienna. Di lì a poco si stabiliva a Parigi, quella Parigi che vent'anni prima aveva combattuto *la guerre des bouffons*.

I capolavori di Gluck

A Parigi, Gluck scoprì di essere famoso, non tanto per la sua musica quanto per la prefazione all'*Alceste* e per quella un po' meno battagliera del *Paride ed Elena*. Il pubblico aspettava di applaudirlo il giorno in cui avrebbe applicato in pieno i principi Gluck-Calzabigi a un libretto in francese. Il previdente compositore aveva già scritto gran parte di un'opera, l'*Ifigenia in Aulide*. Nel 1774, quest'opera conquistò tutta Parigi. È al polo opposto dall'inghingherata preziosità della tipica opera napoletana o del concerto con costumi di scena. Grandiosa, semplice, drammatica – in breve, il risultato di un metodo di fusione riuscita tra musica e testo, l'*Ifigenia in Aulide* è un'opera d'arte unica. Gluck forse credeva che la sua musica « servisse » l'anonima poesia di cui il suo librettista francese aveva ammantato la storia greca, ma in verità egli aveva assorbito quel testo entro la musica, fondendo quei due elementi in qualcosa che era più grandioso della somma ottenuta mettendo insieme le virtù di ciascuno. E Gluck doveva superare la gloria della prima *Ifigenia* con una seconda, *Ifigenia in Tauride* (1778), un'opera affatto degna del dramma di Euripide, di cui il libretto è un adattamento francese.

La vittoria confusa di Gluck

Ma i parigini, pur apprezzando Gluck, amavano le « guerre » e rimasero realisticamente aperti a più di un unico genere operistico. Comparve sulla scena un italiano, forse importato nella speranza di scatenare una guerra, e si tentò di farlo diventare rivale dell'austriaco. Nicola Piccinni era un compositore di grande talento, dell'ultimo periodo dell'opera napoletana. Speranzoso di assistere allo scatenarsi di una ripetizione della sfavillante *guerre des bouffons*, il pubblico parigino rimase molto deluso quando Gluck e Piccinni si rifiutarono di combattere, ciascuno accontentandosi del genere d'opera in cui meglio componeva. Il gusto odierno ha sciocamente dimenticato Piccinni e ricorda Gluck in modo vago e incompleto. Ma ciò non ci dice affatto se la « rivoluzione » di Gluck abbia decisamente trionfato sullo

stile napoletano, pieno di melodia e di bel canto, e se l'opera eroica di Lulli-Rameau sia scomparsa definitivamente. Da allora, sono state composte tutte le varietà d'opera, tra cui i vari generi successivi, in stile purissimo e a ogni livello di compromesso e di eterogeneità. Gluck ha trionfato in un altro senso: ha fatto capolavori drammatico-musicali che possono liberamente essere riportati in vita due secoli dopo. Ha riaffermato gli ideali dei fondatori fiorentini dell'opera, li ha riaffermati in termini musicali più complessi e li ha consegnati al futuro. Senza il suo intervento, o di qualcuno che si muovesse in base alle sue idee, l'opera forse sarebbe degenerata in una forma che avrebbe trascurato completamente il dramma. Ciò che le migliori opere di Gluck hanno conseguito e conservato, doveva essere di importanza capitale per compositori diversi come Mozart, Berlioz, Wagner, Verdi, Debussy, Puccini e Richard Strauss.

Mozart e l'opera

Così come Dante è stato il primo genio universale nella letteratura italiana, Cervantes in quella spagnola, Shakespeare in quella inglese, Mozart è stato il primo genio nella storia della musica. Ha dominato tutto ciò ch'era musica con perfetta padronanza, ha associato con facilità tutte le forme esistenti, ha amalgamato le forze contrastanti in soddisfacenti unità artistiche. Prima di compiere venticinque anni aveva composto l'opera seria e l'opera buffa in italiano, nonché l'operetta in tedesco¹. Nel 1782 ha scritto il *Ratto dal serraglio*, opera comica in tedesco. Con il dialogo parlato tra le arie e i pezzi concertati, questo genere d'opera diventò noto come *Singspiel*. Il *Ratto* comunque era pieno di musica di tipo italiano, « napoletano ». Richiedeva un bel canto esperto e includeva una delle arie più impegnative che sia mai stata scritta, per far valere le colorature di un'agile soprano (« *Martern aller Arten* »). A trent'anni, compose un'opera buffa (1786), *Le nozze di Figaro*, che

¹ La parola « operetta » era usata, nel XVIII secolo, nella sua accezione letteraria di piccola opera. Solo vagamente traspariva l'uso, che in seguito se ne fece, di un testo accoppiato a musica leggera inteso soprattutto per il divertimento popolare.

raggiunge quasi la perfezione. L'anno successivo scrisse il *Don Giovanni*, che definì dramma giocoso, perché fonde la tragedia alla commedia, non è né buffa né seria. Tra le opere più grandi, il *Don Giovanni* è un misto di caratteristiche dell'opera seria napoletana — includendo anche la sua linea vocale florida, elaborata molto decorativamente — e di caratteristiche chiaramente gluckiane. Tre anni dopo, Mozart raggiunse lo stesso livello delle *Nozze di Figaro* con *Così fan tutte*, di nuovo un'opera buffa. E nel 1791, l'anno della sua morte, compose il *Flauto magico*, su libretto tedesco, che fonde in un unico crogiolo il simbolismo massonico, le allegre sciocchezze e una seria filosofia, con una musica che è la più esaltante mai composta (in stile gluckiano) per la voce umana, nonché la stupenda aria della Regina della Notte, che richiede una gamma di coloratura di una duttilità diabolica. A trentacinque anni era alle soglie della morte ma in quello stesso anno chiuse la sua carriera operistica con un ritorno alla genuina opera seria napoletana, e cioè la *Clemenza di Tito*.

Mozart, il genio, e il libretto

Mozart era dotato di virtù uniche come compositore operistico; oltre alla stupenda, quasi incredibile padronanza delle tecniche compositive, aveva un'insuperabile fertilità melodica e un senso delle proporzioni che raramente usciva di registro. Nessuno lo ha mai eguagliato nella sua capacità di rappresentare in termini drammatico-musicali una enorme varietà di esseri umani. Nelle *Nozze di Figaro*, nel *Don Giovanni* e in *Così fan tutte* ebbe il valido aiuto di Lorenzo da Ponte, un librettista più raffinato e completo del Metastasio e del Calzabigi. Ma, anche se neppure Mozart sarebbe riuscito a creare un'opera che rasenta la perfezione come le *Nozze di Figaro*, su un libretto anonimo e inadeguato, le sue opere migliori certo moltiplicano le migliori qualità dei testi. Nel creare personaggi scenici che prendono posto tra veri esseri umani, raggiunge un livello shakespeariano, creando uomini e donne che, quando siano diventati familiari, non possono essere ricordati altro che come essere viventi. Con la sicurezza fulminea di un dio e la con-

sapevolezza del genio, egli ha dato ai protagonisti delle *Nozze di Figaro*, del *Don Giovanni* e del *Flauto magico*, musica di una bellezza improvvisamente serena o tempestosa, del tutto appropriata al loro animo immutevole e alle circostanze esteriori in continuo fermento.

L'opera come unità

La musica di Mozart non era al servizio della poesia. In questo senso, egli stava a metà strada tra gli ideali espressi da Gluck e quelli dell'estremo opposto. La sua musica era elaborata come fine a se stessa, per quegli effetti estetico-psicologici di comunicazione che soltanto la musica (o, meglio di ogni altra, la musica) può creare. Quell'equilibrio era tanto delicato che Mozart non solo assorbì il libretto nell'opera, come sempre avevano fatto Gluck e altri importanti compositori operistici, ma credè anche il dramma — comico, tragico o entrambi contemporaneamente — dai personaggi musicalmente esistenti sia sulla scena sia nella mente, personaggi che vivono esattamente nella musica che egli ha loro assegnata perché esprimano il testo delle loro parti. Trascurando gli universi di bellezza esistenti nelle sinfonie, nei brani di musica da camera e nei concerti di Mozart, questo particolare risultato — che nessun altro compositore mai raggiunse e al quale forse uno solo riuscì ad avvicinarsi, cioè Verdi — fa dire a molti che la composizione operistica sia stata la sua creazione più grande.

Quando Mozart ebbe sviluppato i suoi capolavori teatrali, ormai l'orchestra completa del XVIII secolo si era formata. Nelle sue sonate, nei suoi concerti, nella sua musica da camera e nelle sue sinfonie erano ormai maturate le varie forme di sonata classica, così come erano simultaneamente maturate nella sinfonia e nella musica da camera di Haydn. Con questi due austriaci, le tecniche classiche-rococò raggiunsero vertici oltre i quali la musica non era più in grado di proseguire, se non lasciandosi completamente alle spalle il rococò. Si richiedeva una forza nuova, un'aspirazione a un modo o a uno stile diversi, se non si voleva che, dopo Haydn e Mozart, la musica piombasse in forme di ripetizione imitativa. Qualunque sia stato l'elemento tecnico

o il congegno di costruzione allora esistenti — l'orchestrazione, lo stile concertistico, l'opera, l'armonia classica — qualunque, insomma, lo troviamo usato con grazia perfetta nei capolavori di Mozart e nei capolavori degli ultimi meravigliosi anni di Haydn. Fu il più bel risultato musicale del mondo galante del rococò, costruito su elementi austriaci, tedeschi, italiani e francesi, il mondo la cui eclisse fu preannunciata, con una conclusione tremendamente simbolica, dalla caduta della Bastiglia nel 1789, quando Mozart aveva solo due anni di vita davanti a sé e Haydn era già un uomo di cinquantasette anni.

Capitolo quattordicesimo

Beethoven: il classicismo e il romanticismo

Uno studioso che si occupa di Beethoven dovrebbe sempre definire i propri termini; in particolare quelle parole che si riferiscono a generalizzazioni sullo stile, sulla maniera, sul contenuto. Per esempio, che cosa intende per « classico »? e per « romantico »?

Si può scartare subito, considerandolo inutile per una discussione seria, l'uso troppo comune della parola « classico » riferita alla musica. La musica « classica » non è l'opposto della musica « popolare ». Non è stato ancora trovato un termine soddisfacente per la necessaria distinzione tra ciò che si presume serio e duraturo e ciò che si presume frivolo e temporaneo. Molti scrittori usano parole quali « musica artistica » e « musica seria » riferendosi a tutto ciò che non è musica folcloristica o « musica leggera ». Ma questi termini non servono perché anche la musica folcloristica è un'espressione d'arte e l'aggettivo « serio » è un peso troppo gravoso per molte delle sinfonie in Haydn, per il *Barbiere di Siviglia*, e per la suite n. 2 di Stravinskij. Qualsiasi tentativo di appiccicare un'etichetta a questa distinzione come nel caso dei valzer di Johann Strauss, di solito finisce per risultare irritante e privo di significato anziché utile.

Maggior valore ha un altro uso tradizionale della parola « classico » nel discutere di musica. Serve, cioè, a inquadrare storicamente il periodo che va dal 1750 al 1800 circa — cioè, dalla fine dell'era barocca delimitata dalla morte di Johann Sebastian Bach — che accompagna tutta la vita di Mozart e l'intera esistenza creativa di Haydn e che si conclude con un anno scelto perché è una cifra tonda e perché

più o meno coincide con la comparsa di forze decisamente nuove nelle opere di Beethoven e di Schubert. In tal senso, « classico » è un termine tecnico: contraddistingue la perfezione della forma « sonata » nelle sue varie maniere, la piena maturità dell'armonia eufonica, preminentemente diatonica, consonante, e la preoccupazione assillante della proporzione e dell'equilibrio tra gli elementi musicali esistenti. Il « periodo classico », vale a dire, fu per un certo verso introdotto dalla evoluzione finale dell'arte rococò, di cui divenne un prolungamento e uno sviluppo. Nonostante che Gluck fosse boemo, Haydn e Mozart austriaci e Beethoven tedesco, la più « classica » della loro musica è profondamente ispirata agli stili italiano e francese. Quando « classico » viene usato per inquadrare il periodo contraddistinto dalle opere migliori di Gluck, Haydn, Mozart — e dalle prime opere di Beethoven e di Schubert arieggianti a Haydn e a Mozart — il termine che gli si contrappone è duplice, a seconda della direzione in cui lo studioso guarda. Se egli intende contrapporre il periodo musicale dal 1750 al 1800 al periodo precedente, l'opposto di « classico » è il termine « barocco », se invece lo contrappone al periodo successivo l'opposto è « romantico ».

Un terzo uso critico della parola « classico » è comune a tutte le arti. È difficile a definirsi e appunto la vaghezza dei suoi limiti crea costantemente confusione. Non soltanto « classico » propone sempre di necessità i significati citati più sopra ma si riferisce anche all'arte dell'antica Grecia e di Roma. Più immediatamente, nella nostra epoca in cui predomina l'interesse psicologico, tanto « classico » quanto « romantico », hanno acquisito significati psicologici che sono alquanto vaghi in rapporto ai loro altri usi più chiaramente definibili. In questo senso psicologico, il termine « classico » si attribuisce all'arte di uomini il cui interesse precipuo sta nella creazione di entità oggettive di una data misura, di una data forma e di un dato contenuto, opere impersonali (relativamente impersonali) in cui la loro personalità e le loro emozioni private son presenti solo incidentalmente, come sottoprodotti. Analogamente, si pensa che l'artista « romantico » debba essere soprattutto interessato a « esprimere » attraverso la propria arte il proprio

temperamento, le emozioni e le idee personali, a fare della creazione artistica un prolungamento di se stesso.

Il significato di questa applicazione psicologica di « classico » e « romantico » diventa assolutamente chiara solo agli estremi. Haydn, nelle sue sinfonie e nei brani cameristici, forse avrà inteso spiegare simbolicamente come vedeva il mondo, come amava, ciò che sentiva per Dio e per l'universo, o ciò che pensava dei suoi simili. Ma uno scherzo di Chopin o alcuni pezzi per pianoforte di Schumann difficilmente riescono a non apparire — oltre al fatto di essere anche molte altre cose — come il tentativo del compositore di comunicare le proprie idee, i propri ideali. È stato detto che la musica « classica » crea ed evoca idee ed emozioni nell'ascoltatore, mentre la musica « romantica » le trasmette o le passa direttamente dal compositore all'ascoltatore. Tra questi due estremi ben definiti troviamo ogni sorta di sfumature, per cui facilmente i termini stessi si trasformano nettamente in campi di battaglia separati ben remoti dalla realtà. Tuttavia, lo studio sull'uso del termine di « classico » e « romantico » continuerà ad avvelenare qualsiasi discussione sull'arte, e in particolare sulla musica, perché riguarda un problema estremamente importante.

Conservatori e liberali nella musica

I tradizionalisti dell'arte si attaccano alla dubbia convinzione che le nuove forze e le nuove condizioni potrebbero, se soltanto lo volessero, continuare a fare uso delle vecchie forme perfezionate. I rivoluzionari sostengono, con certezza maggiore, che le forme sono sempre prigioni dalle quali il presente deve evadere. La storia di qualsiasi arte fornisce un grafico delle oscillazioni tra i periodi « classici », contrassegnati dalla probità formale, dalla reticenza emotiva e dal crescente perfezionamento degli elementi formali esistenti, e i periodi « romantici » ribelli, formati dall'irruzione di idee e forze nuove, o apparentemente tali, e di quelle personalità artistiche che mirano a rompere gli schemi già esistenti, a inserire pratiche musicali che possono apparire nuove risvegliando sensazioni emotive e ad annullare l'or-

mai costituito miscuglio di cose vecchie. Un'era « classica » deve nascere da un'era « romantica ». Diventa sempre più classica a mano a mano che ne evolve gli schemi e le tecniche e quindi comincia a rompersi, incalzata dalla presenza di nuove forze che non riesce a contenere. Il risultato di questa rottura è un nuovo periodo di « romanticismo » che all'inizio appare sempre caotico, ma che diventerà più ordinato a mano a mano che si prolunga nel tempo e si sviluppa verso un altro « classicismo ». Da questo punto di vista, il classicismo è consolidamento, il romanticismo è sperimentazione.

Entro siffatti termini, Orlando di Lasso, Palestrina, Johann Sebastian Bach, Händel, Gluck, Haydn e Mozart erano « classici ». Machaut, Dufay e Okeghem, la maggior parte dei compositori del XVII secolo e tutto il periodo dal 1800 circa quasi sino alla fine del XIX secolo, furono « romantici ». Una conclusione interessante potrebbe essere tratta se si definisse Carl Philipp Emanuel Bach l'epicentro di un periodo romantico bruscamente troncato, in cui c'era ben poco oltre la sua musica. Perché, secondo il parere di coloro che si basano su questo contrasto classico-romantico, tale intrusione romantica era essenziale tra il classicismo barocco di Händel e di Johann Sebastian Bach e il classicismo rococò di Boccherini, Haydn e Mozart. Ovviamente, questi periodi non erano definiti chiaramente entro ciascuno dei due limiti: uno si protende nell'altro. Un compositore spesso è classico, spesso è romantico e viceversa. Ciò che a noi importa qui è la conferma generale, derivata dall'osservazione di quello che in effetti è accaduto, che nessun periodo classico sopravvive a lungo all'apogeo delle proprie particolari perfezioni, che un periodo romantico tende sin dall'inizio a diventare sempre più classico.

La fine del classicismo: Beethoven

L'epoca classica viennese non poteva prolungarsi oltre gli sforzi culminanti di Mozart e di Haydn, non solo perché il mondo cui appartenevano stava crollando ma anche perché le forme e gli schemi che i compositori usavano erano appropriati solo ai loro obiettivi. Queste forme e questi

schemi, di conseguenza, non potevano servire alle diverse esigenze di un periodo successivo. Gli uomini, condannati dalla propria genialità e dalla natura dell'epoca in cui vivevano a fallire nel tentativo di perpetuarli, ma destinati, appunto per questo loro fallimento, a rompere quelle epoche e a creare un nuovo romanticismo, furono Ludwig van Beethoven (1770-1827) e Franz Schubert (1797-1828).

Il Beethoven del primo periodo

I quattro generi musicali in cui Beethoven eccelse sono il concerto per pianoforte, la sonata per pianoforte, la sinfonia e il quartetto d'archi. Il primo dei cinque concerti per pianoforte fu composto nel 1794; le prime tre delle trentadue sonate per pianoforte furono pubblicate nel 1797; le prime delle nove sinfonie furono ultimate entro il 1800 e pubblicate nel 1801; e i primi sei dei sedici quartetti per archi videro la pubblicazione sempre nel 1801. Tutta questa sua musica, quindi, venne alla luce entro dieci anni dalla morte di Mozart e nel periodo in cui Haydn stava portando a termine *Le Stagioni*. Quali sono le caratteristiche che possiamo definire comuni tra il concerto per pianoforte n. 2, la sonata per pianoforte n. 2, la sinfonia n. 1 e il primo quartetto d'archi, nell'opera di Beethoven?

Sono tutti nello spirito mozartiano e haydniano. Possono tutti essere definiti classici, in tutti i significati che ha la parola. Sono tutti compiuti e perfetti da un punto di vista tecnico. Rappresentano in pieno un compositore che ha già raggiunto la trentina, non sono opere giovanili. Ma nessuna di queste opere, nonostante la dovizia di cose belle in esse contenute, avrebbe dato a Beethoven una posizione importante nella storia della musica.

Il concerto per pianoforte n. 2 di Beethoven ha lo schema a tre movimenti, veloce-lento-veloce, preferito da Mozart. In fatto è molto mozartiano, pur senza raggiungere la padronanza sovrana di Mozart. È convenzionale e quasi un po' snervato in tutti gli elementi.

La sonata per pianoforte n. 2 usa lo schema haydniano (Beethoven studiò con Haydn per breve tempo): veloce-lento-minuetto-veloce. Arieggia molto a Haydn pur non av-

vicinandosi alla originalità o alla statura delle migliori sonate di quest'ultimo. Solo nel prestissimo finale c'è qualcosa che non è assolutamente classico, e che viene proposto dalla forza e dalla insistenza disordinate che minacciano di trascendere dall'elemento formale e compito.

La prima delle nove sinfonie di Beethoven soffre di una sproporzione che non è affatto classica e che ha costretto molti dei suoi difensori a cercare spiegazioni tortuose. Rivela il compositore insoddisfatto del XVIII secolo ma non ancora a suo agio nel XIX. È un'opera prevalentemente comica con qualche punta malinconica. L'orchestrazione, che è quella in genere dell'orchestra classica sinfonica dominata dagli strumenti a corda, dà tuttavia la preponderanza agli strumenti a fiato. La voce di Beethoven è spesso schiacciata da echi haydniani e da accenti mozartiani. Quest'opera, peraltro convincente dà, in certo qual modo, la sensazione di reggersi a stento sulle gambe, quasi fosse incerta, ferma nella mezza luce che annunzia un nuovo giorno che consentirà di fare il passo successivo senza correre rischi.

Il quartetto d'archi n. 3 (che, in genere, si ritiene sia stato il primo dei sei dell'op. 18 a essere composto) è troppo vicino a Haydn e a Mozart, tanto che non avrebbe stupito molto trovarlo tra le opere di questi due compositori.

Il Beethoven della maturità

E ora diamo un'occhiata agli esempi finali delle intenzioni creative di Beethoven nei medesimi quattro generi. Il concerto per pianoforte n. 5 fu completato nel 1809; la sonata per pianoforte n. 32 nel 1822; la nona sinfonia nel 1824 e l'ultimo quartetto per archi op. 135, nel 1826. Nell'arco di tempo trascorso tra i primi e gli ultimi esempi, i concerti per pianoforte occupano tredici anni, le sonate per piano venticinque, le sinfonie ventiquattro e i quartetti almeno venticinque. Non esiste comunque un calcolo matematico che consenta di misurare le varie diversità stilistiche. Le ultime composizioni non sembrano tanto le opere mature del medesimo compositore che ha scritto le prime, quanto le creazioni di un'altra persona, una persona che ha subito

un poco l'influsso del compositore delle opere precedenti. La loro stessa atmosfera, in raffronto a quella delle prime composizioni beethoveniane rappresenta un cambiamento assai più grande di quello avvenuto fino a quel momento nella carriera di tutti gli altri compositori. Questo mutamento è facilmente individuabile per l'orecchio. Molto più difficile è isolare il mezzo tecnico più importante che lo ha reso possibile.

Nell'ascoltare il concerto per pianoforte n. 2 e quello n. 5 (detto *Imperatore*) potremmo restare, per prima cosa, colpiti dalla disformità di misura, tanto nella lunghezza vera e propria quanto nella dimensione di sviluppo compresa entro questa stessa lunghezza. Poi osserveremo che nel n. 5, il secondo movimento non ha un vero e proprio finale ma si conclude su un'introduzione, sussurrata dal pianoforte, della melodia principale del rondò finale, compiendo così un arco che tende a unificare il concerto non unicamente mediante i rapporti di tonalità tra i singoli movimenti separati. Inoltre, nella conclusione del rondò finale, i violini fanno un breve commento su quella chiusura sussurrata del movimento precedente. Tutto nel n. 5 è grandioso, deciso, sufficientemente imperiale per giustificare il soprannome altrimenti privo di senso. Nessuno può aver mai considerato il 2° concerto « imperiale », perché ogni suo gesto è quello di un cortigiano elegante, sveglio ma per nulla servile.

È ora poniamo la sonata op. 111 accanto alla sonata op. 2 n. 2. Vediamo subito che la prima è composta di due movimenti, che sostituiscono i quattro movimenti classici usuali: (veloce-lento-minuetto-veloce). [Il terzo movimento del n. 2 è uno scherzo e non un minuetto. Ma a quell'epoca non si faceva una distinzione netta tra le due cose. La differenza tra un minuetto in una sonata di Haydn e uno scherzo in una sonata di Beethoven era appunto una differenza di personalità, di epoca e di tecnica.] La sonata finale, op. 111, ha solo due movimenti, veloce-lento. Beethoven l'aveva definita una sonata e noi abbiamo sviluppato abbastanza la definizione odierna della sonata per accettarla come tale, ma non è una sonata classica. In una qualsiasi edizione normale, i quattro movimenti dell'op. 2 n. 2 occupano ventotto pagine, i due movimenti dell'op. 111 tren-

tuno. Lo studio dell'op. 2 n. 2 non promette difficoltà insormontabili a un pianista che riesce a eseguire le note di una sonata di media difficoltà di Haydn o di Mozart. Ma basta un'occhiata alle ultime pagine della 111 per vedere passaggi come il seguente:



Il problema tecnico più serio qui è di riuscire a eseguire tre trilli contemporaneamente, due con la mano destra uno con la sinistra. Ma è di primaria importanza capire che questa difficoltà non nasce da un desiderio di Beethoven di esibirsi in virtuosismi o di stupire per l'agilità, ma era il risultato della sua ricerca profonda, costante, di metodi che gli consentissero di proporre nuove idee musicali, nuove emozioni compositive. Questa sonata vive in un mondo musicale e pianistico assai lontano da quello della corte principesca dell'op. 2 n. 2.

Raffrontata alla prima sinfonia, la nona appare un mostro. La prima richiede nell'orchestra due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, due timpani, e il solito gruppo di violini, viole, violoncelli e contrabbassi. A questo organico strumentale la nona aggiunge un ottavino, un controfagotto, altri due corni, tre tromboni, triangolo, piatti, grancassa, quattro solisti vocali e un coro misto. La prima sinfonia ha i quattro movimenti classici: veloce (con una introduzione lenta, un'idea che Beethoven attinse da Haydn) lento-minuetto-veloce; nella nona troviamo questa sequenza: veloce-più veloce-lento-velocissimo. Il secondo movimento è uno scherzo-minuetto in tutto e per tutto fuorché nel titolo: molto vivace, presto. E l'accordo di apertura del finale della nona parla di un

nuovo mondo musicale. È una dissonanza non dissimulata:



Ben presto anche questo movimento abbandona il carattere puramente strumentale della sinfonia classica, introducendo un recitativo per voce di baritono, per quartetto di solisti vocali e per quartetto finale vocale con coro. Se si può pensare alla prima sinfonia come a una stella piccola e luminosa, la nona deve essere assimilata a un'intera galassia ancora immersa, per molte parti, nel laborioso processo della creazione.

L'ultimo quartetto per archi op. 135 non è molto lontano dal primo, come alcuni dei quartetti che gli sono immediatamente precedenti. Nell'op. 130, ad esempio, composta nel 1825 e 1826, egli scrisse in origine un quartetto in sei movimenti di cui il finale era un'ampia fuga. Sei movimenti non solo erano troppi per un quartetto del periodo Boccherini-Haydn-Mozart, ma tra questi sei alcuni si presentavano con schemi musicali che non erano mai stati usati in precedenza in un quartetto per archi. La Grande Fuga stessa era così estesa che gli amici di Beethoven lo convinsero a sostituirla con un « allegro » finale meno faticoso (la Grande Fuga fu pubblicata separatamente come op. 133).

Nel quartetto op. 131, completato nel 1826, Beethoven compose in realtà un'opera in sette movimenti. Tuttavia, poiché i movimenti sono relativamente corti e suonati senza pause, avendo tra di loro una stretta relazione di suoni e di carattere, il quartetto può apparire come un unico lungo movimento. Sette movimenti brevi e tanto meno un unico movimento lungo non andrebbero certo bene per un quartetto d'archi classico. E del terzo movimento lento del-

l'op. 132, quartetto finito nel 1825, Beethoven scriveva: « *Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der Lydischen Tonart* » (Solenne ringraziamento di un convalescente alla divinità, nel modo lidio). Ciò significa che il movimento ha un significato autobiografico del tutto libero. Inoltre, non è composto in tonalità maggiore o minore ma nel modo lidio, qui predisposto per apparire somigliante a un fa maggiore. Questo quartetto, in raffronto a qualsiasi altro quartetto del periodo antecedente alla comparsa di Beethoven, proclama con instancabile veemenza la sua ricerca costante di nuovi regni di espressività.

Nell'ultimo quartetto, op. 135, Beethoven tornò pacificamente allo schema classico dei quattro movimenti. Si tratta di un quartetto relativamente breve e, a prima vista, può far pensare a un ritorno alla vera maniera classica rococò dei primi quartetti beethoveniani. Ma sopra l'ultimo movimento compare questa strana scritta, nella calligrafia di Beethoven:



Musica ed espressione di se stessi

Il problema qui è duplice, se non triplice, e importantissimo. Ovviamente, tutta la musica di qualsiasi compositore è sempre stata influenzata dalla vita privata nonché dalle situazioni in cui si trovava mentre componeva. Quando la musica era composta soprattutto su ordinazione e il suo carattere generale era quindi deciso in anticipo dal compositore, la condizione mentale di quest'ultimo lo portava inevitabilmente a scegliere certi generi di melodia, certi meccanismi ritmici, certi modi o certe tonalità, una certa espansività o concisione. Ma allorché i compositori cominciarono a creare musica o perché avevano bisogno di guadagnare o perché erano spinti da un impulso interiore — Händel e Beethoven furono tra i primi a comporre principalmente per tali ragioni — allora le forme scelte erano imposte, con o senza la loro consapevolezza, quanto meno in parte, da fattori non musicali inerenti al loro temperamento e alla loro vita quotidiana. Ma c'è una differenza tra questo effetto extra musicale sulla musica e l'intenzione diretta, consapevole, di fare della musica un veicolo per trasmettere idee ed emozioni non musicali. (Verso il 1704, Johann Sebastian Bach compose un « capriccio sulla partenza di un fratello amato ». Ma i sentimenti non musicali del compositore rispetto a quel commiato non si avvertono nel brano, anche se vi si sente il suono del corno di una diligenza.) Persino Stravinskij, il quale sembra aver detto che la musica non può in realtà comunicare alcunché, non riesce a sfuggire a questo effetto inevitabile. Ma l'effetto consapevole divenne una caratteristica determinante del romanticismo. E di conseguenza sconvolse le armonie, gli stili melodici e gli schemi formali che avevano avuto la funzione di contenere e quindi di convogliare la musica classica.

La musica come comunicazione

Per sua natura, tuttavia, la musica non può comunicare con maggiore o minore chiarezza emozioni specifiche, pensieri logici e idee, o situazioni pittoriche figurative. I ten-

tativi in tal senso devono sempre essere sostenuti da titoli, didascalie, sovrascritte, imitazioni onomatopeiche. E, inevitabilmente, ne consegue che tali tentativi e i relativi risultati non possono costituire il pregio principale di una buona creazione musicale. I primi compositori del XVIII secolo si diletta vano a elaborare brani giganteschi che volevano descrivere o rievocare qualche battaglia famosa. Con notevole dose di buona volontà da parte degli ascoltatori vi riuscivano, per quanto possibile. Ma la maggior parte di costoro erano compositori mediocri e i loro pezzi descrittivi di battaglie — tutti, non escluso uno dello stesso Beethoven dal titolo *La battaglia di Vittoria* — sono ormai morti e seppelliti. Un secolo dopo, Richard Strauss avrebbe descritto lo scricchiolio dei mulini a vento in modo molto convincente nel suo poema sinfonico *Don Chisciotte* — ma è certo che un ascoltatore ignaro del titolo del brano, o di ciò che il brano specifico della composizione intendeva esprimere, non sarebbe in grado di intuire la presenza dei mulini a vento dal suono della musica stessa.

Tuttavia se la musica imitativa, autobiografica, letteraria o pittorica è anche buona musica di per se stessa, non esiste ragione per cui si debba assumere un atteggiamento severo nei confronti dei titoli, delle sovrascritte, dell'onomatopea o di altro materiale non musicale collegato alla musica per mano del compositore. Ciò che conta è sempre la musica. A meno che non unisca il canto o le parole parlate nell'opera o nel melodramma o non sia fusa con la danza nel balletto, è sempre e soltanto la musica che conta, ma non esiste una legge valida che impedisca di apporre a una sinfonia il sottotitolo di *Eroica* o di definire tre schizzi sinfonici *La mer*. La cosa da cui noi ascoltatori dobbiamo guardarci è l'ascolto dell'*Eroica* per il suo carattere eroico o dei brani di *La mer* per la loro liquidità.

La musica che non enuncia idee musicali convincenti in termini musicali non enuncerà nient'altro in modo convincente e durevole. Ma un tessuto musicale può, spesso, così è stato ed è tuttora, essere sufficientemente duraturo per reggere un peso di materia non musicale con la suggestione o l'imitazione. Beethoven, facendo saltare la reticenza meramente musicale del classicismo del XVIII secolo, e introducendo idee sempre più « romantiche », let-

terarie e filosofiche nella sua ispirazione, nei suoi titoli e sottotitoli, è quasi sempre riuscito a tessere i suoi fili rigidamente musicali in tessuti di una forza e di una resistenza a tutta prova.

Il Beethoven demoniaco

Beethoven era un creatore intensamente energico, mentalmente vigoroso e costantemente insoddisfatto, e pertanto sempre pronto a sperimentare cose nuove. Per necessità — una necessità nata dal suo stesso temperamento e dai suoi multiformi rapporti con l'epoca instabile e tempestosa in cui viveva — finì col considerare la solitaria esistenza dell'artista come una gara col fato, una lotta impari col destino, persino una sfida a Dio. Le sue doti musicali erano forti e molteplici: la sua comprensione delle tecniche musicali di cui aveva bisogno era quasi assoluta. Ma l'unica ed essenziale caratteristica della sua musica era la ricerca infaticabile e decisa dell'espressività nei modi che davano forma ai suoi focosi atteggiamenti mentali e spirituali. È stata spesso osservata la sua somiglianza con Michelangelo. Gli esperimenti con la melodia, l'armonia, gli schemi formali e altri elementi della costruzione musicale erano i suoi modi diretti per ricercare nuovi generi di espressione, altamente individuali, oltremodo romantici.

Classicismo-romanticismo: Schubert

In netto contrasto con la personalità artistica di Beethoven, di maschia virilità e di grande dinamismo, troviamo la natura musicale lirica, a volte quasi femminile, e sempre temperata, di Franz Schubert, esponente di un aspetto affatto diverso del romanticismo. Schubert non è stato mai un temperamento vulcanico, dogmaticamente imperioso. La sua energia risulta principalmente dal grandissimo numero di composizioni, più che da un'insolita muscolosità delle singole opere. Non era un intellettuale, e qualunque cosa facesse non era il risultato di uno scopo

diretto o consapevole a sfondo etico o filosofico: era il risultato di una ricerca diversa dell'espressività. L'arte di Schubert era soprattutto un'arte fatta di sentimenti cui la fertilissima fantasia rispondeva con centinaia di melodie bellissime, tra le più belle che furono mai scritte. Nel suo caso, cioè, l'accentuazione che noi diamo alla parola « romantico » deve essere invece trasferita soprattutto su una diversa accezione del termine per cui « romantico » viene a significare una specie di amore idealizzato e una corrispondenza per gli aspetti più intimi e segreti dell'uomo e della natura.

Schubert e l'impulso lirico

Schubert si è cimentato in diversi generi musicali (pur non avendo mai composto un concerto). Ha scritto opere, operette, sinfonie, ouvertures, brani da camera in varie forme, sonate e altri pezzi per pianoforte, Lieder, messe e molti altri generi di musica. In ciascuno c'è musica delle più commoventi e delle più belle. Nel canto per voce solista con accompagnamento di pianoforte la sua padronanza espressiva ha trovato accenti che gli hanno conquistato un successo mondiale. In seicento Lieder circa Schubert ha presentato impulsi lirici, reazioni piene di fuoco alla poesia, visioni di felicità ch'egli raramente provò. *Lieder* come l'*Ave Maria*, *Der Erlkönig*, *Die Forelle*, *Gretchen am Spinnrade*, *Senti, senti l'allodola*, *Heidenröslein*, *Ständchen* e *Chi è Silvia?*, semplici all'apparenza, emanano un potere istantaneo di persuasione e di espressione tale da averne quasi fatto dei canti popolari. In essi non c'è un inquieto Beethoven che tenta di respingere i limiti del mondo o di affermare la posizione centrale dell'uomo nell'universo.

Il *Lied* aveva già una lunga storia alle proprie spalle prima di Schubert: naturalmente, non l'ha inventato lui. Ma ha inventato il *Lied* schubertiano, qualcosa di unico e di duraturo. È un genere in cui è rimasto insuperabile, anche se altri compositori - Schumann, Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauss, Debussy, Fauré, Francis Poulenc - hanno scritto *Lieder* che tuttavia non raggiungono il suo livello.

Ma quando, con lo stesso bagaglio di melodia e di sentimenti, Schubert si è rivolto a forme musicali più elaborate intellettualmente, più vaste (come il quartetto e il quintetto o la sinfonia) non è riuscito a infondere quella forza della forma o dell'impulso in grado di dar vita a nuove forme come divenne essenziale per Beethoven, compositore assai meno facile dal punto di vista melodico. Per quanto di squisita bellezza, in molte delle parti e degli elementi che le compongono, le opere più lunghe e di minor successo di Schubert, soprattutto nelle varie forme della sonata, a molti appaiono esitanti, quasi balbettanti.

Schubert e la forma infallibile

Una sinfonia, o una sonata per pianoforte, o un ottetto per archi, non possono essere interamente fatti di un singolo impulso lirico o anche di diversi impulsi lirici. Per essere creazioni complete e soddisfacenti richiedono una padronanza intellettuale dell'architettura musicale che non può essere sostituita da alcun impulso, per quanto fresco, originale e momentaneamente bello. Quasi tutte le composizioni più ampie di Schubert non riescono, anche se a volte, forse in altri modi, ci riescono, a fornire quella soddisfazione intensa, specificamente musicale che Beethoven offre sempre: la soddisfazione di riconoscere una forma creata infallibilmente per ospitare e presentare precisamente le idee musicali in essa contenute. (Con la sua tendenza ad attenuare la capacità che ha la musica di concludere rapidamente i propri enunciati, Schubert anticipò quella caratteristica tendenza al rallentamento del tempo che nel corso del XIX secolo portò al lento procedere delle composizioni di Wagner, Anton Bruckner e Gustav Mahler.) Con quella composizione semplice e lirica che è il quintetto *della Trota*, con il suo melodico quintetto di archi in do maggiore, di commovente e insuperabile espressività, con la sua originale e affascinante sonata per pianoforte in si bemolle maggiore, e persino con un'opera massiccia come la sinfonia in do maggiore la *Grande*, Schubert ci con-

quista per il lirismo, per l'inopinatezza meravigliosa delle modulazioni e la sensibilità ai timbri ed altre caratteristiche dei singoli strumenti. Ma quasi sempre egli riversava idee essenzialmente liriche, tipiche del *lied*, e melodie intime, in schemi che esistevano per provocare ed esprimere il dramma, schemi ch'egli aveva capiti in modo errato o che non era riuscito a rimodellare a sua propria immagine.

Ascoltando Schubert

Invece di rompere le forme classiche e poi rimodellarle nella propria immagine lirico-romantica, come Beethoven aveva rimodellato le proprie in quella drammatica, Schubert le dilatò e le riempì di canto. Non era un eroe: la natura e i suoi precedenti non gli avevano dato le doti per capeggiare una rivoluzione. Ma è insensato non assaporare una sinfonia o un brano di musica da camera schubertiano — addirittura anche il suo ottetto in fa maggiore, con quello sviluppo sistematico apparentemente interminabile — perché non ci può dare la soddisfazione che ricaviamo da Beethoven. È altrettanto avvilente avvicinarsi a una composizione schubertiana in forma di sonata nella speranza o nell'attesa di ricavarne quel piacere formale che tanto generosamente ci danno Haydn e Mozart con i loro stili classici-rococò e Beethoven con il suo romanticismo personalizzato.

Beethoven, colui che ricreava, era destinato a indicare la strada a molti compositori successivi; nella storia musicale, Schubert è collocato in quella notevole fioritura, che ebbe luogo in seguito, del *Lied* tedesco e in un certo pseudo sentimentalismo del suono. La sinfonia, il quartetto e la sonata per pianoforte si sarebbero comunque sviluppate concretamente, come in effetti si svilupparono, anche se lui non fosse affatto vissuto. Ma noi saremmo stati privati delle sue composizioni che, per quanto non riescano a raggiungere la perfezione della forma, sono piene, pagina dopo pagina, pezzo dopo pezzo, di musica ricca di una grazia piena e incomparabile.

Altre strade romantiche

Questi uomini – Beethoven con il suo imperioso bisogno di parlare da eroe e da dio, Schubert con il suo intenso lirismo – passarono dal XVIII secolo e dalle sue perfezioni rococò alla romantica turbolenza del XIX. Entrambi partirono come classici e finirono come romantici. Ma non raggiunsero tutte le porte del movimento romantico, che nella Germania settentrionale avrebbe avuto altre forze espressive di quelle del periodo viennese post-classico in cui maturarono tanto Beethoven quanto Schubert. Essi, ad esempio, non enunciarono quel lato del romanticismo che lo legava alla parola « romanzesco » e lo faceva in parte apparire un risveglio dello spirito artistico dell'XI e XII secolo. Poeti e critici-filosofi letterari quali il barone Friederich von Hardenberg, noto come Novalis (1772-1801), e Ludwig Tieck (1773-1853) reagirono contro quelle forme che ritenevano tediose e aride, caratteristiche della loro epoca; predicarono ed esemplificarono un ritorno ai modi più sapidi del romanzesco Medioevo, a quel senso del meraviglioso e del misterioso, del cavalleresco e del sovrannaturale. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1882), compositore e uomo di lettere – e, in questo senso romanzesco, un romantico tra i romantici – aiutò a reclutare compositori per il movimento appoggiato da Novalis, Tieck e l'amico di costui, Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798). Hoffmann definiva la musica stessa « l'arte dell'emozione soggettiva del desiderio e della meraviglia », dicendo che essa era sempre romantica per temperamento e definendola quindi l'arte romantica per eccellenza.

Un altro romantico: Weber

Concentrandosi sui fattori soggettivi, direttamente emotivi e violentemente pittoreschi, questa varietà di romanticismo musicale accentuava gli aspetti non formali dell'arte alle spese delle considerazioni formali. Sacrificando i convincimenti radicati dell'equilibrio formale e dell'eleganza, a favore dei tentativi ingegnosi di raggiungere una co-

municazione diretta tra la mente del compositore e quella dell'ascoltatore, i primi romantici meno noti negarono una parte importante del particolare carattere della musica intesa come arte. Ma si trattava di estremisti di poco conto, e quando gli impulsi, disseminati ovunque, tendenti al romanticismo, si concentrarono e si fusero in mani più capaci, questo nuovo genere di musica cominciò a sviluppare i propri enunciati. Carl Maria von Weber (1786-1826) scoprì le basi del proprio romanticismo nel patriottismo, nel gusto del grottesco e del sovrannaturale e nell'adattamento di libretti operistici e di altri testi ridondanti che, sfortunatamente ma inevitabilmente, hanno finito per apparire alle generazioni successive (e in particolare non teutoniche) troppo assurdi per essere tollerati.

Weber e l'opera

Delle maggiori composizioni di Weber quelle che hanno resistito di più al logorio del tempo sono tre opere: *Il Franco cacciatore* (1828), *l'Euriente* (1823) e *l'Oberon* (1826), nonché un *Konzertstück* (1821) per pianoforte e orchestra. *Il Franco cacciatore*, che ebbe grande popolarità in Germania, parla di pallottole stregate, di amori romantici, di patti col diavolo e di interventi sovrannaturali nella vita di normali esseri umani. *L'Euriente*, che ha una trama difficile da capire e quasi impossibile da rappresentare sulla scena in modo convincente, parla di una scommessa tra due cortigiani di Luigi XVI di Francia, in cui il soggetto è la fedeltà di una fanciulla fidanzata con uno dei due. Compare un mostruoso serpente, una giovanetta impazzisce ed è uccisa dal suo futuro sposo e l'anima di una donna infelice ha pace solo quando le lacrime di una fanciulla innocente cadono sull'anello avvelenato con cui la donna si era uccisa. Nell'*Oberon* i personaggi sono sirene, il re e la regina delle fate, Puck, Harun-al-Rashid e un pirata. Persino il *Konzertstück*, secondo quanto programmato da Weber, parla di un cavaliere in Terra Santa, di una gentildonna medievale in lacrime, e di come egli, tornando al castello all'ultimo momento riesca a salvarla da mor-

te sicura. Il fatto che ora quasi tutto il materiale letterario ci appaia falso, non significa che Weber ne sia stato sedotto: significa che noi siamo ormai molto lontani dai giorni del fulgore romantico tedesco. I gusti sono cambiati, ma le doti musicali di Weber non hanno subito molte alterazioni.

Weber aveva un talento particolare per un inconfondibile genere di melodia ad ampio respiro, a volte nostalgica, a volte declamatoria, costruita su sostegni armonici di grande fantasia e portata a un acme di grande intensità. Ha una struttura di colori brillanti e di impasto morbido, tenuta il più possibile discosta dalle strutture, più fredde coloristicamente e più rigide, del periodo classico viennese. Weber non era austriaco, ma aveva la piena consapevolezza di essere tedesco. La sua fu forse la prima musica deliberatamente sciovinistica che sia mai stata composta, e il suo nazionalismo era la reazione naturale di molti giovani tedeschi all'ascesa e al declino dell'imperialismo napoleonico. E, in un modo psicologicamente inconfondibile ma difficilmente analizzabile, qualora non sia possibile isolarlo alla base nelle pratiche del folklore, il temperamento personale di Weber, temperamento melodico-armonico, si coalizzò con il nazionalismo sempre più prevalente e trasformò il proprio discorso musicale, per i tedeschi del suo tempo, nella voce stessa della Germania.

Weber, il libretto e la forma

L'universo mentale in cui fu udita per la prima volta la musica di Weber, alla maggior parte di noi moderni può solo sembrare strano e sbiadito. Sarebbe un peccato però restare sordi, per questo motivo, al fervore accattivante della sua musica, alla morbidezza pervasa dall'eco dei corni di caccia. Le sue opere, tranne che forse il *Franco cacciatore*, non possono più essere messe in scena con la speranza di piacere al pubblico: non potremmo seriamente accettarne la trama e il testo e volerne sentire solo la musica; inoltre, tentare di adattar loro nuove trame significherebbe svilirne le qualità. Ma tutte le opere della sua

maturità contengono ouverture, arie, duetti e altri brani facilmente separabili dal contesto generale, che consentono alle eccezionali doti di Weber di varcare le frontiere del gusto letterario. Un'aria splendida come quella di Reiza nell'*Oberon*, « *Oceano* », un'aria brillante, di respiro così puro nelle sue aspirazioni come la preghiera di Agata: « *Leise, leise, fromme Weise* » nel *Franco cacciatore*, le ingegnose ouverture di queste due opere e quella dell'*Euriante*, il *Konzertstück* e molti altri brani ci spingono ad ascoltare la sua voce ancora persuasiva (posto che la musica è anche più vaga in merito alla materia non musicale di quanto non lo sia la letteratura) quando ci parla di incantesimi, di amori fedeli, di incantesimi notturni e di dolenti vergini che nel contesto delle opere troveremmo incredibili e ridicoli.

La musica di Weber compie quasi sempre, senza una più ampia perfezione formale, quella progressione all'apparenza inevitabile degli eventi musicali in cui ogni aspettativa, ogni promessa fatta all'inizio è mantenuta e compiuta successivamente oppure alla fine — ove, indubbiamente, le idee musicali sono collocate all'inizio, successivamente o alla fine, in gran parte per soddisfare le aspettative e mantenere le promesse. Ma non ascoltare con animo comprensivo la musica migliore di compositori meno importanti significa negarci la possibilità di udire un mondo di musica secondaria, ma non per questo sgradevole, e restar vittime del culto del capolavoro. Le melodie abbaglianti e impregnate di sospirose emozioni di Weber, le sue armonie ricche, fortemente gustose, i suoi ritmi capricciosamente agitati — tutto ciò fa apparire innegabile il motto di Hoffmann: la musica è arte romantica per eccellenza. Nel *Harvard Dictionary of Music*, Willi Apel ha riassunto le virtù e i difetti di questo genere di romanticismo con una brillante metafora. Dopo aver detto che Weber tenta di accorciare la distanza tra compositore e ascoltatore eliminando il cosiddetto « formalismo necessario », afferma: « A somiglianza di un vero e proprio corto circuito, la musica con questo metodo ha guadagnato in "alta tensione", ma come era prevedibile, a spese della corrente generatrice ».

Verso la fine del XIX secolo

Nelle tecniche musicali sviluppate da Beethoven, Schubert e Weber possiamo trovare gli inizi di quelle qualità che definirono e dominarono la musica del tardo XIX secolo. Era musica in genere espansiva, da un punto di vista dell'emozione, spesso basata su una stratificazione di idee e di ideali letterari o filosofici. Era impregnata d'amore e di conflitti e di morte e di redenzione, aveva visioni sovranaturali e utopistiche. Cercava incessantemente nuove forme e nuovi schemi — e durante questo processo creava opere di valore duraturo, aspirando meno, o con minor successo, di quella passata alla concisione e all'equilibrio. La melodia diventava sempre più lussureggiante, l'armonia sempre più ricca e molto più carica. Alla ricerca di nuovi mezzi musicali, allargava il complesso orchestrale in un modo che Mozart, Haydn e il Beethoven giovane non avevano ritenuto necessario; sperimentava molti strumenti nuovi e scopriva aspetti nuovi in quelli vecchi.

Frammentazione e caratterizzazione individuale degli stili

Ricercando una comunicazione personale, una trasposizione diretta delle emozioni, delle idee e dei convincimenti dal compositore all'ascoltatore, i musicisti romantici del XIX secolo finirono inevitabilmente per appoggiarsi a un contributo non musicale, a programmi, titoli, sovrascritte, svelando così l'artificio, costretti ad ammettere che la musica, pura e priva di assistenza, non può esprimere direttamente altro che se stessa, qualunque sia la cosa che vuol simboleggiare o accompagnare. In risposta al crescente nazionalismo che si andava sviluppando nei vari stati europei, anche la musica romantica scoprì i dialetti musicali e nazionali, inizi di ciò ch'era stato presente nel grande linguaggio musicale internazionale dei secoli precedenti, ciascuno dei quali, però, dotato di particolarità sempre più importanti e abitudini sempre più differenziate. Nacquero dialetti musicali tedeschi, francesi, italiani, spagnoli, russi — e persino norvegesi, boemi e inglesi. E ogni « scuola » na-

zionale mirava ad abbattere i modelli internazionali precedenti, aspirando nel contempo a trasferire il proprio dialetto in un linguaggio individuale per ciascun compositore, rendendone lo stile sempre più personale, sempre meno simile a quello di tutti gli altri compositori. È facile scambiare della musica di Händel per qualcosa di Vivaldi, o qualcosa di Georg Philipp Telemann per qualcosa di Bach, o qualcosa di Haydn e del primo Beethoven per qualcosa di Mozart, tanto e a tal punto era universalmente riconosciuta e ricercata, in ciascun periodo del XVIII secolo, la necessità di una struttura generale e di un vocabolario di normale scambio musicale. Ma è impossibile prendere un Beethoven per Schubert o Weber, uno Schumann per Chopin, un Berlioz per Wagner, un Liszt per Mendelssohn.

Romanticismo e idiosincrasia

Il romanticismo del XIX secolo diede luogo alla grande era dell'idiosincrasia musicale. Scoprì nel compositore l'essere individuale, singolo, unico, e fece della individualità, e non dell'universalità, una virtù suprema. In un senso sconosciuto a Haydn, un senso che Mozart stava per scoprire quando morì, ogni sinfonia, ogni sonata, ogni quartetto o trio di un Beethoven maturo, è un mondo a sé stante. Ogni lavoro dei compositori del periodo classico contiene naturalmente le proprie particolari caratteristiche e differisce da tutte le altre composizioni nel suo genere. Ma era manifestamente ritenuto – e tale rimane tuttora – il miglior esempio di quel genere che il compositore poteva creare a un dato momento. È un'esposizione ben fatta, articolata con amore e (se vogliamo) anche ispirata, delle caratteristiche generali allora considerate innate nel genere. Con il Beethoven un po' meno giovanile questo significato mutò drasticamente. È questo mutamento che rende l'atmosfera musicale beethoveniana così diversa da quella dei suoi predecessori e primi contemporanei. Ciò ch'egli simboleggiava scopertamente era il suo mondo personale, non il mondo generalmente noto e accettato del materiale universale della musica.

(Le osservazioni di cui sopra non si riferiscono altrettanto perentoriamente alla musica scritta per accompagnare, sostenere o collaborare con le parole o con la danza. Le opere di Mozart o i canti di Haydn sono fortemente diversi le une dagli altri per la sensibilità del rispettivo compositore verso il significato, il colore e il peso delle parole del testo. In questo senso, la musica strumentale dopo la metà della vita creativa di Beethoven, prese a diventare sempre più letteraria, sempre più operistica. Quasi ogni brano strumentale diventava l'adattamento senza parole, su un testo o tenuto segreto o pubblicato separatamente. La qual cosa diviene una certezza facilmente visibile, è ovvio, nei numerosi casi in cui il compositore pubblicava o raccontava frammenti o idee ed emozioni non musicali che lo avevano ispirato durante la composizione.)

Forme classiche e romantiche

In modi facilmente riconoscibili, quasi tutte le composizioni della maturità beethoveniana in un dato genere strumentale sono uniche, come se componendole egli avesse dato vita a un nuovo genere. Ogni brano era per lui non tanto il modo migliore di creare musica sulla quale adattare poi le qualità inerenti di uno schema o di una forma universalmente accettati, quanto la possibilità di usare tale forma come uno dei vari mezzi per presentare un mondo nuovo, unico, legato in diversi modi a un nucleo di idee non musicali. Dalle prime alle ultime, le sinfonie, le sonate e i quartetti di Haydn, i concerti, le sonate, le sinfonie, le composizioni cameristiche di Mozart, tutte queste composizioni si svilupparono e si trasformarono diventando più complete e più padrone di se stesse, più espressive e più raffinate. Ma restarono esempi dei medesimi schemi e delle medesime forme, usati in piena consapevolezza per gli stessi scopi, o per scopi quasi eguali, anche se con una padronanza più decisa che procedeva di pari passo con la maturazione e l'esperienza del compositore. Tra la seconda sinfonia e la terza (*Eroica*) di Beethoven, tra il terzo e il quarto concerto per pianoforte e, in punti imparentati

tra loro, in altre sue composizioni, si verificarono trasformazioni assai più vaste.

La seconda sinfonia di Beethoven può essere vista come il tentativo di liberarsi dal cappio della reticenza classica; la terza (*Eroica*) è decisamente non classica, un'epopea massiccia del mondo interiore del suo autore. L'*Eroica* non somiglia a nessuna delle altre composizioni. Mai, a nessun compositore precedente era venuto in mente di usare lo schema sinfonico per uno scopo così letterario-filosofico, così poeticamente personale. La differenza nella concezione fondamentale di quello che è una sinfonia, era il motivo principale per cui i compositori classici scrivevano molte sinfonie — Haydn più di cento, Mozart quarantuno — mentre Beethoven ne compose soltanto nove; Schumann e Brahms solo quattro a testa. Quando il compositore russo del XX secolo, Nikolaj Mjaskovskij, si riavvicinò al concetto classico della sinfonia in quanto creazione musicale esemplificativa in una data forma, piuttosto che espressione di intensa personalità, e compose più di ventiquattro sinfonie, quella cifra divenne l'aspetto più discusso della sua musica.

Il classicismo del XVIII secolo agì sul principio della varietà nell'uniformità. I compositori del XIX secolo trasferirono le idee romantiche letterarie e filosofiche alla musica, liberandosi dall'uniformità per modellare le proprie creazioni sul principio che ogni brano doveva scoprire o creare un proprio universo e propri schemi formali, a volte usando in modo diverso schemi del passato, ma sobbarcandosi sempre più la duplice e difficilissima fatica di concepire e presentire i materiali musicali e di evolvere nel contempo uno schema affatto nuovo che probabilmente potesse essere usato solo quell'unica volta, essendo adatto unicamente agli specifici materiali a portata di mano. Qualsiasi discussione per decidere quale metodo sia migliore o più vicino alla natura della musica in quanto arte, è inutile e senza senso, se non si basa su un giudizio sulla riuscita o sul fallimento delle composizioni individuali. Ma grande è l'importanza di saper riconoscere e ricordare la differenza.

Ascoltando la musica classica e quella romantica

L'ascoltatore moderno spesso trova necessario ascoltare con la massima attenzione una composizione classica per riuscire a valutarne le caratteristiche individuali, la particolare espressività, le ragioni per cui è diversa da altre opere del medesimo compositore e dei suoi contemporanei o dei successori immediati. Deve porgere la medesima interessata attenzione alle composizioni romantiche se intende discernere, in quelle che sono catalogate solo con i nomi di sinfonia, sonata, concerto, quartetto, gli usi che vengono fatti dei principi classici, la loro somiglianza con altre composizioni recanti la stessa etichetta. Perché l'unicità, e la sollecitazione personale, di un pezzo di musica romantica « pura » (contrapposta a quella « programmatica ») è spesso tanto intensa e accattivante che le sue forme e i suoi schemi, il macchinario di quelli che possono essere definiti i suoi attributi unicamente musicali, non sono avvertiti dall'orecchio disattento o sprovveduto. Apprezzare l'architettura del quarto concerto per pianoforte di Beethoven, i quartetti per archi delle op. 130, 131, 132 e 135, la sonata per pianoforte op. 111, la nona sinfonia, è molto più difficile ma non meno soddisfacente di quanto non risulti il capire, con la stessa essenzialità, la musica strumentale più complessa di Haydn e di Mozart. L'architettura musicale non è soltanto un problema di schemi visibili sulla pagina o udibili dall'orecchio: implica anche la necessità e la reciprocità dello strumento, o degli strumenti usati, effetti raffinati di modulazione e di rapporti tonali e numerosissimi altri fattori.

Una conoscenza superficiale dei principi generali o un'infarinatura approssimativa degli usi formali possono essere di minore aiuto, ai fini dell'apprezzamento di un brano musicale, se il pezzo è stato composto verso la fine del XIX secolo, piuttosto che verso la fine del XVIII. Anche se il successo di qualsiasi opera musicale piuttosto complessa dipende dal modo in cui si usa, si adatta o si crea una struttura sostanzialmente inseparabile dal suo puro contenuto musicale, in ogni composizione romantica non si ha più a che vedere con un esempio diverso basato su una struttura conosciuta, bensì con qualcosa del tutto nuovo e

per tanto comprensibile, entro i termini formali, solo mediante uno sforzo maggiore. È questo, e non una generica mancanza di talento e di capacità tecniche nei compositori del pieno XX secolo, che ci consente di considerare il periodo classico viennese come un periodo ordinato e sereno, cosa che spesso non era assolutamente, e di vedere il periodo romantico come tempestoso e disordinato. Viceversa è stato fundamentalmente sbagliato considerare la musica di Haydn e di Mozart fredda, superficiale e quasi del tutto priva di commozione.

Le ultime opere di Mozart

Nel 1791 Mozart aveva composto due opere di una diversità sorprendente. Una, il *Flauto magico*, è una fiaba-pantomima di carattere religioso e filosofico. La musica, di struttura per lo più classica, è congiunta a un libretto tipicamente romantico. Ma nei suoi procedimenti musicali interferiscono ogni tanto (in modo non sgradevole e non tale da distruggere la generale integrità stilistica) accenni di quelle svolte romantiche nella melodia, nell'armonia e nella strumentazione, già avvertite nell'ultimo atto del *Don Giovanni* (1787). Del tutto diversa, invece, l'altra opera di Mozart del 1791, *La clemenza di Tito*, adattamento di un libretto del Metastasio, spesso fa pensare a un ritorno alla decorosa e austera opera seria di tempi precedenti. Pur contenendo musica bella e persuasiva, *La clemenza di Tito*, come opera scenica, era già un anacronismo quando Mozart la compose. Edward J. Dent, appassionato mozartiano, ha scritto: « Per il palcoscenico odierno la si può solo considerare un pezzo da museo ». Ascoltarla nella speranza di trovarvi personaggi vivi e reali come quelli delle *Nozze di Figaro* o del *Don Giovanni* significa ascoltarla in modo sbagliato.

« *Fidelio* », o l'opera come Ethos

L'opera scenica più indicativa dei ventinove anni trascorsi tra il *Flauto magico* di Mozart e il *Franco cacciatore* di Weber (1820) è l'unica opera di Beethoven, il *Fidelio* (1805, riveduto in seguito). I suoi valori teatrali sono intermit-

tenti e indecisi. Giganteggia sulle altre opere dei primi due decenni del XIX secolo solo per i suoi valori puramente musicali. Nelle sue quattro ouvertures¹, in scene separate, spesso (ma non sempre) il *Fidelio* offre musica di piena potenza beethoveniana. Ma non riesce a reggere come opera meritevole di rappresentazione scenica. Per Beethoven, impegnato a elaborare le tecniche ereditate da Mozart e da Haydn, e a trasformarle in mezzi di comunicazione della lotta e del significato rivoluzionario, la musica stessa stava diventando dramma. Ma il suo senso del teatro era troppo gracile per consentirgli di affrontare nel nodo adatto le contraddizioni ben distinte che lo tengono in vita. L'ouverture *Leonora* n. 3, non in quanto parte del *Fidelio* come l'aveva voluta più avanti Beethoven, e più pregevole di corposa drammaticità di tutta l'opera completa. Dopo che si siano ascoltati e ammirati i passaggi di eccezionale bellezza del *Fidelio*, l'opera resta pur tuttavia un mosaico di musica astratta, somigliante alle musiche strumentali di Beethoven, composta di un tessuto connettivo vivo ma affatto inamovibile, e di una teatralità che affiora solo a intermittenza. Il meglio di ciò che Beethoven vi ha creato è contenuto nella *Leonora* n. 3: l'aria del baritono « *Ha! welch ein Augenblick* », la formidabile aria del soprano « *Abscheulicher! Wo eilst du hin?* », il coro dei prigionieri « *O welcher Lust!* » e l'aria del tenore « *Gott, welche Dunkel hier!* »

Weber, assai più portato alla comprensione del teatro ne capiva più dell'opera vista come musica da scena di quanto Beethoven ebbe mai bisogno di sapere per ciò che gli serviva. Nell'*Euriante* (1823) e nell'*Oberon* (1826), tuttavia, Weber fu sconfitto da libretti a volte frivoli, a volte noiosi. Eppure il suo intuito per ciò che musicalmente era possibile fare in teatro, per ciò che poteva essere o meno cantato, e la sua capacità di intuire il modo per ottenere l'attenzione del pubblico, erano perfetti. Gli errori che noi osserviamo nelle sue opere non sono gli errori del *Fidelio*. Gli ultimi lavori scenici di Weber avrebbero avuto una

¹ Nella cosiddetta ouverture del *Fidelio*, cioè, e in altre tre ouvertures — note, dal nome della protagonista, come *Leonora* n. 1, 2 e 3, che Beethoven compose per l'opera in epoche diverse. Di esse la terza anticipa il poema sinfonico tipico dei compositori successivi.

lunga discendenza di eredi facilmente riconoscibili. Il *Fidelio* è rimasto sterile, per quanto Richard Wagner e alcuni altri abbiano sostenuto il contrario. Wagner fu consapevolmente, e a volte in modo eccessivo, influenzato da Beethoven; ma dal sinfonista (e, in particolare, dal compositore della nona sinfonia) più che dal compositore del *Fidelio*.

I discendenti di Weber: Marschner e Wagner

Compare per primo, nella lunga serie di compositori tedeschi molto somiglianti a Weber, Heinrich Marschner (1795-1861), oggi ingiustamente trascurato. In opere essenzialmente romantiche, di una macabra tetraggine come *Der Vampyr* (1828), *Der Templer und die Jüdin* (1829) e *Hans Heiling* (1833), Marschner costruisce parte del ponte che da Weber condurrà a Wagner. Sin dal 1841, con il suo tentativo, nel *Vascello fantasma*, di un abbinamento compatto e attento del folclore con il sovrannaturale e l'orribile, Wagner dimostrò di aver prestato orecchio tanto a Weber quanto a Marschner. Continuando a eliminare altre influenze estranee, Wagner stava diventando sempre più tedesco, sempre più weberiano — se pure con una differenza. Le prime influenze che aveva dovuto metter da parte, gli insegnamenti e i metodi estranei al suo sviluppo e al suo successo, gli erano venuti dall'opera italiana, da quella francese e dalle opere internazionali di un tedesco francesizzato. Erano insegnamenti da cui trasparivano aspetti romantici non specificatamente tedeschi o sufficientemente folcloristici per contribuire con successo all'intensa concezione teutonica wagneriana dell'arte musicale.

L'opera buffa romantica: Rossini

Durante quei primi anni del XVII secolo in cui Peri e Caccini avevano dato l'avvio al lungo corso dell'opera, gli italiani avevano scritto una quantità di opere sceniche. L'opera seria, l'opera buffa, variazioni e combinazioni di entrambe, tutte erano uscite senza sosta dalla penna di com-

positori italiani e italianizzanti. L'ultimo grande fabbricante di opere buffe, cui conferì accenti romantici e sensuali, fu Gioacchino Rossini (1792-1868). Il suo capolavoro comico *Il Barbiere di Siviglia* (1816) è sempre nel repertorio attuale di tutti i teatri d'opera del mondo, per il suo vigore e la sua fertilità melodica, per l'effervescenza del suo spirito e del suo umorismo musicale. I suoi protagonisti (il libretto mozartiano delle *Nozze di Figaro* racconta fatti successivi della stessa vicenda) non sono esseri umani vivi alla maniera di Mozart, ma sono tipi tremendamente vivaci e buffi, forse proprio quello che si può legittimamente chiedere a un'opera buffa.

Le qualità durature del *Barbiere di Siviglia* sono presenti in quantità e potenza diverse, in altre opere buffe di Rossini: *L'Italiana in Algeri*, la *Cenerentola*, *Il conte Ory*, ne sono esempi. Ma la posizione di Rossini per ciò che riguarda l'evoluzione del materiale musicale, deriva piuttosto dall'effetto ch'egli ebbe sul recitativo, sull'inviolabilità del testo e sull'opera seria. Egli abbandonò gradatamente il recitativo secco per il recitativo con accompagnamento orchestrale, spingendolo così verso un assorbimento entro la struttura generale della musica. E riuscì temporaneamente a bloccare i cantanti virtuosi, che erano tentati (e capaci) di abbellire le loro melodie con ornamenti vistosi e difficili di loro ideazione — li bloccò scrivendo personalmente con cura meticolosa tutti gli abbellimenti che lui desiderava e insistendo quindi affinché le sue opere fossero cantate esattamente come lui le componeva. Le melodie vocali di Rossini erano già abbastanza difficili e vistose per i cantanti di un'epoca d'oro del bel canto, ragion per cui i divi, tenori e soprani, non trovavano motivi sufficienti per combattere una battaglia già perduta in partenza contro l'insistenza rossiniana che esigeva l'esecuzione della musica così come scritta dall'autore stesso. Quanto fosse giusta la posizione presa da Rossini in questa faccenda lo si può valutare se tentiamo di immaginarci un cantante che inserisca brani di musica estranea nei *Maestri cantori*, nel *Pelléas et Mélisande*, nel *Cavaliere della Rosa* o nel *Wozzek*.

I soprani, una razza cocciuta, trionfarono su Rossini una sola famosa volta. Quando il *Barbiere di Siviglia* fu indebolito con la trasposizione della parte principale di Rosina,

perché portato dal registro di contralto (per cui Rossini l'aveva composto) a quello di soprano leggero, la musica ch'egli aveva scritto per la « scena della lezione » fu accantonata. Da allora, tutte le Rosine del mondo e di tutti i tempi hanno preso lezioni di canto gorgheggiando di tutto un po': esempi di vistose vuotaggini composte o arrangiate appositamente per loro. Abbiamo il diritto di giudicare il *Barbiere di Siviglia* solo quando la parte di Rosina è cantata da un contralto o da un mezzosoprano e la « scena della lezione » consiste soltanto nella musica che Rossini ha composto per essa. Analogamente, abbiamo il diritto di esigere che nel secondo atto Bartolo canti l'aria di Rossini che inizia con « A un dottor della mia sorte » e non inserisca — sanzionato in ciò dalla tradizione — l'aria che inizia « Manca un foglio », opera del compositore Pietro Romani, che a Firenze la scrisse in quattro e quattr'otto per un basso che trovava l'aria rossiniana superiore alle proprie forze.

Bellini, Donizetti e la melodia

Vincenzo Bellini (1801-1835) era una po' più giovane di Rossini, compositore originalissimo, esercitò un'influenza sproporzionata alla brevità della sua vita. Artista di temperamento keatsiano, Bellini sviluppò una sorta di melodia la cui eco doveva propagarsi per tutto il resto del secolo, fino al nostro, una cantilena a largo respiro, ricca di abbellimenti, pervasa da un senso estatico, intenso e delicato di malinconia drammatica. Nelle sue opere più belle *La Sonnambula* (1831); *Norma* (1831) e *I Puritani* (1835), egli diede ai teatri parigini e italiani e poi mondiali, opere serie romantiche modellate con la medesima squisitezza, anche se, ovviamente, non altrettanto vivaci delle opere buffe di Rossini. La loro vasta popolarità, insieme con quella delle opere di Rossini e di Gaetano Donizetti (1797-1848) rese necessario lo studio prolungato delle tecniche del bel canto e aggiunse al vocabolario del romanticismo musicale quella inconfondibile intensità melodica che è spesso considerata creazione di Chopin. Che le opere di Bellini siano ora rappresentate relativamente di rado, che noi conosciamo solo parte delle quasi settanta opere di Donizetti, che la fama

di Rossini ora dipenda soprattutto dal *Barbiere di Siviglia*, mentre si trascurano le sue opere serie — tutto ciò si può spiegare in gran parte con il rifiuto dei cantanti odierni di dedicare anni di studio e di preparazione costante, essenziali per una buona ed efficace esecuzione di queste opere. La più bella forse di tutte le belle melodie di Bellini, stupefacente per la sua lunghezza, oltre che per la sua forza poetica di evocazione, è quella dell'aria per soprano « Casta Diva », nel primo atto della *Norma*:

Ca- - - sta di- - - va Ca- sta
di- va che i- nar- gen- - - - ti
que- - - - ste sa- - - cre que- ste
sac- re que- ste sac- re an- ti- che pian- te a noi
vol- - gi il bel sem- bian- te a noi
vol- gi a noi vol- gi il bel sem- bian- - - -
- - - - te il bel sem- bian- te sen- za nu- bee sen- za
vel, sì sen- - - - -
- - - - za vel sì,
sen- - - - - za vel

Era veramente qualcosa di nuovo. Come sviluppo delle risorse musicali, si rivelò altrettanto importante, nella evoluzione finale del romanticismo, quanto la coloristica orchestrazione di Weber e l'armonia cromatica di Chopin. Senza queste innovazioni infatti la musica del XIX secolo avrebbe avuto tutt'altro significato di quello da noi oggi attribuito alla musica che conosciamo, quella musica che, sfortunatamente o fortunatamente, ci offre il cosiddetto repertorio tradizionale.

Gli uomini dell'interregno: Cherubini e Spontini

Occupava una posizione anomala, sia nella storia della musica in assoluto sia nella storia della musica che ancor oggi viene eseguita, Luigi Cherubini (1760-1842), italiano vissuto a lungo a Parigi. La musica di Cherubini fu ammirata da Beethoven, Weber, Brahms e da molti altri compositori. Nato quando Mozart aveva quattro anni, morto quindici anni dopo la scomparsa di Beethoven, Cherubini occupò l'interregno tra l'acme del classicismo viennese e la piena ondata del romanticismo. Fu magnifico artefice di messe di maestosa nobiltà. Compose un *Requiem*, che molti critici hanno definito uno splendido esemplare della vecchia musica religiosa italo-tedesca. Le opere di Cherubini (di cui ogni tanto sentiamo oggi la *Medea* — nella traduzione italiana e con accompagnamento di recitativi in sostituzione al dialogo parlato — e l'ouverture beethoveniana all'*Anacreonte*), erano così splendide e così nobili, nella loro atmosfera etica, da affascinare Beethoven. Difficilmente il *Fidelio* sarebbe stato composto senza il loro esempio. Cherubini era un musicista di cultura rapidamente assimilata, un maestro e un amministratore solido, un compositore di alte doti. Ma la sua musica, semiclassical in un'era romantica, ora ci sembra che manchi di quel profilo personale e di quel calore che avrebbe potuto conservare il posto che le competerebbe altrimenti tra i musicisti ancora validi.

Ancora più importante storicamente di Cherubini fu un altro italiano dell'interregno, pure vissuto a lungo lontano dal proprio paese, Gaspare Spontini (1774-1851). Assecon-

dando con scaltrezza la pomposità pseudo classico romantica di Napoleone conquistatore e imperatore, Spontini si trasformò da fabbricante di seconda categoria di opere serie ormai fuori moda in inventore di opere grandiose. Il *grand opéra* è un termine molto abusato: la realtà che maschera è più facilmente intuibile che definibile. Ma per riuscire a individuarlo bene, si può dire che ha le seguenti caratteristiche: accompagnamento orchestrale continuo, e pertanto distinzione minore tra canto pieno e recitativo; testo preminentemente tragico; molte armature, molto fasto, elaborata azione scenica. Fa uso del coro, di balletti, di processioni e di scene splendide e brillanti. Si ispirava alla gloria napoleonica. Il primo inconfondibile esemplare fu *La Vestale*, data a Parigi nel 1807, sotto l'alto patronato dell'imperatrice Giuseppina. La partitura romantica aveva una dignità che faceva pensare a Gluck, o almeno così parve a coloro per i quali era stata composta. Il suo classicismo ora ci appare come pseudo classicismo romantico, molto simile a quello della pittura, dell'architettura e dell'arredamento di quel periodo imperiale. Anche *La Vestale*, come tutte queste altre manifestazioni visive del primo impero, ha parti di notevole bellezza. Fondamentalmente sincera e commovente, è un po' statica e la sua magniloquenza è molto voluta.

Spontini acquistò sempre maggiore grandiosità col passare del tempo. Il suo *Fernando Cortez* (1809) richiedeva folle di comparse, cavalli sul palcoscenico e complessi macchinari scenografici, per rievocare la conquista del Messico. Con *Olimpia* (Parigi, 1819) ancorò finalmente allo stile del *grand opéra* con tale fermezza che in seguito fu possibile toglierlo di mezzo solo a costo di grandi difficoltà. Quando *Olimpia* fu cantata per la prima volta a Berlino (14 maggio 1821) la magnificenza italo-napoleonica di Spontini parve in procinto di conquistare anche la Germania. Per il povero Weber che annaspava nella lotta per affermare le proprie idee, quell'opera era un anatema: il *Franco cacciatore*, essenzialmente germanico e per nulla « grandioso », intensamente romantico fuori e dentro, doveva essere eseguito nella capitale prussiana cinque settimane dopo la rappresentazione dell'*Olimpia*. Weber aveva capito che mancava alla sua opera la magnificenza stupefacente dell'altra.

Ma egli trionfò egualmente, perché si rivolgeva direttamente ai ricordi d'infanzia più intimi e al nazionalismo caldo del pubblico. La gloria per Spontini fu di breve durata: e sembrava che il futuro dell'opera tedesca dovesse essere il futuro di Weber. Parigi poteva tenersi la sua « grande opera ». Berlino e le altre città e metropoli tedesche si sarebbero tenute il *Singspiel* weberiano, con le sue atmosfere irreali, la semplicità calda e folcloristica dei rapporti umani, i suoi intimi colori musicali.

Il « grand opéra » successivo a Meyerbeer

Eppure questo genere operistico che Spontini aveva sviluppato doveva dominare ancora a lungo i teatri d'opera non soltanto a Parigi ma anche in altre metropoli di importanza mondiale in quel secolo e per il primo decennio del XX. *Grand opéra*, infatti, furono *La muta di Portici*, composta nel 1828 da Daniel-François Auber (1782-1871) e il *Guglielmo Tell* di Rossini, entrambe composte da uomini ora ricordati soprattutto per composizioni più leggere, meno ponderose. E, nel 1831, a Parigi si rappresentò *Roberto il Diavolo*, un'opera di grande ardore romantico e di proporzioni gigantesche, scritta da Giacomo Meyerbeer (1791-1864). Nelle mani abili e con la capacità sintetica di Meyerbeer il *grand opéra* stava per acquisire una magnificenza decisamente babilonese. Con gli *Ugonotti* (1836), con *Il Profeta* (1849) e con *L'Africana* (rappresentata nel 1864, dopo la sua morte), Meyerbeer offrì opere di un impatto teatrale irresistibile per il pubblico parigino, londinese e newyorkese, del tutto succube dei cantanti. Le sue doti di pura musicalità erano notevoli, ma le sue energie erano spese principalmente per effetti scenici istantanei, anche se per la verità assai seri. Nessuno ha superato Meyerbeer nell'abilità di presentare cantanti preparatissimi, di tenere generosamente indaffarati costumisti e scenografi, di fornire occasioni per allestire gruppi scenici di un pittoresco drammatico, vivo. Egli abbinava il sensuale linguaggio melodico di Rossini, Donizetti e Bellini allo sviluppo dell'orchestra weberiana: incamerava egregiamente suggerimenti che attingeva ovunque. La popolarità delle sue opere divenne

così grande che per molti decenni altri compositori — Berlioz, Wagner, tra questi — si trovarono la strada bloccata, in particolare quella che conduceva al vertice massimo, l'Opéra di Parigi.

L'influenza lasciata dalle opere di Cherubini, di Spontini, di Rossini, di Meyerbeer fu duratura e incalcolabile. La si ritrova facilmente nel *Rienzi* di Wagner (1838-1840) e nel *Tannhäuser* (1834-1835) e, tra l'una e l'altra opera, Wagner compose *Il Vascello fantasma*, di ispirazione weberiana assai indicativo del suo stile futuro. E la si ritrova nel *Nabucco*, nel *Don Carlos*, nell'*Aida*, nell'*Otello* di Verdi, nei *Troiani* di Berlioz (1858-1859) e in centinaia di altre opere di autori francesi, italiani, tedeschi e di altra nazionalità. Ma a parte ciò che fu definito wagneriano in opere di altri compositori (soprattutto l'ultimo Verdi), a un'indagine più accurata, si rivela più simile alla concentrazione meyerbeeriana del gusto del *gran opéra* per l'ampiezza, la magniloquenza pseudo storica e la teatralità a colpo sicuro.

L'orchestra di Weber

Nelle opere di Weber la voce molteplice dell'orchestra era stata romanticizzata dall'uso coloristico degli strumenti, in particolare di quelli a fiato e, tra questi, in particolare i legni. Egli aveva usato drammaticamente quelle estensioni di strumenti che altri compositori avevano tenuto in ombra perché non le consideravano le voci « normali » di quegli strumenti. Aveva usato efficacemente la sordina, il congegno che consente alla viola e al violino di ottenere suoni smorzati e misteriosi, anche se leggermente nasali. Ma Weber si accontentò di dare un'individualità all'orchestra senza però aggiungere molto al suo perfezionamento.

L'orchestra si espande

Meyerbeer, Berlioz, Wagner svilupparono l'orchestra portandola a un'estensione gigantesca, facendone uno strumento duttile, capace di volumi e di varietà fragorose di suo-

no che avrebbero sorpreso e forse disgustato Bach, Haydn e Mozart. Come per il *grand opéra*, questa vastità di mezzi era di per se stessa un aspetto del romanticismo. A volte illustrava il convincimento patetico che ciò che più è grande assicura la grandezza. Ma la musica scritta per ottanta, novanta o cento suonatori non è di necessità semplicemente rumore forsennato. Qui, come ovunque, il problema è di decidere, in ciascun caso, entro i propri termini e i propri meriti, se il risultato giustifica i mezzi usati o no. Quando, ad esempio, Weber frazionò i suoi archi, dando a ciascuna delle varie suddivisioni orchestrali dei violini la propria linea melodica, e analogamente moltiplicando le voci delle viole e dei violoncelli, non si limitava a far mostra della propria abilità. La ricchezza armonica che ne conseguiva gli serviva per esprimere le sue idee musicali o musico-drammatiche, per creare la struttura che aveva udita nella propria immaginazione. Haydn, è vero, ha composto musica grande senza essersi sentito per questo costretto a frazionare i suoi violini. Ma Haydn non componeva la musica di Weber.

Ciò che deve apparire eccesso e megalomania nelle partiture di un compositore scadente può essere abbondantemente giustificato nelle esplosioni di un Berlioz, di un Wagner e di un Gustav Mahler. Giustificata o ingiustificata che sia, quell'enormità di mezzi orchestrali divenne una caratteristica essenziale del prolungato tentativo romantico di conquistare nuovi mondi musicali.

Orchestrazione ed esotismo

Weber contribuì molto all'uso del colore locale nella musica del XIX secolo. In vari suoi lavori egli incluse vera e propria musica folcloristica, o melodie, armonie e ritmi presi dal folclore turco, polacco, cinese, spagnolo. Haydn e Mozart e altri compositori avevano introdotto usanze turche, ungheresi e non occidentali nelle loro strutture musicali classiche. Ma il linguaggio musicale prevalente nei giorni di gloria del loro classicismo viennese era stato così forte nella sua capacità di assorbimento da diminuire piuttosto che aumentare l'esotismo degli elementi stranieri in-

trodottivi. I compositori classici del XVIII secolo avevano quindi inserito qualche brillante filo esotico di musica nel tessuto peraltro omogeneo della loro musica. Tuttavia, con Weber, l'esotismo delle melodie cinesi, ch'egli introdusse musicando la *Turandot* di Schiller e quelle spagnole nella *Preciosa* di P. A. Wolff fu un tentativo deliberato di produrre una notevole accentuazione straniera: insisteva su questa divergenza dai modi del linguaggio predominante. Con le implicazioni armoniche delle melodie esotiche, reali e imitate, spesso assai diverse da quelle della musica folcloristica dell'Europa occidentale e da quelle della musica classica, nacquero modi nuovi di insinuare tecniche armoniche nuove entro il vocabolario del romanticismo.

Chopin e l'armonia

Un'influenza assai più vasta di Weber in questo senso l'ebbe Chopin, che immise nella musica dell'Europa occidentale le influenze slave della musica polacca (soprattutto nelle mazurke e nelle polacche, forme entrambe di danza polacca) e quelle di sua invenzione, altamente originali. Si è detto prima che durante l'epoca classica l'evoluzione armonica era stata contrassegnata dalla « importanza » sempre più sviluppata della tonica, della dominante e della sottominante come centri armonici; dalla modulazione rapida verso tonalità lontane conseguita sia enarmonicamente sia passando in fretta tra tonalità varie. Le influenze dell'esotismo, accuratamente coltivato di Weber, dell'innato senso slavo del colore di Chopin, e della naturalizzazione di quelle libertà che essi stessi e altri avevano preso a rendere legittime, era il primo passo verso una graduale disintegrazione di tutte le supposizioni, delle reticenze armoniche e delle « leggi » del classicismo. A questo sviluppo psicologico non si può dare una data esatta ma fu forse il solo e il più grande fattore nello sviluppo della musica del XX secolo, ed è utile notare che cominciò grosso modo negli anni che vanno dal 1820 diventando completo verso il 1900-1920.

Le « leggi » classiche si dissolvono

Ricorderemo che quattro triadi diverse possono essere basate su qualsiasi suono. Prendendo il do come nota fondamentale, possiamo costruire 1) una triade maggiore, do-mi-sol; 2) una triade minore, do-mi bemolle-sol; una triade diminuita, do-mi bemolle-sol bemolle; oppure 4) una triade aumentata, do-mi-sol diesis. E ognuna di queste quattro può essere rovesciata una o due volte. Prendendo come esempio la triade maggiore do-mi-sol, essa può essere rovesciata prima come mi-sol-do, poi come sol-do-mi. La prima inversione (mi-sol-do) è chiamata accordo di sesta perché l'intervallo tra i suoi suoni esterni, mi e do, è una sesta, la seconda inversione (sol-do-mi) è chiamata accordo di quarta e sesta perché l'intervallo tra i suoni esterni è una sesta mentre quello tra il suono più basso e quello vicino più basso è una quarta. Questi accordi, naturalmente, non sono eventi musicali isolati, ma funzioni di movimento armonico in avanti; per necessità, di solito, portano ad altri accordi che a loro volta sono funzioni. Nell'armonia del romantico XIX secolo, la triade e le sue inversioni conservarono il loro ruolo centrale. Ma, con l'approfondimento delle possibilità ch'esse suggerivano o accennavano, e a mano a mano che queste possibilità venivano accettate, le nozioni classiche della consonanza o concordanza cominciarono a sparire. I compositori romantici presero a considerare gradevoli, e a usarle, molte combinazioni di suoni che i compositori classici avrebbero considerate ingiustificabili, a meno che non si usassero con estrema cautela e con scopi molto particolari.

Il cromatismo romantico

Allo stesso modo, anche se i romantici del XIX secolo continuavano a ritenere il diatonismo come elemento essenziale nella manipolazione delle tonalità e delle scale, essi usarono il cromatismo con libertà e frequenza sempre maggiori. L'alterazione cromatica – l'uso, cioè, nel caso di movimenti melodici e di progressioni armoniche in cui sarebbero apparsi in precedenza i suoni nella scala diatonica pre-

valente, di suoni estranei a quella scala — divenne cosa normalissima. Non erano stati Chopin o altri compositori, o tutto il XIX secolo collettivamente, a « inventare » il cromatismo. Era apparso presto, nel XVI secolo, quando Carlo Gesualdo, sperimentatore solitario, lo aveva usato per ottenere nuovi effetti emotivi. Tanto le melodie principali quanto i temi secondari delle fughe di Bach, e spesso di altri, erano cromatici nel XVIII e nel XVII secolo. Esempi di cromatismo a tratti, inseriti dai compositori per effetti speciali momentanei, si possono trovare in ogni varietà di musica, dalla *canzona* al concerto, dalla cantata all'oratorio. Ma i compositori del periodo classico viennese avevano volentieri fatto a meno del cromatismo o, quanto meno, non ne avevano sfruttato le possibilità.

Un compositore di qualsiasi periodo che scrivesse un passaggio di scala ascendente come il seguente: sol-sol diesis-la-la diesis-si-do, oppure discendente: sol-sol bemolle-fa-mi-mi bemolle-re-re bemolle-do, ovviamente scriveva in modo cromatico. Ma nelle cadenze e nei passaggi di coloratura rapida come le scale, il più delle volte erano soltanto effetti passeggeri privi di peso e di significato armonico. I compositori romantici posteriori a Weber e a Chopin cominciarono, tuttavia, a considerare del tutto normale l'alterazione quasi continua dei suoni cromatici. Questo naturalmente complicò i rapporti tra accordi, rendendo l'armonia più densa e più ricca. La cosa di cui questi primi compositori non si resero subito conto era che l'alterazione cromatica costante non poteva, per la sua stessa natura, continuare a essere considerata a lungo « alterazione » ma presto avrebbe affermato l'importanza del cromatismo, un'importanza parallela al diatonismo quanto a validità, e sarebbe diventata essa stessa un importante schema armonico melodico. Il vertice di quella ribellione cromatica finì per causare una rottura totale (anche se forse solo momentanea) di tutti i rapporti armonici nel senso precedente. Non arrivò a questo estremo se non verso la fine del XIX secolo o l'inizio del XX: durante quasi tutto il periodo romantico post beethoveniano quella evoluzione continuò a essere considerata un'invasione cromatica nel territorio diatonico.

La dissonanza romantica

I compositori romantici affermavano sempre più il diritto a usare dissonanze « non preparate » e « non risolte ». Si dice di un suono che causa una dissonanza, che non è preparato, quando non è la ripetizione di un suono usato poco prima come parte di una consonanza; quindi, ovviamente, un suono che provoca una dissonanza non può essere considerato suono preparato se non compare nell'accordo precedente o se in tale accordo precedente è usato pure in modo dissonante. Si dice di un suono che provoca una dissonanza, che è risolto, quando gli succede immediatamente un suono che in sua vece sarebbe stato consonante. Un suono dissonante, di conseguenza, non è risolto, o quanto meno non è risolto immediatamente, se non gli succede subito un suono che sarebbe stato consonante in sua vece. Il procedimento dell'armonia classica dava grande importanza sia alla preparazione sia alla risoluzione. Haydn, Mozart e i loro contemporanei introdussero raramente dissonanze non preparate, raramente lasciarono dissonanze non risolte, e anche in questo caso soltanto per ragioni ben precise. Ma Chopin e i romantici successivi non solo trascurarono la preparazione e la risoluzione di suoni dissonanti in accordi, estesero anche quell'atteggiamento non classico ad accordi dissonanti non preparati e non risolti. Di questi forse il più importante strutturalmente è il cosiddetto accordo di « appoggiatura ».

Diciamo che in un passaggio in re bemolle maggiore un orecchio preparato si aspetti un accordo di do-mi bemolle-sol bemolle-la bemolle, con sostegno armonico nel basso di un accordo composto che include la bemolle e mi bemolle. Il compositore invece scrive un accordo composto da si-re bemolle, sol bemolle-si bemolle, con la bemolle e mi bemolle nel basso. In questa posizione, il si e il re bemolle sono sicuramente appoggiature, suoni cioè non armonici, dissonanti e suonati invece dei suoni consonanti armonici dai quali di solito sono sostituiti con un intervallo di seconda. (Secondo alcuni, anche il si bemolle è un'appoggiatura, ma può essere pure interpretato in altri modi; qualsiasi decisione al riguardo non concerne questa nostra breve spiegazione.) Il si colpisce l'orecchio esperto come

sostituzione di un do certamente consonante e atteso; il re bemolle come sostituzione di un mi bemolle. Se il si e il re bemolle non sono stati usati in modo consonante nell'accordo immediatamente precedente entrambi – oltre a essere dissonanti e a essere appoggiate – non sono preparati.

Se, nel medesimo passaggio armonico, l'accordo successivo al nostro si-re bemolle-sol bemolle-si bemolle non si legge come un accordo di do-mi bemolle-la o, per lo meno, se il sol bemolle nel nostro primo accordo non scompare, l'accordo di appoggiatura dissonante resta non risolto almeno per il momento. La mancanza di preparazione e la mancata risoluzione sarebbero stati stupefacenti in Mozart ma avrebbero causato poca sorpresa in Chopin e nessuna in Richard Strauss. Questo genere di dissonanza non preparata e non risolta, che usa procedimenti non armonici, spesso cromatici, cominciò a sviluppare una complessità armonica e a indebolire i presupposti fondamentali della armonia classica.

I confini diventano incerti

Anche la modulazione ottenne una nuova e grande libertà. La necessità di preparare il terreno per un mutamento da una tonalità all'altra, o di spostarsi da una tonalità stabilita a una lontana solo mediante un passaggio prescritto attraverso le tonalità che si interpongono, veniva trascurata sempre più. Schubert aveva cominciato a trattare la modulazione con grande libertà; compositori successivi finirono per considerare le tonalità come unità che potevano essere messe l'una a fianco dell'altra e mischiate come si fa con le note. Cominciarono a immaginarsi che l'orecchio avrebbe cominciato a cogliere, senza bisogno di aiuto e di segnalazioni interposte, i rapporti armonici impliciti e preparati. I compositori romantici ebbero così pochi scrupoli di usare accordi maggiori in passaggi a predominio minore e viceversa che la distinzione precedentemente chiara tra maggiore e minore cominciò spesso a diventare confusa, anche se ciò, a volte, le conferiva una certa vivezza.

Armonia classica e romantica

Usando le parole « snello » e « pieno », senza alcuna preferenza per l'una o l'altra condizione, l'armonia classica può essere definita « snella », quella romantica « piena ». È il risultato principale di questa disformità dai modi classici fu il conseguente e continuo indebolimento di quei tipi di struttura musicale che svilupparono la propria logica e la propria forza dal senso onnipresente di una tonalità centrale. Per esempio in una varietà di esposizione molto usata nella forma di primo movimento della sonata classica, lo schema dipendeva in parte dalla posizione del « primo sistema », cioè se tale sistema era nella tonalità principale del movimento e se il « secondo sistema » era alla dominante, se la tonalità principale era maggiore, nella relativa maggiore se la tonalità principale era minore. In una composizione o in un movimento di tipo classico quasi ogni cosa esisteva in rapporto chiaramente sentito tra la tonalità fondamentale e all'importanza più o meno grande dei suoni della sua scala diatonica. Ma nella composizione o movimento del periodo più avanzato, ciò non si poteva più verificare nel medesimo senso e nel medesimo grado. Parte di questa logica strutturale continuava a reggersi in piedi, ma non a sufficienza per dare ai compositori romantici la sensazione di quella rettitudine formale che inevitabilmente cercavano. Pur considerandosi sempre attenti allo sviluppo dei loro schemi e delle loro forme attinte dai rapporti armonici dell'epoca precedente, i compositori romantici si sentivano a disagio intuendo (ancor prima di capirlo razionalmente) di essere impegnati in un compito impossibile, e cioè nel tentativo di riempire le forme vecchie con materiale nuovo del tutto inadatto allo scopo. Pertanto sempre più cercavano e inventavano nuovi principi organizzativi. Questi sviluppi di schemi e di forme romantiche devono essere compresi nei loro veri rapporti con la condizione costantemente più fluida dell'armonia romantica, nonché nel rapporto formativo con quei generi di melodia che provocarono la necessità dell'armonia romantica e quindi risultarono prodotti da questa.

La tirannia della sonata

Uno dei luoghi comuni che certi critici dai pregiudizi classici enunciavano per accusare la musica romantica era che uomini come Chopin, Liszt, Schumann, Chajkovskij e Brahms non sapevano comporre soddisfacentemente in forma di sonata. Quest'accusa è stata fatta anche alla sonata per pianoforte, alle sinfonie, ai concerti e alla musica cameristica. E se la musica romantica è vista e giudicata secondo il metro classico, l'accusa è fondata. L'atteggiamento opposto, cioè giudicare la musica classica secondo il metro romantico, ottiene il medesimo risultato, e trova Haydn e Mozart superficiali, privi di emotività, quasi disumani. Tali verità sono, naturalmente, giustificazioni per date preferenze o dati preconceppi. Danneggiano la nostra capacità di ascoltare la musica nell'unica condizione onesta della mente: quella di avvicinarci cioè a una singola composizione come a un singolo caso che deve essere compreso e goduto, per quanto possibile, entro i suoi propri limiti, giudicato dai successi che riscuote e dai fallimenti che subisce, entro le proprie soluzioni del problema che si è venuto a creare. L'estensione dei preconceppi riguardo ai metri di misura del classico e del romantico alla musica post romantica del XX secolo ha bloccato il godimento e fossilizzato la comprensione di molte delle creazioni più importanti dei nostri stessi contemporanei.

Può darsi che l'elaborazione attenta di dati strumenti critici possa produrre metri di misura applicabili a qualsiasi composizione singola. Ma questi metri di misura dovrebbero essere liberi da qualsiasi strascico che vuole gli schemi pienamente sviluppati e i metodi operanti di un periodo musicale, superiori a quelli di un altro periodo. Le varietà di forma della sonata, per esempio (e il pregiudizio nei riguardi della medesima è stato forse il più forte mai esistito e pertanto il più dannoso per il giudizio), sono state sviluppate e usate da Haydn, Mozart e Beethoven per consentire loro di avviare in modo adatto e del tutto persuasivo le loro idee e la loro materia musicale. Le strutture musicali costruite con tali mezzi si sono rivelate durature. Ma presumere che esse soltanto abbiano avuto il potere intellettuale di trattare la forma della sonata significa accu-

sare se stessi di limitatezza e di incomprendimento riguardo a ciò che significa « forma ». Le forme della sonata hanno fornito una base di precisione miracolosa proprio per quei generi di melodia, armonia e ritmo che l'evoluzione delle risorse, fino ai loro giorni, aveva messo a disposizione dei classici. L'esatto grado di libertà nel movimento armonico, le precise varietà di melodia e le sfumature di rapporti ritmici concepiti e sviluppati dai maestri classici sono proprio gli elementi che hanno consentito la creazione delle forme della sonata e le hanno poi rivelate per quei miracoli che erano.

Il romanticismo e l'evoluzione di nuovi schemi

Nel XVIII secolo l'ammirazione dei musicisti successivi per la musica basata sulla sonata era così grande che essi, naturalmente e quasi inconsapevolmente, continuarono a elaborare il loro materiale musicale facendone copie di quelle forme. Se gli immediati successori dei classici possono essere accusati di qualche distrazione intellettuale, tale accusa si deve basare sulla loro incapacità di rendersi conto subito che le loro melodie, armonie e ritmi non erano in grado di fornire le tensioni, le interrelazioni misurate, i livelli di varietà strutturale che hanno dato alle forme della sonata classica la loro particolare solidità. Un risultato di quel regresso culturale fu una lentezza, da parte dei romantici, nello sviluppo dei nuovi schemi e procedimenti che avrebbero potuto dare alla sostanza musicale romantica un rapporto strutturale simile a quello che la sonata aveva dato al pensiero classico. Altro risultato fu l'accusa assurda già citata, cioè che compositori come Chopin, Berlioz, Liszt, Schumann, Čajkovskij e Brahms mancassero di forza intellettuale e non fossero semplicemente in grado di imparare la lezione dalla sonata.

La forma nella musica romantica

Prendiamo in esame alcune composizioni romantiche significative: le sonate per pianoforte di Chopin in si minore e

n si bemolle minore e la sonata, sempre di Chopin, in sol minore per violoncello; la *Sinfonia fantastica* di Berlioz e il suo *Romeo e Giuletta*; le sinfonie, le sonate per pianoforte e la musica da camera di Schumann, la sinfonia *Faust* e la sonata per pianoforte in si minore di Liszt; le sinfonie, i quartetti per archi e il trio per piano di Čajkovskij e le sinfonie, le sonate per pianoforte e la musica da camera di Brahms. Accostarsi a questa stupefacente varietà di esperienze musicali, in cui vi sono idee musicali originali, vive e belle, nella speranza di trovare tali idee trattate in modo classico, con la chiarezza haydniana o mozartiana delle interrelazioni formali, significa dichiararsi sconfitti in partenza. Inoltre si può essere sicuri che si perderà il vero significato della musica. Perché l'intensità romantica pigiata in fraseggi brevi dall'abbondanza armonica e ritmica, l'indebolimento delle differenze di tonalità, l'estrema libertà di modulazione, sono fatti che hanno reso definitivamente inutilizzabili gli schemi della sonata del XVIII secolo e, nel contempo, hanno creato irrefutabilmente l'urgente necessità di trovare nuove forme.

Come molti degli argomenti che riguardano la forma estetica, anche questa è, in parte, una guerra di terminologia. Se la sonata in si minore per pianoforte di Chopin è un brano ben contenuto di architettura musicale, ma non una vera sonata classica, allora è il caso di ampliare la nostra definizione di quello che è una sonata o di insistere perché Chopin le avesse dato un'altra definizione. Ma nessuno di questi due procedimenti mentali ci dirà tuttavia qualcosa in merito alla musica stessa. Ciò non significa negare il problema generale: Chopin ha posto ostacoli sulla propria strada e sulla nostra tentando di obbligare la sua sostanza musicale a inserirsi in uno schema di sonata che non le era confacente; poi, usando il titolo di sonata nella sua ancora rigida interpretazione è quasi come se avesse voluto invitare gli ascoltatori a servirsi di un metro classico per giudicare ciò ch'egli aveva composto.

Musica, letteratura e danza

La maggior parte della sostanza musicale romantica reagiva positivamente al trattamento di « estensione » solo nella sua combinazione con testi letterari, in particolare operistici; nella forma di suite, di brevi movimenti collegati tra di loro, e in schemi nuovi o adattati e sviluppati in rapporto al tessuto e al peso. (Si può anche osservare che la musica postromantica, dopo il declino dell'opera, avvenuta per ragioni sia musicali sia non musicali, continuò a trovare un valido uso per la suite in movimenti brevi e per il balletto, forma pseudo-letteraria, libera dal testo). Di questo non significa dire che le composizioni romantiche più lunghe, definite sonate, concerti, sinfonie o quartetti, fossero inevitabilmente deboli nella struttura e mancanti di unità. Significa che ascoltarle soprattutto nella speranza che abbiano un senso « classico » è agire contro di loro; non lo hanno e non potrebbero averlo, nella maggior parte dei casi. Le azioni tipicamente romantiche stanno altrove, o sono soltanto brevi passaggi incastonati in queste forme spesso commoventi e belle, ma quasi sempre per nulla classiche.

Chopin e la forma musicale

Se Chopin avesse composto soltanto i suoi due primi concerti per pianoforte, le sonate per pianoforte, la sonata per violoncello e il trio per violoncello, non avrebbe un posto molto importante nel repertorio musicale vivo o nella storia della musica. Ma era un uomo dotato di un'intuizione formale quasi perfetta, enunciata nell'elaborazione dei suoi numerosi pezzi brevi e perfettamente proporzionati, per lo meno altrettanto tipici della sua personalità musicale quanto lo erano le sonate per Mozart. Negli studi, nelle balate e poi negli improvvisi, nelle mazurke, nei notturni, nelle polacche, nei preludi, nei valzer e in altri vari generi di musica, Chopin ha intuitivamente scoperto l'habitat ideale per le proprie creature musicali. Ai più belli di questi capolavori in miniatura manca solo la prospettiva — quella capacità inclusiva che può accompagnare solo le forme a

estensione maggiore – per collocarli tra la musica più grande che sia mai stata composta. Questa stessa mancanza di prospettiva dimostra il genio di Chopin: perché per lui ampliare le proprie idee poteva solo significare interpretarne a natura erroneamente e pertanto costruire strutture con fondamenta di gelatina. Per quanto piccole siano, e impregnate dell'ispirazione più intensamente personale e romantica, hanno la solidità della roccia.

In qualche occasione, infatti, Chopin creò gruppi di idee strettamente legate, che richiedevano un'espansione maggiore di quanta non consentisse qualunque dei suoi brevi schemi, ma che egli non tentò scioccamente e irresponsabilmente di collocare negli schemi della sonata. Per essi sviluppò, attraverso un processo di intensa concentrazione intellettuale, nuovi schemi formali, nuovi schemi romantici, con estrema precisione. Tali schemi, per la stessa esigenza che li aveva messi in essere, erano adatti soltanto ai materiali con i quali egli li aveva costruiti. Non possono essere usati da altri compositori. Chopin stesso non lo fece. Se ne trovano esempi nella sua unica barcarola, nei quattro scherzi e, soprattutto nella fantasia in fa minore. Sia la barcarola sia la fantasia dimostrano, se analizzate, di essere una fusione tanto indissolubile di materia e di modi che basta la loro stessa esistenza a impedire la ridicola accusa secondo la quale Chopin non sarebbe stato capace di pensare in maniera consequenziale o di trattare una composizione a respiro più ampio. Nel suo sviluppo tematico, nella ottigliezza e nella limpidezza dei rapporti tonali, nella varietà ritmica e nella giustezza ritmica, nella tensione e nella risoluzione armonica – in effetti in ogni aspetto dell'architettura musicale – la fantasia in fa minore è un capolavoro.

Schumann e la forma musicale

Lo stesso vale per Schumann. Nessuno si è mai sentito completamente a proprio agio di fronte alla struttura formale di una qualsiasi delle sue quattro sinfonie. La sua musica è caratteristica, per quanto ricca di bellezza melodica, di fascino armonico, e la sua particolare concisione sono ben lun-

gi dall'essere interessanti dal punto di vista della proprietà formale. Ma i suoi *Lieder* e molte delle sue composizioni brevi per pianoforte sono superiori a qualsiasi critica negativa per quanto riguarda la forma. Nelle suite per piano composte di brevi pezzi collegati tra loro, *Carnaval*, *Papillons*, *Fantasiestücke*, *Kreislariana* e negli *Studi sinfonici*, nel ciclo liederistico *Dichterliebe* e *Frauenliebe und teben*, Schumann ha scoperto interi modi di presentare i suoi materiali essenzialmente, senza possibilità di uno sviluppo soddisfacente delle forme mediante l'equivalente di lunghe composizioni. Persino nelle mani di Schubert il *Lied* aveva cominciato a essere romantico; in quelle di Schumann il *Lied* brilla di romanticismo. Quale importanza quindi si può attribuire al fatto che Schumann non riusciva a obbedire alle regole classiche quando si impegnava nel gioco sinfonico o giocava d'azzardo con la sonata? Come avrebbe potuto fare diversamente vivendo in un mondo che non era assolutamente classico?

Soprattutto grazie a Chopin e a Schumann i pezzi brevi per piano e il *Lied*, la suite di pezzi pianistici, il ciclo liederistico nonché i brani estesi per pianoforte in un unico movimento, furono messi a disposizione di altri compositori romantici, fornendo loro metodi per creare ed enunciare nel modo corretto le loro nuove idee musicali.

Liszt e la forma musicale

Franz Liszt, assai più mondano e teatrale di Schumann e di Chopin, ma appartenente alla medesima era di evoluzione musicale, tentò costantemente di costruire strutture musicali gigantesche. Fintanto che rimase attaccato ai profili schematici del modulo classico questi si rivelarono inospitali per la sua mentalità intensamente romantica. Per quanto brillanti siano molte delle sue singole frasi musicali nella sinfonia *Faust*, nella sinfonia *Dante*, nei concerti per pianoforte e nella sonata per pianoforte in si minore nessuna di queste composizioni ci persuade che la sua forza derivasse ineluttabilmente dal suo contenuto. Ma nei volumi di brevi pezzi pianistici che Liszt chiamò *Années de pèlerinage*, in composizioni separate per pianoforte, e ne

canti, egli si avvicinò assai di più a quel particolare risultato positivo musicale. Andò oltre, attingendo ad altri compositori: nel processo evolutivo del « poema sinfonico » scoprì il modo di regalare al romanticismo una delle sue tecniche più importanti.

Il poema sinfonico

Il poema sinfonico discendeva da antenati diversi. Uno era l'ouverture operistica; altri l'ouverture dei drammi parlati e l'ouverture dei concerti. Dalla breve sinfonia che i primi compositori operistici avevano collocato all'inizio dell'opera, il preludio operistico si era ingrandito, annettendosi importanza e autonomia maggiori. All'inizio dell'XI secolo era stato diviso in due generi, sulla spinta di obiettivi diametralmente opposti. Un genere era il *potpourri*, raccolta libera delle melodie principali o più attraenti di un'opera. L'altro genere, che dapprima comprendeva elementi della forma di sonata di primo movimento, aveva spesso uno scopo più ambizioso: quello di anticipare l'atmosfera emotiva in cui si sarebbe svolta l'opera. Esempi di *potpourri* sono varie ouvertures di Rossini, tra le quali quella lunga della *Semiramide*, esempi importanti dell'altro genere sono le tre ouvertures *Leonora* di Beethoven. Il secondo genere faceva pensare (o forse fu la forma di evoluzione che ebbe in seguito) all'ouverture da concerto.

Fra l'ouverture operistica e l'ouverture da concerto stanno brani musicali da eseguirsi prima delle rappresentazioni parlate, nel corso delle quali si udivano spesso altri pezzi di musica incidentale. Quando tali rappresentazioni scompaiono in queste opere sceniche, oppure sono eseguite raramente, le ouvertures diventano per forza di cose eventi isolati. Così la *Turandot* di Weber, l'*Egmont* e il *Coriolano* di Beethoven, *Il Sogno di una notte di mezza estate* di Mendelssohn e il *Manfredi* di Schumann. Tuttavia, la vera ouverture da concerto, era in realtà l'ouverture di un bel nulla. Si trattava di una composizione intesa sin dall'inizio per essere eseguita separatamente. Così *La Consacrazione della casa* di Beethoven, le *Ebridi* di Mendelssohn, *Il Corsaro* di Berlioz, l'*Ouverture Tragica* di Brahms, la

1812 di Chajkovskij e moltissime altre. In nessuna di queste composizioni l'autore voleva infondere suggestioni e concetti pittorici, narrativi, filosofici o di genere non musicale.

Berlioz e la musica a programma

Quando Liszt cominciò a lottare con l'idea del poema sinfonico aveva davanti a sé, oltre alle ouvertures già esistenti, l'esempio della stupefacente *Sinfonia fantastica* di Berlioz in cinque movimenti. Quel fulgido lavoro orchestrale che Berlioz proclamò il racconto di una vicenda. Disse che ogni movimento raccontava la storia di un uomo in preda al delirio suscitato dalla passione e dall'oppio. La lezione di questo sedicente matrimonio della composizione con il vero e proprio intreccio narrativo colpì Liszt. Il quale capì anche la grande importanza della cosiddetta *idée fixe* di Berlioz, una breve frase musicale che si ripete in ciascuno dei cinque movimenti della *Sinfonia fantastica* a rappresentare la donna amata dal protagonista. Simboleggiare una persona, un'idea o una situazione con un'etichetta musicale facilmente riconoscibile non fu un'idea originale di Berlioz: Monteverdi, Mozart e altri l'avevano avuta, soprattutto nell'opera. Ma Liszt si fissò sull'uso particolare dell'*idée fixe* di Berlioz, convinto che conferisse unità ai movimenti di una composizione lunga e usò il meccanismo nei suoi poemi sinfonici in tal modo che Wagner più avanti riuscì a ricavarne e a sviluppare il suo complesso e raffinato sistema di temi conduttori in parte in base a quanto fatto da Liszt.

Cercando di compenetrarsi nell'ouverture e nelle sue manifestazioni allora recenti, assorbendo la lezione appresa dalla sinfonia a programma di Berlioz, Liszt cominciò a elaborare una forma orchestrale prolungata, a un movimento unico, basato su materiale letterario o filosofico e/o su suggestioni pittoriche. La prima delle sue composizioni ch'egli in seguito definì poemi sinfonici fu *Ce qu'on entend sur la montagne*, scritta per pianoforte nel 1840, orchestrata nel 1849. Le più note ancor oggi sono *Orfeo* (1854-1856) *Les Préludes* (1856) e *Mazeppa* (1858). Liszt usava il poe

ma sinfonico più per rispecchiare il carattere penetrante di quanto esso programmava che non per rendere i particolari specifici della narrazione o della figurazione pittorica. *Les Préludes*, tra le sue composizioni più eseguite di questo genere, pare siano la trasposizione musicale di versi del poeta Alphonse de Lamartine, anche se non fu certo composto alla luce dei versi, e in origine può essere stata concepita per illustrare un programma affatto diverso — o semplicemente come musica priva di concetti extra musicali.

Liszt e la « trasformazione dei temi »

Simultaneamente, Liszt elaborò quell'originalissimo metodo di svolgimento melodico-armonico attraverso una composizione che è stata definita « trasformazione dei temi », e per mezzo della quale egli riuscì a dare a ciascuno dei suoi ulteriori poemi sinfonici una notevole apparenza di unità. Mettendo in uso ciò che gli garbava, o gli serviva, dai rigidi rapporti tonali, dall'imitazione, dalle tecniche modulatorie tradizionali, e da altri frammenti presi a prestito da schemi classici, egli si concentrò sull'evocazione di un'intensità emotiva. Questa per lo più la ricavava dalle sue fiammeggianti melodie, enunciandole e quindi alterandole continuamente, sia a una a una, sia in combinazioni varie. Il tessuto di poemi sinfonici di concezione consapevole quali *l'Amleto* o *L'Ideale* (entrambi del 1859) è continuo e sempre più complesso, pur essendo un unico tutto, o quasi. In breve, qui Liszt ha sviluppato una forma romantica che può avere estensione e portata. È emersa direttamente dalla natura delle sue idee musicali e della sua filosofia extramusicale, entrambe naturalmente legate a quelle dei suoi contemporanei. I poemi sinfonici di Liszt non sono rimasti, per la massima parte, nel repertorio attivo, forse a causa di ciò che molti ascoltatori considerano insincero e artefatto in lui; il fatto che non siano eseguiti non è il risultato di una loro inferiorità di forma.

Poemi sinfonici successivi

Ben presto il poema sinfonico diventò una forma normale tipicamente romantica di composizione orchestrale. Ne furono composti ovunque, dalla Russia alla Spagna, dalla Francia agli Stati Uniti. I concerti sinfonici del XIX e XX secolo sarebbero stati assai meno variati senza – tanto per citarne alcuni molto popolari – la *Preludie à l'après midi d'une faune* di Debussy, *La mia patria* di Smetana (sei poemi sinfonici legati tematicamente, uno dei quali è la notissima *Moldava*), la *Francesca da Rimini* di Chajkovskij, *Le fontane di Roma* di Respighi, e il *Cigno di Tuonela* di Sibelius.

Richard Strauss e il poema musicale

Quasi tutta la notorietà di Richard Strauss, fino al giorno in cui compose la *Salomè* nel 1905, era dovuta a una serie di poemi musicali (etichetta ch'egli preferiva a poemi sinfonici) che iniziarono nel 1886 col *Don Giovanni*, continuarono con *Morte e trasfigurazione* (1889), *Till Eulenspiegel* (1895), *Così parlò Zarathustra* (1896) e si concluse nel 1898 con *Una vita d'eroe*. Con quest'ultimo si raggiunse l'apice dell'autobiografia musicale: infatti raffigura lo stesso Strauss come protagonista del titolo e attinge profusamente ai precedenti poemi musicali. Poiché non offre temi di particolare bellezza musicale, molti ascoltatori odierni fanno fatica a non trovarlo assurdo. Le due successive composizioni più ampie di Strauss – la *Sinfonia domestica* del 1903 e la *Sinfonia delle Alpi* (1915) tentano il curioso sistema di introdurre nelle sinfonie i procedimenti essenzialmente non sinfonici dei poemi musicali.

Il XIX secolo e la varietà

La musica e i compositori solitamente catalogati come appartenenti al romanticismo del XIX secolo, offrono a chi ascolta una varietà assai più vasta di quanto non accada per la musica e per i compositori del XVIII. Dalle ultime

musiche di Beethoven e di Schubert a quelle di Wagner, Brahms, Chajkovskij, Gustav Mahler, Anton Bruckner e Jean Sibelius, il XIX secolo (allungandosi ancora un po' verso il XVIII e protendendosi un altro po' verso il XX) racchiudeva sfumature come il romanticismo classico di Mendelssohn, il classicismo romantico di Brahms, il romanticismo teatrale di Verdi e il romanticismo nazionalistico dei russi e dei boemi. Quasi ovunque, i compositori continuavano a scrivere musica che definivano volta per volta sinfonie, concerti, sonate e (intendendo per questi nomi la funzione di etichette formali atte a definire delle pure descrizioni strumentali) trii, quartetti e quintetti. Per la stessa natura del patrimonio comune di pensiero musicale a loro disposizione nell'atmosfera in cui vivevano, essi non scrivevano musica classica. Le loro melodie erano per lo più cariche di maggiore intensità e di significato più deciso di quanto non ne contenessero le melodie classiche. Le loro armonie assai più complesse, e definite con minor profondità. I loro ritmi assai meno decisi. Il tempo prevalentemente tendeva a rallentare. Nei pezzi brevi per pianoforte e nel *Lied*, nella suite per pianoforte e nel ciclo liederistico, nel poema sinfonico e in quello musicale, questi compositori esigevano dalle proprie capacità la creazione di schemi nuovi (o usati in modo nuovo) per legare il loro materiale a forme che giustificassero la propria comparsa.

Interpretare erroneamente il carattere della forma

Entrando su un terreno assai discutibile, si potrebbe dire che gli insuccessi più vistosi di alcuni dei compositori più dotati dell'era romantica, quando scrissero composizioni più lunghe in cui la forma e l'idea apparivano indivisibili, furono causati da un'interpretazione errata del carattere della forma stessa. Chi ritiene che alcune delle sinfonie di Schubert, di Schumann, di Brahms, di Bruckner o di Mahler — quali che siano le altre loro grandi qualità — sono degli insuccessi per quanto attiene alla forma (strutture gigantesche, prive di unità conclusiva cui i rimasugli degli schemi classici nulla aggiungono o tolgono, quanto a valore) sostiene che questi compositori, nei casi succitati, avevano

commesso l'errore di adorare la sinfonia classica, mentre avrebbero fatto meglio a cercar di estrarre dal proprio ricco materiale musicale forme e schemi nuovi, maturando con essi invece che attaccandosi a una tradizione puramente formale¹. Chi è di questo parere definisce la forma musicale una continua unica interazione tra il materiale musicale — melodia, armonia, ritmo e altri — e i migliori schemi e mezzi per produrre questo particolare materiale.

Apice e sintesi del romanticismo: Wagner

Certo il tentativo, più formidabile e per molti versi il più interessante e autorevole, che mai fu fatto da un singolo compositore di riplasmare l'arte della musica a propria immagine, di creare composizioni molto lunghe e di legare tutti gli elementi del proprio intelletto ai risultati della propria composizione, è stato quello di Wagner. A parte alcuni lavori giovanili di scarsa importanza, egli non scrisse nulla nello schema classico. Compose un poema sinfonico (*L'idillio di Sigfrido*) e un altro brano che potrebbe essere classificato nel medesimo genere (ouverture al *Faust*). Ma quasi tutta la sua riserva di energia e di genialità si è concentrata nelle opere e nel nuovo genere di opera ch'egli preferiva definire « dramma musicale ». Il tentativo formale più audace del romanticismo del XIX secolo culminò nelle opere teatrali di Wagner, e in particolare nel *Tristano e Isotta* e nell'*Anello del Nibelungo*.

Riunendo con la sua formidabile capacità di sintesi e di trasformazione le idee esemplificate dall'ultimo Beethoven, l'armonia cromatica di Chopin, la concezione del poema sinfonico di Liszt, l'allargamento orchestrale di Berlioz, il romanticismo popolare di Weber e di Marschner, e lo splendore operistico di Meyerbeer, Wagner creò unità musicali di statura che non aveva precedenti. Avrebbero potuto rap-

¹ A volte è stato seguito anche il procedimento opposto. Prokofiev ha composto nel 1916-1917 una sinfonia che fa uso degli schemi di movimento delle sinfonie di Haydn e di Mozart, creando deliberatamente quel genere di materiale musicale che meglio si adatterebbe loro. La *Sinfonia classica* è un'affascinante *pastiche*, più che un'opera profondamente espressiva, in gran parte perché si tratta di un'imitazione e non di un prodotto originale.

presentare semplicemente una condizione di megalomania se egli non fosse stato un grande e naturale genio musicale. Ma genio era — e si può dire che fino a pochissimo tempo fa nessuna persona che abbia composto musica dopo il *Tristano* e l'*Anello del Nibelungo* sia stato esente dall'influsso di Wagner. Fino a ieri, cioè, ogni compositore post-wagneriano o era wagneriano o era antiwagneriano. In entrambi i casi, Wagner e i suoi drammi in musica stavano in agguato, poco lontano, attraverso la storia e l'estetica, simili a colossi quali compendi torreggianti del romanticismo del XIX secolo.

Mezzi musicali e caratteristiche di stile

La distinzione crescente tra musica vocale e musica strumentale ha fornito una forza costante e decisiva nella formazione dei nuovi modi di composizione sin dal tempo del Rinascimento. La musica per strumenti fu diversa dalla musica per voci quasi sin dall'inizio, perché strumenti e voci raramente possiedono capacità di grande varietà. A mano a mano che aumentava il numero degli strumenti nei complessi aumentava anche la varietà di stili strumentali: qualsiasi strumento ha possibilità diverse da qualsiasi altro strumento. Ad esempio, in un'orchestra, un violino può eseguire bene una linea musicale affatto impossibile per una tromba e viceversa. Una orchestra sinfonica, ovviamente, può eseguire musica che invece un quartetto d'archi non può. L'essere criticamente convinti che certe combinazioni di melodia, armonia e ritmo sono « orchestrali », « violinistiche », « pianistiche » o strettamente imparentate con le possibilità di un quartetto per archi o di un'orchestra diventò enormemente importante del XIX secolo. Con questo non si vuole affermare che il materiale di Haydn o il modo in cui egli lo trattava non differisse quando componeva una sinfonia; si vuole piuttosto dire che ai tempi di Haydn tale differenza era in genere poco più elastica di quanto la singola natura meccanica degli strumenti usati rendesse inevitabile. Raffrontando Mozart e Bach avvertiamo che in Mozart le strutture, i profili melodici, i modi ritmici e il moto armonico furono creati in maniera assai più sicura e diretta che non in Bach, perché ideati per il carattere specifico degli strumenti per cui stava componendo. Questa tendenza alla specializzazione aumentò rapi-

damente nel corso del XVIII secolo. Ma se allarghiamo nel tempo questo raffronto passando da un brano per pianoforte di Mozart a uno di Chopin (nato solo cinquantaquattro anni dopo Mozart), sentiamo benissimo che all'inizio del XIX secolo questa specializzazione si sviluppò all'improvviso. I contorni e i modi di una composizione mozartiana per pianoforte non differiscono, nel materiale e nella manipolazione, da quelli di un'opera orchestrale mozartiana, allo stesso modo in cui un pezzo pianistico di Chopin è diverso da qualsiasi altro brano di musica orchestrale.

Materiali e scelta dei mezzi

Ormai siamo quasi certi che Bach possedesse (o fosse in grado di immaginare e creare) una riserva senza fondo di idee musicali complete quanto a melodia, armonia e ritmo ma assai liberamente strutturate per le capacità tecniche di un dato strumento o complesso. (Questa è forse un'esagerazione, ma ci offre un'idea suscettibile di sviluppi). Annotando queste sue idee sulle carta, in modo da renderne possibile l'esecuzione, Bach le assegnava a quegli strumenti o gruppo di strumenti e/o voci di cui poteva disporre al momento, per le quali gli era stato ordinato di fornire musica o che erano attrezzati per metterle in risalto — attrezzati, cioè, per fornire quel dato numero di linee melodiche di colore contrastante ch'egli desiderava nonché per sostenere i suoni e renderli chiaramente udibili. Ai tempi di Mozart il processo creativo si era trasformato. Mozart rispondeva ai problemi di composizione per un quartetto d'archi con idee musicali che non gli sarebbero venute in mente mentre componeva per piano, per voci o per orchestra. Non ci si chiedeva più quali fossero gli strumenti disponibili, a che classe appartenessero le persone che davano lavoro o proteggevano i compositori, oppure quali fossero i mezzi che potevano far risaltare un certo numero di voci o produrre suoni sostenuti o brevi forse a percussione. Più che ai tempi di Bach e dei suoi contemporanei, il processo ora consisteva nel concepire simultaneamente i materiali musicali e i loro mezzi di proiezione. Un aspetto della creazione musicale reagiva sull'altro in modo così continuo ch'essi

presero a diventare i gradini inseparabili di un unico processo. Allorché una composizione di Mozart è trascritta per un altro mezzo viene sacrificato molto di più della sua totale natura originale che non quando si trascrive analogamente un brano di Bach; in un rapporto organico tra il materiale e la strumentazione della musica di Mozart troviamo assai più del semplice aspetto individuale.

Influenza dei mezzi esecutivi sulla composizione

Inoltre, con Chopin e con gli altri compositori dell'alto periodo romantico questo processo cominciò a spostarsi oltre il limite di un rapporto reciproco di relativa eguaglianza. Sino a un certo limite — a volte un limite assai vasto — una composizione pianistica di Chopin è un'emanazione dello stesso pianoforte, cresce nel modo in cui cresce, in parte perché Chopin studiava le capacità uniche dello strumento e accettava i materiali musicali che queste capacità gli suggerivano. Una sonata per pianoforte di Beethoven, in particolare una scritta nella maturità, spesso pare la trascrizione di musica orchestrale; nessuna delle opere pianistiche di Chopin avrebbe potuto essere concepita per un altro mezzo esecutivo. E nemmeno i brani orchestrali di Berlioz avrebbero potuto essere composti per altro che per orchestra, che è di per se stessa un'importante componente della loro misura, forma e fisionomia. La qualità di questo rapporto caratteristico, in cui il mezzo esecutore ha una parte decisiva nella formazione della musica, è preminentemente un procedimento del XIX secolo. Avrebbe toccato il punto di più intensa applicazione all'inizio del XX. Le previsioni immediate sempre pericolose, ma il procedimento sembra aver perso vigore nel corso di quel secolo.

Ricomposizione e trascrizione

Maurice Ravel, maestro della strumentazione, compose *Ma Mère l'Oye* nel 1908, in due forme: per due pianoforti e per orchestra. Compose *Le tombeau de Couperin* per solo pianoforte nel 1917 e ne ricompose quattro parti per orche-

stra, ripetendo così quello che già aveva fatto nel 1911 con i *Valses nobles et sentimentales*. Evidentemente, pensava che le altre due parti del *Tombeau de Couperin* non andavano bene per orchestra. Nelle mani di Ravel, le versioni orchestrali delle sue opere pianistiche non sono « riorchestrazioni » vere e proprie nel senso solito della parola, ma composizioni affatto nuove in cui egli ha fatto uso dello stesso — o quasi — materiale melodico, armonico e ritmico.

Bach ha composto astrattamente *L'arte della Fuga*. Cioè, non ha neppure indicato lo strumento o gli strumenti con cui doveva essere suonata. È stata adattata in seguito dai musicisti, per due pianoforti, per quartetto d'archi e per orchestra. Gran parte di questa composizione può essere eseguita sul pianoforte con buoni risultati e potrebbe essere cantata senza parole da alcune voci umane ben preparate. Mozart ha composto una serenata per otto strumenti a fiato (K. 388) e poi l'ha ricomposta per il quintetto per archi (K. 406). Nonostante, pare, ch'egli abbia scritto la versione per i fiati perché l'ha voluta, e la versione per quintetto perché aveva bisogno di denaro, i fanatici di questi pezzi musicali ancor oggi discutono sulle relative qualità di tutti e due. Ma le trascrizioni musicali di musica altamente romantica — il *Carnaval* di Schumann o un gruppo di pezzi di Chopin chiamato *Le Sylfidi* — non fanno altro che snaturare la musica. Eliminano una delle cause principali della loro esistenza: il rapporto integrale col pianoforte. Così pure una trascrizione per piano a quattro mani di una sinfonia di Haydn perde molto, la trascrizione di una composizione orchestrale di Berlioz perde ancora di più; e qualsiasi trascrizione dei brani di un Debussy già maturo perde quasi tutto.

Mezzi musicali e idee musicali

Ai tempi di Debussy ormai l'associazione tra materiale e mezzo esecutivo era diventata pari — se in effetti non fosse più illuminante e più esatto dire che il mezzo esecutivo era diventato un elemento pervadente del materiale. In casi estremi, infatti, può sembrare che il pianoforte o l'or-

chestra o qualche altro mezzo possano aver avuto una funzione più attiva nella scelta e nella formazione delle idee musicali dello stesso compositore. La voce umana è in grado di produrre solo un suono musicale per volta. Ma due voci umane possono produrre due suoni simultanei, cento voci cento suoni. Questi fatti irriducibili dominano tutta la musica vocale. La voce umana può, entro la limitazione fisica della quantità e del controllo del fiato, produrre suoni per un tempo relativamente lungo ma non riesce a produrre bene suoni staccati o suoni di secca percussione. E anche questi fatti formano tutta la musica vocale.

Il violino sostiene facilmente il suono, può produrre suoni staccati, ma non può produrne più di due alla volta ed è limitato quanto a volume, mentre il pianoforte eccelle nello staccato (spesso viene catalogato come strumento a percussione), può produrre un legato piuttosto relativo e (nelle mani di un singolo suonatore) può produrre dieci (e a volte di più) suoni per volta. Ha un volume potenziale assai più grande del violino. Questi fatti spiegano la differenza tra la musica veramente « violinistica » e quella veramente « pianistica ». E il fatto che una grande orchestra sinfonica – a cui si possa aggiungere il pianoforte, l'organo e altri strumenti non strettamente orchestrali – possa produrre in una sola volta i suoni staccati, legati i suoni del forte e del piano e abbia un terribile volume potenziale – tutti questi fattori fisici impongono i generi di musica composti per orchestra.

Critica dei mezzi di esecuzione

I critici dicono spesso di una composizione che è o non è ben concepita per il mezzo che deve eseguirla. Una composizione per pianoforte può suscitare in ascoltatori preparati la sgradevole sensazione che il suo compositore avesse cercato di far fare a un pianoforte solista quello che un'orchestra potrebbe fare veramente bene o facilmente senza alcuno sforzo. Oppure possono trovare un brano con molta percussione, soprattutto fatta di suoni staccati, composto per uno strumento a corda ma che è scritto per una partitura sbagliata in quanto avrebbe proiettato meglio la

propria natura attraverso la tastiera del pianoforte. Se questo aspetto della critica è giusto, il compositore è fallito altrettanto miseramente quanto lo sarebbe se le sue melodie fossero povere, la sua armonia orribile o i suoi ritmi monotoni. Il fatto importante da tener presente è che queste sono concezioni critiche del XVIII e XIX secolo, risultati finali della concentrazione romantica sulla strumentazione coloristica e caratteristica.

Wagner e l'evoluzione di se stesso

Richard Wagner non scoprì all'inizio della carriera il mezzo completo più affine alla natura estetica e psicologica del suo temperamento o alle sue idee. La vastità delle nozioni musicali-teatrali-moralistiche che avrebbe sviluppato in maturità avrebbero finito per esigere non soltanto una combinazione dell'orchestra con la voce umana ma anche un'orchestra « mostruosa » e voci usate in modo particolare. Compose una sinfonia a diciannove anni; sonate per pianoforte a sedici e diciotto; altri pezzi per pianoforte in gioventù; sette adattamenti su versi del *Faust* di Goethe a diciannove. Queste composizioni non soltanto erano creazioni giovanili ma anche false partenze. Wagner fece però a partenza giusta, sempre a diciannove anni, quando cominciò a comporre un'opera su un libretto che si era scritto da solo (*Die Hochzeit*, mai ultimata). Solo nella propria versione personale dell'opera riuscì a trovare la strada giusta.

Wagner compose sei opere da *Die Feen* (1833-1834) fino al *Lohengrin* (1846-48) sulle orme di Spontini, Marschner, Weber e Meyerbeer, servendosi di un'orchestra piena, allattando testi pseudo storici e leggendari scritti da sé. In essi scorre sempre più la convinzione basilare che l'opera potesse e dovesse esemplificare e inculcare idee etiche e morali. I testi di tutte le sei opere sono di grande austerità. Sono serie opere d'arte che hanno messaggi da comunicare. In breve, sono romantiche nel senso che sono speranzosamente create come mezzo di comunicazione di idee non musicali, da trasmettere direttamente a chi ascolta.

Wagner e i mezzi operistici

Le opere divennero sempre più complesse in tutti i problemi di sintassi e di grammatica musicale. Nel *Tannhäuser* e nel *Lohengrin* la sua forma era sempre preponderantemente quella dell'opera del XVIII secolo adattata però agli scopi del *grand opéra*. Consisteva, cioè, in un'ouverture o preludio¹, seguito da una serie di a solo, duetti, terzetti, ecc., staccabili dal contesto generale, collegati (o separati) dal recitativo e dall'arioso accompagnato dall'orchestra e dal tessuto puramente strumentale. Ma già Wagner faceva un uso nuovo del *leitmotiv* e dava chiari segni di quel metodo che poteva somigliare alla « trasformazione dei temi » di Liszt. Era, cioè, interessato in modo sempre crescente ai metodi per rompere la suddivisione dell'architettura operistica; stava avanzando verso nuovi metodi che miravano a un'unificazione generale operistica.

Il « leitmotiv » e la struttura continua

Wagner aveva una dote rara: la facilità di inventare brevi frasi musicali che dovevano dimostrarsi utilissime per identificare, esprimere o caratterizzare un'idea, un protagonista o un oggetto. Aveva cominciato a tessere questi *leitmotiv* in una continua trama musicale, sottoponendoli a trasformazioni, combinazioni contrappuntistiche, e alterazioni ritmiche. Quando giunse a comporre il *Tristano e Isotta* (1857-1859), le quattro opere dell'*Anello del Nibelungo*: *L'oro del Reno* (1853-1854); *La Walkiria* (1854-1856); il *Sigfrido* (1856-1871) e il *Crepuscolo degli dei* (1869-1874); e il *Parsifal* (1877-1882), era riuscito a forgiare l'opera a propria immagine.

Negli ultimi drammi musicali di Wagner, le arie e gli altri brani staccabili erano scomparsi, tranne che quando il testo wagneriano richiedeva un effetto particolare. (*I maestri cantori di Norimberga*, l'altra opera della maturità wagneriana; si stacca dalle altre: è una commedia; manca in

¹ Nella terminologia wagneriana un'ouverture si ferma completamente prima che inizi l'azione scenica, mentre un preludio porta, senza interruzione, all'inizio dell'atto che gli succede.

essa il contenuto magico o sovranaturale; il testo che si muove attorno a un contesto cantato, richiedeva l'uso prolungato di pezzi concertati. Inoltre quasi tutte – ma non proprio tutte – le osservazioni fatte prima in merito ai suoi altri ultimi drammi musicali si applicano pure benissimo a questo.) A parte i cambiamenti di scena, la struttura era continua. La melodia piena del mondo classico o del primo romanticismo aveva aperto la strada a una pseudo melodia continua, in cui compaiono e scompaiono numerosi *leitmotiv* in risposta ad accenni nel testo. Poiché Wagner desiderava una struttura ininterrotta, rese il suo movimento armonico sempre più cromatico evitando così le cadenze formali che danno agli ascoltatori il senso di rottura o di conclusione. Usò un'orchestra molto piena e poi volle che i cantanti fossero uditi chiaramente al di sopra di essa in contrasto, quasi – e infine richiese non solo un nuovo genere di canto, ma anche l'erezione di un suo teatro (il Festspielhaus di Bayreuth) per ragioni acustiche, tra cui anche l'appropriata sistemazione dell'orchestra e dei cantanti. Per il genere di canto che richiedono le esecuzioni wagneriane, i cantanti devono avere un fisico maestoso e quasi sempre, perciò, smentiscono con il loro aspetto la giovanilità romantica che dovrebbero esprimere.

Le convinzioni e il trionfo di Wagner

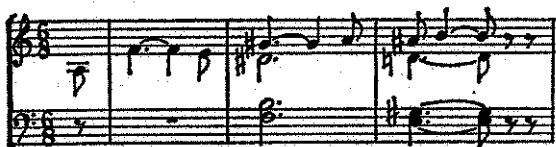
Richard Wagner si considerava un eroe destinato a rivoluzionare l'arte della musica e, facendo questo, a preparare il popolo tedesco alla propria funzione di guida predestinata a reggere il mondo. Per questo abbinamento di genialità, egoismo e forza di volontà egli non ha pari nella storia dell'arte. Ciò che è più importante della affascinante storia delle sue prolungate battaglie è che alla fine vinse, con un trionfo gigantesco (wagneriano), conquistando in tutto il mondo tali schiere di fanatici ammiratori come di solito riescono a ottenere solo i capi religiosi o politici. La sua fede nella necessità di una sintesi di tutte le arti – e considerava, alla fine, i suoi drammi solo sotto questo aspetto – la sua fede in tutti gli aspetti della musica, la sua tecnica del *leitmotiv*, il suo sviluppo del tessuto musicale in

costante svolgimento, l'effetto della sua orchestrazione gigantesca e dei cantanti maestosi — tutte le sue affermazioni e le sue polemiche e i suoi risultati — apparivano come gli strumenti che avrebbero affossato la musica del passato e cancellato quella dei suoi contemporanei.

Il crollo di questa sovranità wagneriana è cominciato solo di recente. Per capire Wagner, per capire le reazioni contemporanee e posteriori a Wagner, dobbiamo esaminare alcune delle tecniche con cui egli creò i suoi capolavori più originali: il *Tristano e Isotta*, *L'Anello del Nibelungo*, e il *Parsifal* (I maestri cantori non sono attinenti alla nostra trattazione).

Le tecniche wagneriane: « *Tristano e Isotta* »

Tristano e Isotta è suddiviso in tre atti, perché la trama richiede tre cambiamenti di scena: a bordo della nave, nel castello in Cornovaglia e, più tardi, vicino a un castello in Bretagna. Il preludio al primo atto finisce mentre il sipario si alza sulla scena a bordo della nave¹, ma ciascuno degli atti giunge di necessità a una cadenza conclusiva che dà un senso momentaneo di riposo. Ernest Newman, analizzando il *Tristano* nel suo magnifico saggio sulle opere di Wagner, ne cita sessanta temi, frammenti di temi e versioni di temi, ciascuno dei quali ha più di un unico significato simbolico in relazione al testo, o diversi significati simbolici. Questi motivi compaiono, scompaiono e ricompaiono scorrendo sinuosamente dentro e fuori del tessuto cromatico armonico, fatto spesso con melodie cromatiche. L'inizio del preludio:



¹ Wagner ha composto un altro finale per il preludio al *Tristano*, da eseguirsi quando viene suonato separatamente nei concerti. In questo arrangiamento, egli ha anche cambiato qualche passaggio, mirando a rendere soddisfacente la forma del preludio staccato dall'azione dell'opera.

indica con molta precisione che, al tempo in cui lo scrisse, Wagner aveva ormai consentito al pieno decadimento del sistema classico armonico e aveva fatto in modo che gli sviluppi armonici risultanti dalle sue composizioni esprimessero inevitabilmente il rifiuto deliberato di tutto ciò che di tale sistema ancora permaneva. Che tonalità abbiamo qui? Mancando la segnatura di chiave si tratta di do maggiore? No. Di la minore? Forse. Tanto di do maggiore quanto di la minore? Forse. Di nessuna delle due tonalità? Dipende dagli occhi, dalle orecchie e dal cervello che stanno esaminando il brano.

Se, con Ernest Newman, consideriamo queste due battute come contenenti due motivi – uno dal la iniziale al re diesis all'inizio della seconda battuta completa, l'altro da parte con il sol diesis all'apertura di quella seconda battuta piena, e va fino al si finale – scopriamo che uno dei due motivi è in preponderanza cromatico (la-fa-mi-re diesis è cromatico, a parte il primo intervallo), l'altro (sol diesis-la-la diesis-si) lo è completamente. Wagner stesso suggerì la presenza di due motivi distinti, assegnando il primo ai violoncelli, il secondo agli oboi, sopra un sostegno di fagotti, corni inglesi e clarini.

Lentamente, con la ponderatezza di molta della musica romantica del tardo XIX secolo, il *Tristano e Isotta* si prolunga nella aggiunta di nuove idee e trattamenti melodici che non sono soltanto enunciati e poi abbandonati, come nella maggioranza delle opere più vecchie, ma accennati, indicati e usati di continuo durante tutti gli atti. Nei momenti di tensione della storia, l'intensità e la complessità melodico-armonica diventano grandissime, mentre l'intensità ritmica resta più in sordina. La musica suscita una sensazione di continua, sognante rivelazione, che è indotta dal cromatismo sinuoso della melodia, dalla lenta e ricca evoluzione dell'armonia cromatica e dalla pervadente (gli antiwagneriani direbbero snervante) assenza di vibrazione ritmica ben definita.

Alcuni brani del *Tristano e Isotta* possono essere isolati dal loro complesso per essere eseguiti in concerti o per incisioni discografiche. Il preludio (nell'arrangiamento per concerto di Wagner) la narrazione e la maledizione cantati da Isotta nel primo atto; il duetto d'amore del secondo; la

morte di Isotta nel terzo — questi e altri passaggi spesso sono eseguiti separatamente. Ma questa pratica discutibile non contraddice il fatto che il *Tristano* sia un'opera caratterizzata da una continuità ininterrotta, suddivisa in tre parti. Se l'ascoltatore intende assorbire il significato della musica (per non parlare del libretto) o giudicare Wagner in base alla musica del *Tristano*, può ascoltarla adeguatamente solo se la sente nel modo in cui egli l'ha composta. La forma generale di questo dramma in musica è altrettanto pertinente al proprio contenuto e alle proprie intenzioni quanto lo è un concerto di Mozart o una sonata di Beethoven. In età matura Wagner aveva raggiunto una padronanza e una profondità di comprensione quasi assolute del suo materiale infinitamente complesso. Un serio disaccordo con Wagner deve di necessità essere portato a livello di un disaccordo sui suoi scopi e sui suoi obiettivi, mai (o raramente) sulla consapevolezza di ciò che intendeva fare o sul successo ottenuto facendolo.

Wagner e la voce umana

Una singolarità indicativa degli ultimi drammi musicali di Wagner è bene esemplificata dalla morte di Isotta. Eseguire questo brano in un concerto senza il cantante che canti le note cantate da Isotta o senza uno strumento che le suoni, significa fargli perdere la continuità narrativa, ma non si sacrifica quasi nulla della struttura o del tessuto musicale. Le note assegnate alla protagonista sono facilmente padroneggiate da una buona cantante; la scrittura musicale non è ardua. Quando sono cantate bene, si possono sentire al di sopra dell'orchestra. Ma, musicalmente, non aggiungono quasi nulla. Come fa notare Donald Francis Tovey (*Essays in Musical Analysis*, VI, 104), qui Isotta canta per sessantotto battute, in venticinque delle quali « può enunciare il tema principale, costantemente spezzato, a volte in modo disagevole, con pause e altre necessità di declamazione ». Durante le altre quarantatré battute, le note che le sono assegnate sono per lo più contrappunti non melodici la cui omissione durante un'esecuzione concertistica di pu-

re forze strumentali non toglie niente di essenziale alla musica.

« Le ultime note di Isotta dovrebbero essere memorabili? » si chiede Tovey: è la figura basilare di tutto questo dramma musicale e sta morendo d'amore. « Sono le note giuste nella declamazione giusta; penetrano facilmente nell'orchestra e rendono giustizia alla voce più pura. Ma quanti sono gli amanti della musica in grado di citarle? Non sono mai state sentite in una sala da concerto, tranne che quando sia stata inclusa anche una cantante; ma non mi stupirei se molti dei musicofili che assistono a tutte le rappresentazioni del *Tristano* non fossero in grado di ripeterle.

Ciò che qui Tovey descrive è un esempio tipico di uno dei procedimenti wagneriani: quello di assegnare il peso maggiore di materiale musicalmente importante all'orchestra e di usare la voce umana soprattutto allo scopo primario di pronunciare le parole del testo in modo che siano udibili.

L'esecuzione dei valzer dal *Cavaliere della Rosa* di Richard Strauss rappresenta solo l'accompagnamento al canto in varie scene. Nell'arrangiamento di questi valzer per l'esecuzione concertistica non è stato fatto alcuno sforzo per introdurre gli equivalenti strumenti delle note assegnate ai cantanti. Al contrario, le esecuzioni concertistiche e discografiche del « *Sempre libera* » di Violetta dal primo atto della *Traviata* di Verdi di solito assegnano all'orchestra (o al piano se l'aria è con accompagnamento per pianoforte) le note che dovrebbero essere cantate fuori del palcoscenico dal tenore: la struttura musicale senza di loro è incompleta.

Così l'opera in cui la linea vocale è di importanza essenzialmente musicale differisce nella struttura e nella costruzione dall'opera (Wagner e Richard Strauss fanno testo) in cui la linea musicale affidata all'orchestra è più importante.

« *L'anello del Nibelungo* »

Tristano e Isotta è un'opera lunga. Ma diventa brevissima in raffronto all'*Anello del Nibelungo*, quattro opere complete che insieme costituiscono forse la serie più lunga che sia mai esistita di opere legate tra loro. La *tetralogia*, pur non

essendo necessariamente la cosa più grande di Wagner, resta però la dimostrazione più piena del suo modo unico di creare. In quell'enorme aggregamento di mezzi musicali egli ha concentrato (e per molti versi indebolito la loro futura utilità) i principali contributi sintattici e grammaticali del romanticismo alla musica: l'ulteriore sviluppo del cromatismo concepibile entro i presupposti armonici classico-romantici, lo sforzo di fare della musica un linguaggio per esprimere ciò che non è musicale, che è didattico, autobiografico e filosofico; l'eliminazione, nella costruzione operistica, dell'aria, del *Lied* e dei loro derivati; e la loro sostituzione con la melodia che si snoda di continuo, estratta dai temi e dai frammenti tematici. (Analizzando la *Tetralogia*, Ernest Newman ritenne essenziale citare centonovantotto temi, frammenti e trasformazioni.)

La chiarezza, la vivacità e i ritmi chiaramente rilevati della musica classica, nonché gran parte della sua trasparenza, sono del tutto assenti nella *Tetralogia*. In loro vece troviamo qualcosa che fa pensare allo scorrere di un grande fiume continentale, un corso d'acqua a volte limpido, più spesso cristallino; una marea irrefrenabile che avanza lentamente, ad eccezione di qualche occasionale cascata o rapida, una corrente preistorica in cui si annidano orrendi mostri e ove gli abitanti di reami extraterrestri vivono una strana vita subacquea. Coloro che rimasero subito affascinati dall'intensa potenza del Wagner maturo, subirono letteralmente lo choc di un incantesimo costante con la *Tetralogia*. Il numero crescente di ascoltatori che devono godersi l'ascolto del *Tristano e Isotta*, della *Tetralogia* e del *Parsifal* accontentandosi solo di brani staccati e accorciati drasticamente spesso si ritrovano ad anelare alla viva luce solare o a rimpiangere il lume di candela del classicismo viennese o francese, le dolci emozioni del Rinascimento, o l'impressionismo antiwagneriano e il neoclassicismo e il neoromanticismo relativamente impersonali di un periodo ulteriore.

L'unicità di Wagner

Il caso di Wagner (ed è significativo che Friedrich Nietzsche, subito ardente ammiratore dell'arte wagneriana, abbia scrit-

to un libro con questo titolo a soli cinque anni dalla morte del compositore) rimane unico. Per essere un ammiratore informato e compiuto di Monteverdi o di Händel o di Mozart o di Beethoven non è necessario conoscere ciò che essi pensavano o in cui credevano come singoli individui. Invece, per essere un vero wagneriano è ineluttabile e necessario ammirare addirittura i messaggi di cui sono costellati i suoi testi. Wagner è realmente riuscito, in un modo che non ha precedenti, a rendere indivisibili la sua musica, i suoi testi, la sua attività scenica. Nulla gli sarebbe spiaciuto di più di sapere che, a meno di cent'anni dalla sua morte, centinaia di migliaia di musicofili avrebbero conosciuto tutte le sue opere, o frammenti delle medesime, dal *Rienzi* al *Parsifal*, mentre soltanto pochi avrebbero avuto familiarità con le sue dottrine e i suoi convincimenti artistici, filosofici e religiosi. Sarebbe certo rimasto sconvolto di sapere che un numero sempre crescente di ammiratori odierni di parte della sua musica non ha mai assistito a una singola rappresentazione delle sue opere.

In quest'ora della verità sembra che Wagner sopravviva come compositore e nient'altro. Wagner il maestro, l'argomentatore di etica, di religione, di razza e di politica, colui che concepì le sintesi artistiche – il Wagner che si intrufolava in tanti campi non musicali al cui livello desiderava portare la musica (se non addirittura di asservirvela) – ha smesso di contare, se non per gli storici, per i biografi e per un gruppetto di wagneriani ortodossi. Ma parte della sua musica, fatta a pezzi e strappata dal suo contesto gigantesco, sembra relativamente immortale.

Giuseppe Verdi, romantico e non romantico

In persistente, drammatico contrasto con l'evoluzione wagneriana – contrasto significativo perché produsse musica di popolarità duratura e contribuì a mitigare l'influenza tracotante di Wagner – ebbe luogo l'evoluzione relativamente tranquilla di Giuseppe Verdi. Nato, come Wagner, nel 1813, Verdi aveva composto nel 1840 due opere (*Oberto, conte di San Bonifacio* e *Un giorno di regno*), non molto diverse dall'opera seria e dall'opera buffa della sua epoca. Se su entrambe

fosse stata apposta la firma di Donizetti o di Rossini, gli studiosi avrebbero giudicato queste opere composizioni giovanili, non ancora sviluppate dei due maestri. Sono diverse dalla *Gazza ladra* e dalla *Lucia di Lammermoor* solo per una certa robustezza e muscolosità — e perché sono inferiori. Ma Verdi visse più di sessant'anni dopo il 1840, componendo più di ventiquattro opere e un grande *Requiem*. Come Wagner, fu sempre un romantico totale, consapevole della forza dei modi del *grand opéra* di Spontini e di Meyerbeer. Ma i suoi testi erano quasi sempre privi di leggenda, privi di interventi sovrumani, la loro azione era umana. Se Verdi aveva convincimenti ben formulati in fatto di etica, di morale, di religione o di politica (ben distinta dal patriottismo) nei testi che egli adattava non comparivano. I testi non erano suoi. Ad eccezione di *Un giorno di regno* e dell'ultima sua fatica, il *Falsaff* — finita all'età di settantanove anni — tutte le opere di Verdi sono tragiche. Ma nessuna reca un messaggio urgente non drammatico o non musicale. Non tentano di comunicare idee estranee all'opera direttamente agli ascoltatori, se non per il fatto che rappresentano storie teatrali costruite su personaggi che devono ed esprimono tali idee.

Il contrasto nell'atmosfera intellettuale tra l'*Otello* di Verdi e il *Tristano* di Wagner, tra l'*Aida* e la *Tetralogia*, tra il *Don Carlos* e il *Parsifal*, è in parte di carattere nazionale. Ma è assai più importante dal punto di vista individuale; è la differenza tra un uomo che mirava al genere di intrattenimento musicale più nobile e più commovente dal punto di vista umano, e un uomo che credeva di sintetizzare tutte le arti per concentrarle in una filosofia o religione ritualistica.

L'evoluzione dell'opera verdiana

Musicalmente, in quasi tutti i problemi di grammatica e di sintassi, Verdi rivelò la medesima complessità, nelle sue prime opere, di quelle successive. Ma tendeva, in un modo che gli era caratteristico, a dare una continuità al tessuto musicale, liberandolo in parte dalle suddivisioni dell'opera classica. Durante la sua lunga vita rese l'orchestrazione sempre più espressiva ed efficace. Non fece uso esteso del *leitmotiv*

o della trasformazione lisztiana del tema, ma ogni tanto adoperava modi abbastanza analoghi, notevoli e di effetto stupefacente per la loro rarità e per la posizione drammatica in cui li collocava. Nell'*Otello*, per esempio, il Moro, subito dopo aver ucciso Desdemona ed essersi pugnalato, ricorda l'estatica frase legata, nel duetto d'amore del primo atto, alle parole « un bacio ». L'amarezza di questa citazione musicale è intensa e del tutto non wagneriana.

Verdi era interessato al canto e alle interazioni drammatiche delle passioni umane. Era un creatore prodigioso di melodie ricche, molte delle quali hanno finito per diventare canti popolari. Ha saputo caratterizzare musicalmente i singoli individui, investendoli di una complessità quasi mozartiana; dalle sue opere del periodo medio e dell'ultimo, sono usciti personaggi come Rigoletto, Violetta, il vecchio Germont, Aida, Amneris, Otello, Iago e Falstaff. Tutti questi personaggi, tranne Aida e Amneris, erano esistiti in precedenza, anche se a volte sotto altro nome, come personaggi di note opere teatrali, ma gli esseri creati da Verdi in base agli abbozzi fornitigli dai suoi librettisti, sono personaggi musicali, non semplicemente versioni di personaggi creati originariamente da Victor Hugo, Dumas figlio e Shakespeare. A parte il risultato di una vaghezza sempre maggiore nella distinzione tra l'aria e il recitativo, il piano verdiano di costruzione operistica differiva ben poco da quello di Spontini, di Meyerbeer o del Wagner del *Tannhäuser*. Eppure il *Rigoletto*, la *Traviata*, l'*Aida*, l'*Otello* e il *Falstaff* sono quanto meno più stilisticamente unificate di qualsiasi altra opera. Alla fine della sua carriera, Verdi ottenne un equilibrio quasi perfetto nell'abbinamento orchestra-cantanti. È impossibile pensare a una delle sue arie con l'omissione delle note assegnate al cantante. Altrettanto integrale è la sua orchestrazione; le trascrizioni per pianoforte non rendono giustizia alla sua musica.

Verdi e il gusto moderno

Verdi espresse e incarnò pochissime teorie, ad eccezione di quelle puramente musicali e di quelle pratiche drammatiche e teatrali. La sua armonia, sempre più raffinata a mano a

mano ch'egli diventava più esperto, raramente era audace o sperimentale. Le sue opere più belle si svilupparono organicamente sul passato operistico interpretato da un compositore drammatico di genio. Sono diverse dalle opere di Gluck e di Mozart in migliaia di particolari e nell'atmosfera, ma si riconosce chiaramente la loro discendenza dalle opere che le hanno precedute. Persino l'*Aida*, l'*Otello* e pure il *Falstaff*, apparirono in passato vecchie, in raffronto al *Parsifal*, al *Tristano* e alla *Tetralogia*, per lo meno ai non italiani. Più recentemente, la loro violenta sincerità, la padronanza della scrittura vocale, la modernità dei loro personaggi, e l'accoppiamento inviolabile della musica col testo le hanno rese ancora nuove e attuali. Non c'è stata rivoluzione più rivelatrice, nel gusto musicale del grande pubblico del XX secolo, di quella che ha portato Giuseppe Verdi entro la sfera universalmente riconosciuta dei grandissimi. Non era pari intellettualmente a Wagner. Non aveva l'energia egoistica e la spinta soggiogante di Wagner. Ma ormai la tacita convinzione del passato, che voleva tutte le opere di Verdi, per questo e per altri motivi, inferiori a quelle di Wagner, come espressioni d'arte musicale, non ha più giustificazione.

L'influenza di Wagner sulla musica strumentale, la sua maturità armonica, la sua compiutezza strutturale e la sua completa serietà d'intenti è stata tramandata a vari altri compositori. Ma la sua influenza sulla struttura dell'opera non si è rivelata né fertile né duratura: il « dramma in musica » quell'omnibus sintetico delle arti come lui lo vedeva, non è andato oltre le sue stesse opere, l'ultima delle quali fu finita e messa per la prima volta in scena nel 1882.

L'erede di Liszt e di Wagner: Richard Strauss

L'erede più ovvio di Wagner fu Richard Strauss che in opere come *Salomè* (1905) ed *Elettra* (1909) fece uso del *continuum* wagneriano, della perentorietà dell'orchestra di Wagner e della solita separazione wagneriana delle linee vocali dal significato della musica orchestrale. Ma le sue sono opere brevi, per cui somigliano a un poema sinfonico di Liszt o a un poema tonale di Strauss con l'aggiunta delle

linee vocali. Sono opere intensamente serie, tragiche. Nel *Cavaliere della Rosa* (1911), tuttavia, tragedia e serietà cedono il passo a una frivolezza semiseria data dalla seduzione dei valzer; qui il tessuto dissonante delle tragedie psicologiche cedeva il passo a qualcosa di più dolce, di più apertamente antiquato. E così, per una di quelle singolari stranezze della storia musicale, Strauss insistette in quel genere di linguaggio musicale per tutto il resto della sua vita, usandolo sia per la commedia sia per la tragedia, fino a che non finì per apparire neutro e del tutto privo di drammaticità. Nessuna delle numerose opere successive al *Cavaliere della Rosa* ha più dato musica di quell'attrattiva e di quell'esperienza; nessuna di tali opere nel complesso ha più raggiunto la forza e la bellezza delle tre che le precedono nell'elenco. A parte qualche occasionale slancio qua e là, la musica dello Strauss già vecchio ha finito per apparire quasi meccanica.

L'influenza di Verdi e il verismo

L'influenza di Verdi, invece – una semplice riaffermazione delle vecchie tradizioni italiane che Rossini, Bellini e Donizetti avevano seguite – è stata costante e sicura. Giacomo Puccini, abbinando a un certo vigore verdiano quella specie di realismo che Georges Bizet aveva trattato con mano tanto brillante nella *Carmen* (1875) ma smorzando entrambi con la sua personalità meno aperta, più femminile – aprì quella fase dell'opera italiana che ora sembra essere stata anche la sua conclusione. Allorché la *Manon Lescaut* (1893) e la *Bohème* di Puccini (1896) seguirono dopo la *Cavalleria rusticana* di Mascagni (1890) e i *Pagliacci* di Leoncavallo (1892), i loro contemporanei pensarono che una nuova scuola operistica – chiamata verismo – fosse stata fondata su base realistica. Ma così come non c'è un'opera tedesca dopo il *Cavaliere della Rosa* che rimanga nel repertorio attivo di quasi tutti i teatri d'opera del mondo, così non c'è un'opera dopo la *Turandot* di Puccini (1924, rimasta incompleta e completata da Alfano) che si sia affermata con analoga serietà.

Declino dell'opera

Quasi tutti i compositori importanti del XX secolo hanno composto per lo meno un'opera. (Del *Wozzeck* di Alban Berg, 1914-21 considerato da molti critici ed entusiasti come un torreggiante vertice musicale drammatico, si parla nel capitolo XXI). Ma poiché mettere in scena un'opera è diventato molto costoso, tale opera deve conquistarsi l'affluenza del grosso pubblico per avere successo di cassetta: al tempo stesso, il gusto del grande pubblico che ascolta musica e lo stile dei più importanti compositori contemporanei hanno continuato ad andare per strade del tutto divergenti. Il risultato è che quasi tutte le belle opere moderne sono state sentite poche volte prima di essere state condannate al silenzio o relegate nell'abbandono, salvo qualche ripresa intermittente, spesso in rappresentazioni concertistiche meno costose. Inoltre, la posizione di preminenza dell'opera tra le forme musicali-teatrali si è conclusa alla fine del romantico XIX secolo, nei suoi ultimi bagliori.

Il repertorio dei grandi teatri d'opera si è sempre più portato verso la collezione da museo; i teatri d'opera odierni sono diventati più che altro un mezzo per rappresentare l'arte del passato e non un mezzo per produrre l'arte del presente o del futuro. L'opera non ha riconquistato la sua precedente e indiscussa preminenza sulle forme musicali teatrali, che aveva perso quando aveva ceduto il passo al balletto, all'inizio del nostro secolo.

Tardo romanticismo e neoclassicismo

Dopo il romanticismo intensamente individualistico della prima metà del XIX secolo, contemporaneamente o successivamente allo sforzo gigantesco di Wagner di riassumere il romanticismo e di sintetizzare le arti, i tentativi su larga scala di versare nuovi vini nelle vecchie classiche botti diedero luogo a un movimento classicizzante. Si formò soprattutto attorno alle massicce composizioni orchestrali di due uomini che svolgevano la loro attività a Vienna: Johannes Brahms (1833-1897) e Anton Bruckner (1824-1896). L'importanza e l'estensione dei loro procedimenti formali diventano evidenti nelle composizioni, piuttosto isolate, dei successivi Gustav Mahler (1860-1911) e Jean Sibelius (1865-1957).

Questi quattro compositori assai dissimili tra loro avevano tutti, però, un elemento comune: credevano nel valore durevole e autodisciplinare degli schemi della sonata, della sinfonia e di altre forme estese, formate in gran parte sull'esempio del XVIII secolo, regno del classico. Non si domandarono se fosse saggio adattare quegli esempi alla materia musicale e ai concetti appartenenti al XIX secolo e — con Mahler e Sibelius — sino a un certo punto anche al XX. Nessuno di loro compose mai un'opera teatrale. Usarono per lo più i procedimenti originariamente drammatici della sonata per esprimere sentimenti meditativi, epici, filosofici, autobiografici, o per altri scopi non drammatici.

Brahms e i problemi di forma

Nella musica del primo Brahms i profili romantici della melodia e la calda maturità dei rapporti armonici appaiono come diretti riflessi di Schumann, compositore che Brahms conosceva personalmente e ammirava molto. Ma gli schemi sui quali il giovane Brahms sviluppava il suo materiale schumanniano, furono ricalcati con ben pochi mutamenti, su quelli del periodo medio e tardo di Beethoven. Questo rapporto instabile e inadatto di modi e di materiale diventa molto appariscente nelle tre sonate e nello scherzo per pianoforte, composti tra il 1851 e il 1853, e nel concerto per pianoforte e orchestra in re minore (1854). La mente e la personalità musicale rivelate da questa musica sono la quintessenza del romantico, mentre l'uso degli schemi estesi troppo spesso frena prematuramente la natura intensa e chiaramente discorsiva del materiale, oppure prolunga eccessivamente lo sviluppo di alcune sue parti. Brahms, cioè, non aveva ancora trovato un veicolo adatto su cui trasferire i suoi messaggi musicali. Durante gli ultimi quarantaquattro anni della sua vita egli compose molta musica pianistica e varie sonate per altri strumenti insieme col pianoforte.

Brahms: forse un Beethoven del periodo successivo

Brahms considerava la sinfonia come la forma strumentale più elevata. Si avvicinò alla composizione della sua prima sinfonia (1855-1876) timidamente e con estrema cautela, facendo nel frattempo la prova con due serenate per orchestra (1857-1860). Nelle quattro sinfonie, scritte tra il 1855 e il 1885, gli schemi classici sussistono ancora, ma, mentre i modelli nelle serenate erano chiaramente quelli beethoveniani della musica cameristica, quelli delle sinfonie erano presi dalle sinfonie di Beethoven. Le melodie di Brahms si gonfiano per raggiungere un'emozione romantica, a volte godibile, le armonie diventano sempre più intricate. Il conservativismo formale, abbinato al costante rispetto per il maestro Beethoven, a volte si batte contro l'innata autonomia del pensiero musicale. Agli occhi degli

altri, questo genere di musica pose Brahms a capo delle forze anti wagneriane, posizione che gli diede una fama non desiderata; egli finì per essere considerato come l'ultima speranza pura del romanticismo classico nella « guerra » contro il romanticismo formale e materiale di Liszt e, in particolare, di Wagner.

Brahms architetto romantico

Ma il Brahms maturo non compose soltanto sinfonie, il grande concerto per piano e orchestra in si bemolle maggiore (1872-1881) e quel gigantesco e parziale parallelo alla *Missa solemnis* di Beethoven che è il *Requiem tedesco* (1857-1868) — composizioni che, per quanto peraltro ammirabili, non danno una collocazione giusta alla caratteristica personalità musicale di Brahms. Compose molti *Lieder*. Anche in questi, fu dapprima schiavo di Schumann, ma maturò poi un proprio metodo, grazie al quale creò alcuni dei più soddisfacenti testi poetico-musicali dell'era post schumanniana. Strano a dirsi, ma Brahms non fece mai un uso significativo del ciclo liederistico o della suite di brevi pezzi per piano — forme che Schumann si era appropriate — e nemmeno del poema sinfonico. Ma, forse sotto l'influsso della nomenclatura chopiniana (ma non delle abitudini melodiche non classiche, né dei movimenti di audace armonia), Brahms compose molti pezzi brevi per piano a sé stanti, ballate, capricci, intermezzi, rapsodie, romanze, valzer e studi. In questi, come nei *Lieder* più belli, coesistono armoniosamente i materiali musicali e le forme per mezzo delle quali essi sono svolti. Nelle idee armoniche e melodiche questi ultimi pezzi pianistici sono pudoratamente romantici come Schumann o Chopin, e, per il successo individuale della loro forma, rientrano nel canone dei conseguenti caratteristici del romanticismo. Sono totalmente liberi di ogni classicismo; in effetti si tratta di splendide forme libere, prodotte simultaneamente con e per mezzo dei materiali che contengono.

Ascoltando Brahms

Per molti decenni, tutti gli atteggiamenti assunti nei confronti di Brahms si basavano sul presupposto che egli fosse un compositore del tardo periodo classico. Tale presupposto cominciò a perdere forza negli anni venti, quando per la prima volta dai tempi della gioventù di Brahms, fu detto che la sua pretesa di essere considerato un musicista originale si basava principalmente sui suoi *Lieder*, sui suoi brani per pianoforte e (in un senso tecnico, formale) sulla sua padronanza di un nuovo sviluppo nel principio della variazione. Erano voci che si levavano contro i precedenti in un assioma critico che è difficile negare. Qualunque grande artista rappresenta necessariamente la propria epoca nel corso dell'evoluzione artistica: o perfeziona forme già esistenti o ne crea di nuove. Non è mai stato asserito che l'uso della forma di sonata, fatto da Brahms, abbia migliorato quella di Haydn, Mozart o Beethoven. Egli non era più rivoluzionario di quanto non lo fossero stati Bach e Händel, e i nuovi critici affermavano che Brahms — giungendo nel tardo periodo romantico come loro erano giunti nel tardo periodo barocco — doveva per forza essere un romantico per essere un grande compositore. Affermavano che egli non era affatto un maestro del classicismo, bensì del romantico; non un ribelle come Liszt, come Wagner o altri, ma pur tuttavia un compositore abile e disposto a forgiare le proprie forme.

Brahms e la variazione

In una notevole serie di composizioni lunghe, suddivise in forma di variazione Brahms scoprì e quindi, con grande padronanza intellettuale, perfezionò un metodo compositivo particolarmente fertile. L'influenza di Beethoven fu fruttuosa dal punto di vista formale, perché gli diede modo di liberare la propria personalità e di rafforzarla. Trovò qualche accenno che anticipava le sue tecniche della variazione in composizioni beethoveniane quali le variazioni per piano su un tema della sinfonia *Eroica*, la sonata *Appassionata* (op. 75: andante con moto) e le variazioni su un valzer di Diabelli, quelle su un tema originale in do minore; e, per

orchestra, il movimento dell'adagio della nona sinfonia. Le variazioni di Brahms includono quelle su un tema di Schumann (1854) e culminano con quelle su un tema di Haydn (entrambe per orchestra e per due pianoforti, 1873), le variazioni e fuga su un tema di Händel (1861), gli studi noti come variazioni su un tema di Paganini (due volumi, 1862-1863) e — per orchestra — la passacaglia finale della sua quarta sinfonia (1884-1885).

Forme ulteriori di variazione

La variazione si può fare in modi diversi: su una progressione più o meno stabilita dell'armonia, su una melodia, su un ritmo o su un gruppo di ritmi. Nei periodi del barocco e del rococò, gli schemi più costanti della variazione e le variazioni frazionate conservarono la melodia completa oppure una base continua della medesima. C'era una continuità armonica tra il tema variato e le variazioni. Sino a Mozart, un aspetto notevole di tutti i generi di variazione fu la differenza relativamente piccola (armonica, melodica, ritmica) tra il tema e le sue variazioni. Le differenze, vale a dire, erano state soprattutto provocate da qualche occasionale spostamento o abbellimento. Con Mozart, tuttavia, e più ancora con Beethoven e Schubert, la variazione cominciò a essere vista in un senso più lato. I rapporti tra la melodia scelta, o il frammento melodico, e le variazioni collocate il più lontano possibile, erano sempre facilmente determinabili. Ma nelle variazioni più lontane la melodia era così alterata che, qualora isolata dal contesto generale, diventava quasi irricognoscibile. Alcuni elementi della struttura armonica tentavano di resistere, ma il contorno della melodia a volte andava completamente perduto.

Con Brahms subentrò un elemento che potrebbe essere definito una « ostinazione » controllata. Era un modo di sviluppare certe variazioni in una serie di variazioni attingendo ad accenni sparsi nella melodia o a materiale sviluppato *ex novo* durante precedenti variazioni. Nelle variazioni su temi di Händel e di Paganini vediamo avanzare progressivamente interi gruppi di variazioni, ciascuna di esse più strettamente derivata da quelle precedenti che non dal tema

originale. Le variazioni più lontane sono legate alla melodia originale solo da fili molto tenui, ma risultano inevitabili se collocate in quella nuova sequenza di eventi musicali. Molto probabilmente Brahms si è ispirato alla fuga che conclude le variazioni dell'*Eroica* di Beethoven e alla fuga che troviamo prima dell'ultima delle variazioni sul tema di Diabelli, per adattare la passacaglia e la fuga nei bellissimi finali delle sue variazioni su temi di Haydn e di Händel.

Brahms maestro della forma

Nelle più belle delle sue variazioni Brahms fuse poderose idee e schemi trattati con grande maestria, trasformandoli in una vera forma musicale, sviluppando strutture preziose, anche perché non le usò mai due volte allo stesso modo. Le variazioni e fuga su un tema di Händel, da un punto di vista formale, sono un grande trionfo dell'idea musicale romantica, come la fantasia di Chopin e il *Carnaval* di Schumann. Tra i numerosi movimenti delle sinfonie di Brahms, e concerti e brani cameristici, pochi (forse nessuno) ci mostrano il compositore così disinvolto nella consapevolezza della propria forza quanto lo stupendo finale della quarta sinfonia. La passacaglia può essere qualunque cosa, tranne che una forma drammatica. Francis Donald Tovey (*Essays in Musical Analysis*) I, 116) ipotizza brillantemente che Brahms, dopo essersi dato piena soddisfazione drammatica durante i primi tre movimenti della quarta sinfonia, ha desiderato che il finale fosse « libero di esprimere una emozione tragica senza essere appesantito dalle esigenze logiche e cronologiche delle forme più drammatiche della sonata ». La passacaglia è composta di un tema, di trenta variazioni e di una coda. Il tema, che è lungo otto misure, ci appare così:



Il numero straordinario di modi in cui Brahms varia questo suo tema un po' tetró, alterandolo unicamente con lo spo-

stamento da un'altezza all'altra, dà l'idea della strada che uno dei vari generi di variazione ha fatta tra il XVII secolo e il XVIII. L'aria del XVII secolo spesso era una melodia principale cantata sopra una breve pseudo melodia di accompagnamento suonata sopra e sotto (basso ostinato). Trasferito dalla musica vocale-e-strumentale a quella puramente strumentale, questo schema fu spesso chiamato passacaglia o ciaccona. E il movimento finale della quarta sinfonia di Brahms fundamentalmente non è altro: quello che lo rende diverso da una ciaccona o da una passacaglia del XVII o XVIII secolo è la ricchezza di metodi strumentali, armonici, ritmici e contrappuntistici che Brahms vi ha applicato. Spesso ha manipolato il tema al punto di cancellarlo quasi completamente, trasformandolo per un periodo di tempo provvisorio in un elemento musicale, affatto nuovo.

Pur essendo un'unità musicale continua, la passacaglia di Brahms è costruita nel modo seguente: il tema, quattordici variazioni, altre sedici variazioni, una coda. Il secondo gruppo di variazioni (sedici) può essere considerato, nel senso tipicamente brahmsiano, come una serie di variazioni sul primo gruppo di quattordici - anche se dobbiamo nuovamente osservare che il tema stesso compare, sostanzialmente immutato, in una qualsiasi delle varie estensioni strumentali, come la base sopra la quale è eretta ogni sezione di questa intera e complessa struttura. Di particolare interesse, come ottimo esempio della capacità suggestiva che diede a Brahms una padronanza più originale della variazione che non della forma della sonata, è la derivazione di diverse melodie secondarie e contromelodie da due piccoli elementi contenuti nel tema stesso: la progressione cromatica sol, la, la diesis, si, nelle misure 3, 4, 5, 6 dell'esempio (e soprattutto il la e il la diesis) e l'abbassamento di un'ottava dal si al si (misure 6, 7 dell'esempio.)

Brahms contrappone il mi maggiore al pervasivo mi minore precedente della dodicesima variazione. Quando inizia il secondo gruppo di variazioni con il numero 15 indica quello che potrebbe essere un inizio ripetuto tornando al mi minore. Si serve di vari generi di espedienti contrappuntistici: la variazione n° 29, ad esempio, è un canone. Ciò che è degno di rilievo, musicalmente parlando, in tutta la pas-

sacaglia – in quanto distinta da ciò che tale qualità provoca tecnicamente – è la sensazione data all'ascoltatore di essere trasportato verso un acme in cui non interviene alcun senso di ripetizione. E quando la trentesima (ultima) variazione, piuttosto concitata, entra su un ritardando, la coda può finalmente presentare la prova irrefutabile che l'acme è stato toccato, che tutte le varie complessità si sono concentrate e sono state sviluppate.

Nella trentesima variazione, Brahms è rimasto quasi sempre rigorosamente in un'unica tonalità per ogni divisione. La coda, ripetendo di nuovo (almeno così sembra, all'inizio) il tema originale nella medesima tonalità, lo enuncia solo nelle sue prime quattro misure. Poi Brahms usa la scala cromatica e l'abbassamento dell'ottava citata prima, servendosene come di una buona ragione per far scattare una serie di modulazioni liberatrici; usa un'abile varietà di imitazione (lo stesso tema due misure dopo e solo di un semitono più alto); riprende il tema in note di un quarto ben compatte, e trova alla fine il solenne e triste commento conclusivo. Il complesso è un capolavoro di forma altrettanto perfetto, ai fini della comunicazione che si è prefissato, quanto lo sono, per altri fini più drammatici e meno carichi di commozione, gli usi splendidi della forma di sonata.

Brahms e la vittoria finale

Assai presto nella sua vita creativa, Brahms ebbe molti detrattori della sua opera, e il loro numero era accresciuto da quei fanatici dalle idee un po' confuse che stravedevano per Liszt e Wagner. Un po' più tardi, egli divenne uno dei compositori più stimati e popolari – e giustamente, per l'elevatezza degli obiettivi musicali, per la padronanza delle tecniche, e la ricchezza evocatrice di melodie e di commozione che alitano nelle sue opere più belle. Ma anche nell'entusiasmo fu apprezzato in modo sbagliato, così come era stato deprezzato in modo sbagliato dalla critica wagneriana avversaria. Divenne cioè l'epicentro (essendo stato scambiato per un compositore classico) di quell'atteggiamento confuso che portava a considerare la sonata come l'unica strada per raggiungere vertici di nobiltà nella musica puramente strumentale. In an-

ni più recenti Brahms ha subito nuove critiche sfavorevoli, ma molte di queste critiche erano rivolte all'immagine inesatta che di lui si è fatta. La posizione più onesta della critica moderna in merito a Brahms dovrebbe partire dalla indiscutibilità della sua grandezza di compositore; dal fatto che egli non era un vero classico (essendo nato nel 1833); che in genere adoperava le forme classiche solo per trionfare su di esse anziché con esse — trionfare mediante le bellezze degli spunti musicali; melodie nobili e un'attraente varietà armonica piuttosto che mediante un'onestà formale; che egli aveva portato il principio della variazione allo stadio di sviluppo più complesso ed espressivo che mai avesse raggiunto sino a quel momento; e che nei *Lieder* e nei pezzi pianistici egli era un puro e semplice romantico, poiché le forme dei *Lieder* erano state determinate dalla sua sensibile aderenza psicologica ai loro testi, e quelle del pianoforte dalla stessa materia musicale di cui erano fatte.

Il problema Bruckner

Quando la sua carriera giunse alla fase centrale Brahms cominciò ad avere non pochi ammiratori. Anton Bruckner, invece, non è mai riuscito ad avere (fuori di Vienna e di qualche città tedesca) più di un esiguo gruppetto di ammiratori. Era un uomo intensamente religioso, piuttosto ingenuo, spinto da nobili ideali, ma del tutto privo del geniale calore, dei delicati sentimenti e dell'umorismo concreto di Brahms. Bruckner divenne un ardente wagneriano (Wagner, per parte sua, lo definì l'unico vero compositore sinfonico dopo Beethoven) e qualche critico incauto cominciò a dire che la sua musica era altrettanto wagneriana quanto i suoi entusiasmi per Wagner. Se le sue undici sinfonie sono analizzate unicamente per la loro musica, si scopre che sono assai più beethoveniane di quelle di Brahms: Bruckner si è ispirato molto alla quinta sinfonia di Beethoven, attingendo alla sua filosofia formale e agli schemi necessari per metterla in atto. Gabriel Engel, un ardente bruckneriano, arrivò al punto di dichiarare che ciascuna delle sinfonie di Bruckner si basava sulla seguente formula: « I) Il dramma del conflitto interiore (in cui l'anima è protagonista). II) Adagio. Il canto della fede (co-

munione devota con Dio). III) Scherzo. La danza della vita (Le gioie della vita nella natura). IV) Finale. La lotta finale dell'anima e il trionfo su ogni opposizione ». Con qualche minimo cambiamento, questo potrebbe essere anche il grafico schematico delle sinfonie più ampie di Beethoven.

Bruckner ebbe grande fertilità nelle creazioni di melodie che usava per il trattamento tipo-sonata, anche se il più delle volte erano di linea romantica piuttosto che classica e di per se stesse non certo di bellezza folgorante. Spesso erano semplicemente troppo lunghe per poter essere considerate una scelta felice e adatta allo sviluppo di qualsiasi genere di sonata. Bruckner si diede attivamente da fare, con intelligenza e spesso con successo, nel campo della varietà ritmica. La sua orchestrazione era originale, diversa da quella degli altri compositori precedenti, per il modo in cui usava gruppi di strumenti della stessa famiglia. Nelle sinfonie di Bruckner continuamente e sempre un'intera famiglia di strumenti (gli ottoni, i fiati, gli archi) sono suonati insieme; si ottiene poi la varietà e un singolare e stentato movimento in avanti costringendo al silenzio questo gruppo per immetterne un altro. Bruckner era un artigiano scrupolosissimo e si dedicava a continue e meticolose revisioni. Aveva le qualità determinanti di un grande compositore ma, tranne che agli occhi e agli orecchi di pochi fanatici ammiratori, mancava del senso della puntualità, soprattutto perché vedeva la sonata come forma epica, anziché drammatica. L'usava per ottenere effetti pomposi e prolungati di meditazione ed esposizione, piuttosto che per gli aspetti drammatici connaturati per eredità ancestrale e per la sua stessa struttura. Molto spesso distendeva le sezioni componenti la forma della sonata fino a che il contrasto drammatico — che era la loro ragione di esistere — andava perso per l'orecchio, per quanto chiaro possa apparire all'occhio che lo esamina sul foglio di musica.

Stasi musicale

Il risultato della caratteristica combinazione bruckneriana di virtù e di difetti è che un movimento sinfonico di Bruckner a volte minaccia di durare in eterno mentre — pigramente, con enorme pompa e persistente ottusità — si sposta con-

centricamente verso un obiettivo che non si riesce a immaginare. Il quartetto d'archi di Bruckner (1879), suo unico importante brano cameristico, somiglia a una delle sue sinfonie in scala ridotta. Ha le loro pecche senza averne le virtù orchestrali. Solo nella musica religiosa e, forse soprattutto, nella messa-concerto in fa minore (1866), Bruckner non riuscì a riempire per lunghezze incredibili le sezioni di uno schema prescritto e rigidamente interpretato. Frenato dal testo, non gli riusciva facile sfidare la logica del tempo musicale e la pazienza dell'ascoltatore. La sua musica religiosa fa chiaramente intendere, come lo fanno intendere vari passaggi sparsi in tutte le sue sinfonie, che egli ha male interpretato la virtù della forma e che sarebbe potuto diventare un grande maestro romantico, perché ne aveva le qualità innate, se non avesse tenuto in un'adorante e cieca considerazione la sostanza piuttosto che la forma ispiratrice di Beethoven.

Il problema di Gustav Mahler

Gustav Mahler e Jean Sibelius sono spesso considerati compositori moderni. (Delle composizioni più importanti di Mahler solo le prime quattro sinfonie e il ciclo *Lieder eines fahrenden Gesellen* furono composti durante il XIX secolo; le ulteriori sei sinfonie — la terza è rimasta incompleta — e i cicli *Kindertotenlieder* e *Das Lied von der Erde* appartengono al XX. Si capiscono meglio e con maggiore giustificazione se li si considerino gli ultimi bagliori del tramonto romantico, un tentativo crepuscolare di ristabilire le forme classiche, adattandole alle nuove condizioni romantiche.

Mahler era intensamente concentrato su se stesso e del tutto romantico. Ogni battuta della sua musica porta in modo inconfondibile ed espressivo l'impronta del suo temperamento singolare: è immediatamente riconoscibile come affatto unica, al pari di Chopin e di Berlioz. Eppure persino uno dei suoi ammiratori più autorevoli (Gabriel Engel, citato prima in riferimento a Bruckner) sostiene che la musica di Mahler « a parte l'uso di un'abbondanza senza pari di passaggi solistici per tutti gli strumenti, non ha assolutamente un carattere radicale o rivoluzionario ». (Questa affermazio-

ne avrebbe certo stupito il pubblico che ascoltò la musica di Mahler le prime volte e che la trovò terribilmente rivoluzionaria). Mahler, cioè, tentò di imprigionare i suoi ideali musicali, la sua sovrapposizione del tragico-grandioso e del volgare-popolare in una gabbia di usi consacrati e di vecchi schemi formali. Come dice Engel, egli ha dato un'importanza concertistica a ogni singolo strumento entro la struttura e il discorso della sua orchestra sinfonica. In varie sue sinfonie ha introdotto tanto le voci umane soliste quanto i cori, forse seguendo l'esempio di Bruckner che fece un uso particolare delle enunciazioni della tromba e del corno, o quello del corale finale della nona sinfonia di Beethoven. Ma il materiale musicale di Mahler era esuberante, impaziente, nervoso e decisamente non classico — se non addirittura anti classico. Pur dando un'interpretazione libera agli schemi prestabiliti seguiti da Bruckner con rigore, e pur avendo la volontà di alterare tanto l'ordine quanto il numero dei movimenti di una sinfonia, Mahler tuttavia riuscì faticosamente ad attenersi ai canoni generali componendo nove sinfonie, una sinfonia incompleta e il gigantesco ciclo liederistico *Das Lied von der Erde*, che è in effetti una sinfonia con voci.

Atteggiamenti successivi nei riguardi di Mahler

Il risultato di un ventennio di lavoro creativo, per quanto riguarda Mahler, è un organico musicale che si è guadagnato un pubblico assai ridotto di ammiratori fedeli, un numero assai vasto di ascoltatori indifferenti a un altro numero ridotto di detrattori violenti. Gli ammiratori fanno accuratamente notare l'originalità della sua musica, le sue melodie « viennesi » spesso deliziose, la sua forza espressiva e intensità intermittente e l'effetto che ebbe sui compositori che lo hanno seguito sulla strada della sua orchestrazione « lineo-coloristica ». L'argomento diventa spinoso quando i suoi difensori aggiungono ch'egli ha sviluppato nuove forme nello « sforzo di attenersi al massimo ai dogmi della musica in assoluto, per quanto lo consentisse un nuovo contenuto » (Gabriel Engel). Gli ascoltatori indifferenti spesso si limitano a provare tedio e noia ascoltando la musica lunga e apparentemente prolissa di Mahler. I detrattori affermano che le sue

grandi composizioni mancano di unità e non stanno insieme; cadono a pezzi per eccesso di tensione, perché sviluppano materiale musicale decisamente troppo personale. Si tratta di materiale che si può sviluppare mediante i tradizionali procedimenti sinfonici che Mahler ha alterati e che non è nemmeno possibile far apparire come unità auto sufficienti. Per molti ascoltatori Mahler probabilmente presenta quella finale *reductio ad absurdum* della tendenza sempre crescente del XIX secolo alla pura dimensione, al rallentamento dei tempi, all'immissione di materia grezza, sempre più inadatta, in versioni distese, quasi rarefatte in un'atmosfera gassosa, degli schemi classici. (Tutto ciò, naturalmente, non è valido quando passiamo ai *Lieder* di Mahler, che ascoltatori di tutti i generi hanno riconosciuto, considerato e amato come piccoli capolavori.)

Alla ricerca dell'impossibile

Considerare la vita musicale di Johannes Brahms come una tragedia è impossibile: egli ha composto molta musica che fu ed è tuttora molto amata. Ma tanto Bruckner quanto Mahler possono essere considerati tragici sotto vari aspetti. Della loro musica si è sempre stati portati a discutere, più che ad ascoltarla, dal che ineluttabilmente si deduce che la tragedia — a parte gli altri elementi puramente biografici — consisteva nella loro ricerca dell'impossibile. Erano anacronistici in quanto falliti nel loro tentativo di creare, per del materiale musicale profondamente romantico, le relative forme romantiche. Nella libertà del poema sinfonico o di forme che — se entrambi fossero stati uomini di diversa preparazione e di diversa formazione mentale — si sarebbero potute evolvere spontaneamente dalle loro abitudini musicali discorsive, essi avrebbero potuto sfuggire a quell'aura di insuccesso che rimane appiccicata ai loro nomi. Li si considera per lo più colpevoli di un peccato mortale artistico: cioè di non aver scoperto le forme integrali attraverso le quali le loro idee avrebbero potuto soddisfare le aspettative suscitate. Per i motivi più puri — e malgrado l'eroica lotta con i problemi della forma — la loro adorazione per Beethoven e la loro posizione nel tempo artistico li spin-

se a scoprire nelle varianti degli schemi esistenti una virtù presumibilmente eterna che tali schemi non potevano avere per loro. Ciò non sarebbe forse stato importante, in un senso più superficiale (avrebbero potuto diventare famosi e popolari come Chajkovskij), se entrambi fossero stati disposti e capaci di giungere al successo a un livello più superficiale e di frenare la loro tendenza a una discorsività che continuava a riprodurre se stessa. Ma né Bruckner né Mahler si accontentarono di essere meno che grandissimi compositori, e maestri nel mondo della musica come Beethoven e/o Wagner. Nessuno dei due era disposto, come lo fu Chajkovskij, a essere ciò che sarebbe potuto diventare se fosse rimasto completamente e pienamente se stesso. Ora risulta che mentre Chajkovskij è diventato un compositore di seconda categoria ma di grande successo, Bruckner e Mahler furono compositori sfortunati della prima categoria.

Sibelius e la sinfonia

A Jean Sibelius compositore sinfonico si pensò inizialmente come a un erede diretto di Chajkovskij. La sua prima sinfonia fu chiamata la « settima di Chajkovskij », con riferimento a una precedente designazione della prima sinfonia di Brahms che era stata definita la « decima di Beethoven ». Ed è effettivamente di un romanticismo convenzionale. Ma Sibelius non ebbe uno sviluppo romantico pienamente chajkovskiano, così come non si rivelò un vero discendente beethoveniano. Cominciò a compiere esperimenti con — ed entro — gli schemi sinfonici. Trascurando sempre più il modo sinfonico classico fondamentale di creare il dramma dal contrasto dei temi forti e deboli (o maschili e femminili), egli elaborò un metodo individuale di costruzione del movimento. In varie sinfonie ulteriori di Sibelius un movimento viene costruito mediante aggiunte graduali e rivelazioni faticose. Si enuncia un frammento di melodia; vi si aggiunge un altro frammento; solo all'acme o alla conclusione compare il tema completo. Con questo sistema, Sibelius elaborò movimenti di grande forza e sapidità. Di per se stessi possono solo essere considerati come veri e propri esempi di successo formale. Ma questo genere di costruzio-

ne altera i rapporti interiori tra un singolo movimento e gli altri movimenti di una sinfonia. Tende a rendere inutile e addirittura indesiderabile lo stesso schema sinfonico in quattro movimenti, perché indebolisce fortemente i contrasti particolari sui quali esso sussisteva. Sibelius stesso se ne è reso conto; la sua settima sinfonia ha un movimento solo. La settima sinfonia contiene i rudimenti della forma classica sinfonica leggermente alterata, scritta in una specie di stenografia musicale. La si può considerare, sotto un certo aspetto, poema sinfonico o poema tonale senza un programma dato; è appunto sotto questo aspetto che chiamarla sinfonia, equivale ad averla considerata con un sentimento di rispetto mal riposto. Ma Sibelius era ancora abbastanza vicino alle basi drammatiche della struttura della sonata per consentirci di capire che bisogna prenderlo sul serio quando afferma di aver composto una sinfonia. Questa composizione propone ciò che nessuna sinfonia di Brahms, Mahler o Bruckner ha mai proposto, e cioè che Sibelius potrebbe essere il serio precursore di un nuovo classicismo formale derivato dalla sonata. Le sue idee musicali — quale che sia stata l'influenza dell'espansione romantica del XIX secolo e l'irrequietezza armonica del XX e la loro attrattiva e potenza — sono elementi possibili per giungere al trattamento compatto e condensato del genere sonata. La differenza tra la settima sinfonia di Sibelius (1924) e, diciamo, il suo poema *Una saga*, composto trentadue anni prima, è il risultato di una lunga marcia verso la concisione classica.

Sibelius anacronistico

Tuttavia, la carriera di Sibelius è toccata dalla tragedia che colpì quelle di Mahler e di Bruckner: anche se, spesso (soprattutto in Inghilterra e negli Stati Uniti), si è guadagnato un pubblico assai più vasto del loro, egli non ha parlato in modo convincente ai suoi contemporanei più giovani o ai musicisti che lo hanno seguito. Le tendenze predominanti del XX secolo hanno allontanato sempre più la creazione musicale da lui. Le sue composizioni più belle sono ancora eseguite. Ma alla luce della storia musicale, egli era diventato, ancor prima di morire, una sorta di anacronismo no-

bile, isolato. Molta dell'amarezza a volte ingiusta che emana dagli apprezzamenti fatti su Sibelius è data dalla rabbia dei giovani al pensiero che un compositore dotato come Sibelius sia rimasto attaccato, anche se con tutto il convincimento formale, come Chopin, Schumann, Berlioz e Wagner superarli entrando libero in una nuova era.

La musica del passato recente e del futuro

I paragrafi precedenti non erano intesi precipuamente come giudizi critici su Brahms, Bruckner, Mahler e Sibelius — ciascuno dei quali potrebbe essere discusso e criticato con valutazione diversa da punti diversi di vista. Queste pagine intendono rappresentare quattro uomini giunti poco prima o subito dopo la fine dell'alto periodo romantico del XIX secolo, uomini che non si accontentarono di essere romantici in modo avventuroso, per quanto riguarda il comportamento formale, come Chopin, Schumann, Berlioz e Wagner lo erano stati, ma che misero le loro consistenti fatiche al servizio del tentativo, forse già condannato in partenza all'insuccesso, di ridare vitalità alla sinfonia e alle altre forme basate sulla sonata. Ciascuno di loro era compositore di grande talento e, quanto meno Brahms, creatore assai importante. Ma tutti rivelarono il loro convincimento, consapevole o meno, che il valore duraturo esistente nella stessa forma di sonata, quasi senza rapporto al carattere della materia musicale usata per riempire quegli schemi, forse alterati ma certo preesistenti.

Non avevano nelle loro mani, ora lo vediamo, il futuro della musica. Perché, mentre Brahms componeva la sua ultima sinfonia, mentre Mahler e Bruckner lavoravano alle loro ultime sinfonie incomplete, e Sibelius — che aveva ancora trentatré anni di vita davanti a sé — finiva le sue ultime sinfonie, l'itinerario e la destinazione dell'arte della musica stavano abbandonando il romanticismo e gli adattamenti romantici del classicismo per imboccare una strada veramente nuova. Erano le ultime formidabili espressioni del XIX secolo. A fianco dei loro notevoli sforzi per conservare o prolungare l'immediato passato, altri uomini con altre idee e altri ideali stavano cominciando a creare (dapprima lentamente poi

sempre più in fretta) un presente assai remoto da loro e dalle loro concezioni. Ciò serve per dire che la distanza artistica tra Brahms o (addirittura) Mahler, e Stravinskij o Schoenberg dovrebbe essere calcolata in anni luce, se volessimo calcolare quella tra Haydn o Mozart e l'ultimo Beethoven in migliaia di chilometri.

Accettazione e ribellione

In ogni periodo, dal Medioevo in poi, tutte le arti sono state caratterizzate da uno stile predominante — una maniera, o insieme di maniere già riconosciute e accettate come normali da ascoltatori, lettori e spettatori. Accanto a tali stili, e maniere « normali », e generalmente in contrasto con essi, ci sono stati maniere e stili « moderni » o « nuovi », non ancora totalmente accettabili per il vasto pubblico dell'epoca. In molti casi, questi stili provvisoriamente denominati « rivoluzionari » sono durati e maturati, sino a diventare gli stili predominanti e radicati dell'epoca successiva. Tali « rivoluzioni », spesso considerate anarchiche e distruttive sia dalla massa sia dagli artisti aderenti ancora agli stili accettabili per quel particolare pubblico, più volte sono state il risultato degli sforzi costruttivi e rappresentativi dei giovani. Musicisti, scrittori, pittori, architetti, o scultori che siano, questi nuovi venuti affermano tradizionalmente il loro diritto incontestabile di rispondere al loro proprio mondo, diverso da quello della vecchia generazione, in modi piacevoli e giusti per loro. A volte soprattutto nella musica, questa ribellione è stata quella dei classicisti contro il romanticismo; nell'ultimo Beethoven, in Schubert, Chopin, e nel primo Berlioz, il romanticismo generava uomini e fu generato da uomini che lottavano per aprire porte che il classicismo chiudeva loro in faccia — un classicismo che aveva cominciato a perdere la freschezza e l'attualità con cui era sorto alcuni decenni prima.

Il nazionalismo nella musica

Si può dire in linea di massima che il XIX secolo fu in gran parte un periodo di espansione e di nascita di nuove emozioni per tutte le arti. Ma mentre i romantici rappresentativi studiavano le soluzioni ai propri problemi di forma ed espressione, altre forze si accingevano a disintegrare proprio quel tipo di creazione altamente individuabile che veniva giudicata sempre meno importante per le correnti generali della vita e del pensiero, man mano che il XIX secolo volgeva al tramonto. Nel produrre l'arte musicale della prima metà del novecento, quelle forze si localizzavano prevalentemente in tre paesi, operando diversamente in ciascuno, secondo modi determinati nel passato e da quello contro cui ci si ribellava. Le nazioni che videro la nascita della musica postromantica — la « musica moderna » intesa come quella della prima metà del XX secolo — che proruppe dall'abbraccio soffocante del romanticismo, furono la Russia, la Francia e l'Austria.

La musica in Russia

In Russia, l'abisso tra la musica folcloristica e quella seria, composta, era rimasto praticamente incolmato da secoli durante i quali la prima era stata caratterizzata da una vitalità quasi del tutto assente dalla seconda. La musica folcloristica dell'impero dei Romanov era naturalmente slava, più o meno orientale nei suoi ritmi, armonie, motivi e sfumature, mentre quella seria dello stesso periodo fu pedissequamente italianeggiante, con infiltrazioni occasionali di tendenze teutoniche e galliche. La prima spinta verso il modernismo, in quel gigantesco paese che cominciava lentamente a stiracchiarsi, fu data infine dal nazionalismo. Dapprima esso fu rappresentato soprattutto dalla determinazione di un piccolo gruppo di musicisti, non del tutto professionisti, di creare un nesso fra le proprie opere e la musica folcloristica e le altre espressioni veramente indigene della vita russa.

I principali compositori russi di questo gruppo, sia prima che dopo gli sforzi consapevolmente nazionalistici, furo-

no Mikhail Glinka (1803-1857), Alexander Dargomizhskij (1813-1869), Alexander Borodin (1833-1887), Mili Balakirev (1837-1910), Modest Mussorgskij, (1839-1881), Nikolaj Rimskij-Korsakov (1844-1908), Igor Stravinskij (nato nel 1882) e Sergej Prokofiev (1891-1953). Russi furono pure altri due artisti dello stesso periodo: Piotr Ilyich Chajkovskij (1840-1893), uno dei compositori più rappresentati dopo la morte, e Alexander Scriabin (1872-1915), un musicista eccentrico ed interessante. Chajkovskij e Scriabin rimasero generalmente fuori dalla linea dell'eredità tecnica e stilistica che si estese da Glinka a Stravinskij e a Prokofiev.

La musica in Francia

In Francia, la musica era cresciuta fin dai primi tempi in stretto rapporto con quella folcloristica. Non era quindi possibile un nazionalismo musicale francese nel senso russo: un'arte non si può rivolgere per rinnovarsi a ciò che possiede già in abbondanza. La ribellione parigina che aprì la strada verso il modernismo fu l'insorgere contro un gruppo conservatore di compositori ed accademici scolastici e imitatori (i francesi hanno sempre avuto un esagerato rispetto per l'« accademia ») che controllavano le scuole e i teatri sotto l'egida dello stato. La lotta era stata iniziata da Berlioz, la cui guerra solitaria aveva avuto come risultato la sua propria musica e nient'altro. La cosa più somigliante a una ribellione contro gli accademici, negli artisti arrivati dopo Berlioz, era stato il cromatismo e la cosiddetta « forma ciclica » di César Franck¹ (1822-1890), e il de-

¹ Il termine « forma ciclica » si riferisce alla costruzione di una composizione in diversi movimenti, ove in tutti (o per lo meno in parecchi) si ripetano le stesse melodie o altre riconoscibili idee musicali. Questa idea non nacque con César Franck, come spesso è stato fatto osservare: Schubert l'aveva già adottata, per esempio, nella sua *Wanderer Fantasie*. Ma Franck applicò l'idea in una maniera molto simile a quella della « trasformazione di temi » di Liszt, e rese la ripetizione di certo materiale da movimento a movimento un agente dell'unità totale tanto importante quanto le relazioni fra le chiavi. I suoi allievi e seguaci — particolarmente Vincent d'Indy (1851-1931), Camille Saint-Saëns (1835-1921) e Gabriel Fauré (1845-1924) — furono profondamente influenzati dall'interpretazione personale di Franck della ripetizione ciclica dei temi.

bole wagnerismo trapiantato di Ernest Reyer (1823-1909). I compositori di maggiore importanza in Francia dopo Berlioz, nel senso che portarono al modernismo o che contribuirono effettivamente alla sua evoluzione, furono Claude Debussy (1862-1918), Erik Satie (1866-1925) e Maurice Ravel (1875-1937).

La musica in Austria e in Ungheria

Dopo la diffusa accettazione in Austria della musica di Wagner, Brahms e Richard Strauss (che Paul Rosenfeld giustamente, nel 1920, chiamò « la falsa alba della musica moderna »), la ribellione in quel paese prese ancora un'altra forma, dirigendosi contro l'idioma e la mole delle composizioni romantiche anziché contro il loro contenuto emotivo. Di natura prevalentemente intellettuale all'inizio, tale ribellione sfidò quante tracce rimanevano nell'armonia romantica del sistema armonico classico, rinnegando infine recisamente la validità duratura della tonalità stessa. I compositori di rilievo in questa che fu la più drastica di tutte le ribellioni furono Arnold Schoenberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935).

Certi aspetti importanti della musica del novecento nacquero al di fuori della Russia, della Francia e dell'Austria. Ma le caratteristiche essenziali di questa musica avrebbero potuto esistere tali quali sono diventate, anche se nessun compositore non menzionato nei paragrafi precedenti fosse mai vissuto o avesse mai lavorato.

In eccezione si potrebbe fare nei confronti della musica di Bela Bartok (1881-1945). Bartok riuscì a condensare nella propria vita creativa un'evoluzione molto simile a quella della musica russa dal nazionalismo folcloristico di Musorgskij e Borodin all'idioma altamente personale e solo in parte nazionalistico di Stravinskij.

La posizione di Chajkovskij

Per comprendere l'evoluzione della musica del ventesimo secolo, è necessario guardare Chajkovskij in luce sia positiva

che negativa. Egli rese possibile la diffusione del balletto russo su scala internazionale. Senza di lui vasti settori della musica del novecento non sarebbero diventati quello che furono.

Chajkovskij compose tre delle sinfonie popolari più durature, concerti tra i più apprezzati per pianoforte e per violino e parecchie altre composizioni per orchestra classificabili come poemi sinfonici e che sono familiari fin dagli anni novanta a chiunque abbia una qualche conoscenza della musica. In quelle opere di un romanticismo febbrile, subito convincenti, che svelano tutta la personalità dell'autore, Chajkovskij non fu particolarmente audace nelle innovazioni formali¹.

Egli non fu un nazionalista consapevole, avendo un gusto e una esperienza di gran lunga più cosmopoliti della maggior parte dei suoi colleghi russi. Ma furono molti i motivi russi e slavi che riuscirono ad infiltrarsi nella sua musica per farli naturalizzare altrove grazie alla vasta popolarità mondiale del compositore.

Le opere non teatrali di Chajkovskij conquistarono alla musica seria un vastissimo pubblico in tutto il mondo, servirono per rinforzare, sebbene tardivamente, il romanticismo ottocentesco. Bloccando la strada dei giovani desiderosi di scoprire il futuro, la musica di Chajkovskij, quasi quanto quella di Wagner (e più tardi anche quella di Brahms e di Richard Strauss), fu per un certo tempo apertamente detestata, dai fautori del « modernismo ». Forse non è mai stata creata una musica così immediatamente convincente e seducente, e l'atteggiamento della critica moderna è che una predilezione per Chajkovskij può indicare sia una mancanza di sofisticazione musicale sia il possesso di una sofisticazione musicale così completa da essere incontestabile.

¹ Una notevole deviazione dai metodi usuali di Chajkovskij si trova nel finale della sua sinfonia *Patetica*. Qui il compositore si stacca dalle abitudini classiche, scrivendo un adagio lamento, ossia un movimento lento: il finale classico era solitamente trionfale e gioioso. Chajkovskij fu senz'altro portato a questo esperimento dalle sue emozioni di uomo inquieto in un mondo inquietante. Poiché l'esperimento fornì un finale soddisfacente per la sua sesta sinfonia, si può dire che tale finale si autogiustificò quanto quello a passacaglia della quarta sinfonia di Brahms.

Il balletto chajkovskiano

Parimenti, la critica moderna – che riflette prevalentemente l'atteggiamento di Igor Stravinskij – spesso sostiene che il contributo più galvanizzante di Chajkovskij all'evoluzione musicale fu dato dai suoi balletti. Questa danza formalizzata al massimo, originalmente importata dalla Russia in Italia, era stata popolare a Pietroburgo e a Mosca già un secolo prima che Chajkovskij se ne interessasse. La musica dei balletti precedenti, tuttavia, o era stata effimera, piuttosto priva di carattere, composta per il ballo da francesi come Adolphe Adam (1803-1856), o da italiani come Cesare Pugni (1805-1870), o da tedeschi come Peter Ludwig Hertel (1817-1899), oppure consisteva in scimmiettature russe e polacche delle già fiacche composizioni dei suddetti.

Il primo grande spartito di balletto russo fu quello del *Lago dei cigni* di Chajkovskij (1876). All'elaborazione di quella musica, tagliata con cura per adattarsi alle necessità scenografiche e coreografiche del balletto, egli portò il suo abbondante arricchimento melodico, il suo ricco linguaggio romantico e armonico, la sua varietà ritmica apparentemente inesauribile, e il suo genio per le sfumature strumentali. Il risultato è una serie di brevi composizioni piene di incantesimi fiabeschi e prive del nevroticismo autobiografico a volte irritante in Chajkovskij. Non possiamo, naturalmente, cercare vasti schemi formali in quello che, per la sua stessa provenienza, è una suite di brevi pezzi spesso privi di relazione fra loro; ma la maggior parte di tali pezzi non solo sono perfetti per balletto, ma furono anche modellati da un senso infallibile della forma breve¹. Chajkovskij compose altri due balletti dopo il *Lago dei cigni*: furono *La bella addormentata* (1889) e *Lo schiacciavoci* (1891-1892), ambedue su scenario fiabesco. Dopo la sua morte, i tre balletti diventarono (insieme con le composizioni di autori successivi) il repertorio base delle compagnie di balletti russi che piombavano nelle città dell'Euro-

¹ Alcuni grandi spartiti per balletto erano stati composti molto prima di Chajkovskij e l'era fulgente del balletto russo. Lulli, Rameau, Gluck e molti altri compositori preottocenteschi (tra loro nessun russo) avevano scritto opere magnifiche per balletto.

pa occidentale e dell'America, portando con sé la letteratura drammatica del folclore russo, i suoi colori orientali e la tradizione di alta serietà del balletto. La musica per balletto di Chajkovskij e quelle successive che più rispondevano al nazionalismo russo fornirono l'atmosfera ricettiva necessaria per la creazione della successiva serie di spartiti per balletto di Stravinskij: nell'*Uccello di fuoco* (1910), *Petrushka* (1911) e *Le sacre du printemps* (1913), Stravinskij elevò un tipo di modernismo fuori dall'atmosfera fiabesca de *Il lago dei cigni* e *La bella addormentata* e dai regni fantasiosi delle opere di Rimskij-Korsakov per portarlo al punto più alto che avesse mai raggiunto¹.

L'eredità di Chajkovskij

L'idioma armonico romantico della musica per balletto di Chajkovskij non fu molto diverso da quello delle sue altre opere. Chi si lamenta che le sinfonie di Chajkovskij sembrano spartiti per balletto, in realtà dice solo che sembrano Chajkovskij. L'importanza storica dei suoi tre balletti sta nella storia del balletto; la loro importanza musicale sta proprio nel fatto che egli li abbia composti; che un serio compositore abbia dato tanta cura a quello che era stato finora lavoro di musicisti di secondo e di terzo grado.

Con una mano, dunque, Chajkovskij aiutò ad incrementare l'importanza e il potere di ostruzione di quel corpo di musiche curioso e incomprensibilmente costituito che gli impresari chiamano « il repertorio classico » — così come Verdi, Wagner, Brahms e Richard Strauss inconsapevolmente contribuirono a imporre le norme apparentemente stazionarie di questo repertorio alla massa dell'uditorio musicale. Con l'altra mano, però, Chajkovskij fece del balletto un veicolo serio per la musica moderna, segnalando a molti giovani compositori — russi e stranieri — una porta laterale da cui far entrare il loro nuovo e insolito linguaggio nei

¹ Un altro compositore di spartiti per balletto costruiti elaboratamente e con la massima cura fu Léo Delibes (1836-1891). Per il palcoscenico parigino egli scrisse *Coppelia* (1870) e *Silvia* (1876), entrambi ammiratissimi da Chajkovskij, e che hanno mantenuto ambedue la loro tenue ma definita vitalità musicale.

sancta sanctorum della musica. Tra quelli che a lungo andare approfittarono di più di quella porta furono non solo Stravinskij ma anche Ravel, Paul Hindemith, Manuel de Falla, Sergej Prokofiev e Aaron Copland. L'elenco si potrebbe allungare notevolmente volendo aggiungere compositori di musica non originalmente scritta per la danza, ma che è stata poi accettata e che ha guadagnato una vasta popolarità nella forma adattata per balletto.

Glinka e il nazionalismo

Mikhail Glinka fu un compositore pseudo professionista e pseudo dilettante che assimilò le tecniche musicali dell'Europa occidentale sia in patria che in Italia e in Germania. Una gran parte della sua produzione consiste in convenzionali poemi sinfonici ottocenteschi o di lirica italianeggiante, che si distinguono da altre musiche composte durante quel periodo solo per l'uso occasionale che egli fa di melodie e ritmi folcloristici veri e sintetici, nonché (sebbene in modo più ristretto) di armonie derivanti dall'uso folcloristico o modellate da esso, e solitamente di origine russa o spagnola. La diffusa rappresentazione di alcuni suoi spartiti come il poema sinfonico nazionalistico *Kamarinskaja*, la *Jota aragonesa* e di brani tratti dalle sue due opere *Una vita per lo zar* (1836) e *Ruslan e Ludmilla* (1842) servirono, come servirono in modo più rilevante le polacche e le mazurke di Chopin, a presentare all'orecchio occidentale i colori e le strutture, fino a quel momento sconosciute, della musica slavo-orientale e ispano-tzigano-africana. L'« orientalismo » della musica « turca » viennese del settecento impallidisce accanto ai colori sgargianti di *Kamarinskaja*.

La maggior parte delle caratteristiche salienti della musica russa della seconda metà dell'ottocento e della prima metà del novecento si avvertono come promesse nella musica di Glinka. Il suo uso degli strumenti nell'orchestra, sensibilissimo alle loro sfumature individuali e miste, che produceva un insieme di limpidezza e di brillantezza notevoli¹; il suo

¹ Glinka fu il primo a ingrandire l'orchestra includendo l'arpa e il piano come membri naturalizzati. Fu anche uno dei primi compositori a scrivere delle importanti parti caratteristiche per il corno inglese.

uso consapevole dei cori, particolarmente come mezzo operistico per esprimere la natura e il temperamento delle folle; la sua tendenza a costruire lunghe composizioni legando insieme dei frammenti brevi ripetuti con o senza le lievi variazioni; il suo « orientalismo », con la conseguente (ma forse per lo più inconscia) audacia armonica — tutte queste cose determinarono le norme caratteristiche dell'arte dei suoi successori.

Scale a toni interi e tempo in 5/4

In *Una vita per lo zar*, il coro nuziale è un brano di tono notevolmente russo-orientale. È in 5/4, un tempo che s'incontra spesso nella musica folcloristica russa, ma per lo più estraneo all'Europa occidentale (talmente estraneo che molti musicisti occidentali professionisti non riescono tuttora a sentirlo se non come una combinazione artificiosa di due e tre battute, oppure di tre e due). Dopo Glinka, si ripete spesso nella musica composta russa, e il secondo movimento della sesta sinfonia (*Patetica*) di Chajkovskij ne è uno degli esempi più familiari. Un altro brano di Glinka degno di nota per la progenie che ne derivò è un esempio di « audacia melodico-armonica derivata dagli usi folcloristici. Questo è il *leitmotiv* che accompagna il funesto stregone Chernomor ogni volta che compare in *Ruslan e Ludmilla*¹:



Questo brano è spesso citato dagli storici come la prima comparsa nella musica composta della scala di toni pieni,

¹ Il tema di Chernomor è citato qui come appare nel finale del primo atto di *Ruslan e Ludmilla*. Le prime note di ognuno dei tremoli bassi (sol, fa, mi bemolle, re bemolle, si, la, sol, fa, mi bemolle) costituiscono una successione ininterrotta di intervalli di toni interi.

destinata a diventare più tardi un importante strumento ausiliare, soprattutto nelle mani dei compositori francesi, perché distruggeva la posizione unica del sistema armonico classico. Sugli strumenti di tonalità fissa, si possono suonare soltanto due scale a toni interi: do, re, mi, fa diesis, sol diesis, la diesis, si diesis (do), e do diesis, re diesis, fa, sol, la, si, do diesis, che possono cominciare e finire entrambe con qualsiasi nota, e che possono essere segnate entrambe con bemolli e in altri modi. Sono totalmente assenti in queste scale due intervalli essenziali al sistema classico delle tonalità maggiori e minori: la quinta perfetta e la quarta perfetta. E nessuna scala di toni pieni comprende l'intervallo di mezzo tono (la seconda minore) portante alla tonica (come in do, re, mi, fa, sol, la, si-do, o in la, si, do, re, mi, fa, sol diesis-la) che ha un'importanza fondamentale, particolarmente per le cadenze finali, nei modi maggiori e minori. Teoricamente, si capisce, è possibile costruire un sistema armonico a toni interi con melodie di toni interi. Ma un tale sistema sarà sempre privo di una fondamentale (tonica) con la quale tutti gli altri toni utilizzati abbiano un'affinità e una relazione cinetica. L'importanza della scala a toni interi dal punto di vista della composizione o della creazione si è dimostrata transitoria, ma fu utile per allentare la presa del sistema armonico classico sull'orecchio mentale dei compositori e fornì a Debussy e a qualcun altro ulteriori mezzi per sfruttare effetti esotici ed impressionistici.

Glinka, la musica russa e la forma

Una vita per lo zar e Ruslan e Ludmilla di Glinka sono fra le opere più frammentarie e meno integrate mai composte (sia per quanto riguarda il libretto, sia per quanto riguarda la musica). Questa mancanza episodica di sviluppo, la mancanza di integrazione (forse dovuta allo scarso interesse dell'autore) dovettero caratterizzare molta musica russa anche dopo Glinka. Questa sorta di frammentarietà, come è stato spesso fatto osservare da studiosi di cultura russa, si trova spesso nella letteratura russa, compresa quel-

la dei maggiori scrittori, tranne Turgenev. Quindi si può forse dire che tutta la musica russa, e forse tutta l'arte russa dell'ottocento è arte romantica, ove il « che cosa » è di gran lunga più importante del « come ».

Dargomizhskij, il libretto e il realismo

Il libretto di *Ruslan e Ludmilla* fu basato su una favola di Alexander Pushkin, il quale diventò tanto importante per lo sviluppo dell'opera russa quanto lo erano stati Ariosto, Tasso e Metastasio per quello dell'opera italiana del seicento e del settecento. Nello stesso modo, Alexander Dargomizhskij basò la sua prima opera importante, *Russalka* (1856), su una commedia di Pushkin. Ma Dargomizhskij non amava gli interventi di un librettista, fosse questi egli stesso o qualcun altro, tra il poeta e il suo nuovo uditorio. Nella sua seconda opera incompiuta *Il convitato di pietra*, tentò perciò il compito, difficilissimo, se non addirittura impossibile, di adattare a una musica operistica la versione di Pushkin della leggenda di Don Giovanni, esattamente come il poeta l'aveva scritta.

In *Russalka*, Dargomizhskij fece molti progressi verso la naturalizzazione degli stilemi e dei ritmi armonici caratteristici delle canzoni e danze folcloristiche russe e orientali nella musica composta di natura armonica. Ma egli fu un compositore creativo di forza solo intermittente e incerta e nei suoi tentativi di identificare la musica, psicologicamente e pittoricamente, con i personaggi e le situazioni di Pushkin, troppo spesso sacrificò l'interesse musicale a una declamazione prosaica e poco musicale, alquanto somigliante al recitativo meno comunicativo delle opere più vecchie. Credeva che si potesse far esprimere alla musica « esattamente ciò che esprimono le parole », illusione particolarmente dannosa alle sue opere in quelle parti del libretto che un compositore con maggior senso drammatico avrebbe semplicemente rifiutato di musicare, riconoscendole inadatte per un efficace trattamento musicale.

Dargomizhskij e il « recitativo melodico »

Nel *Convitato di pietra*, l'intera opera è costruita su quel che Dargomizhskij chiamava « recitativo melodico », una pseudo melodia ininterrotta, che s'innalza e ricade in risposta agli accenti e ai significati delle parole di Pushkin. Tranne in quei brani dove si vede il meglio del compositore Dargomizhskij, l'opera rimane teatralmente inefficace poiché il testo è molto più vitale della musica. (Dargomizhskij sottoponeva anche l'orchestra al recitativo interminabile dei cantanti, il che suggerì a Debussy qualcosa dell'equilibrio vocale-strumentale di *Pelléas et Mélisande*, suggerimento che Debussy, molto più dotato, trasformò in più ricca sintesi.) Tuttavia questa applicazione accanita di una teoria paralizzante della costruzione operistica, portò Dargomizhskij a combinazioni armoniche mai scritte seriamente prima di allora.

Poiché *Il convitato di pietra* è così spesso concepito in combinazioni armoniche estranee alla vera costituzione delle tonalità maggiori e minori, Dargomizhskij lo scrisse senza alcuna indicazione del tono, precorrendo così l'uso di alcuni compositori successivi. La sua opera contiene parecchi brani melodici in progressioni di toni interi, e qualche volta sembra essere in procinto di tentare un sistema armonico che dipenda da essi. Così, nonostante la rigida struttura senza linfa e la carenza di motivi avvincenti ed espressivi non abbiano fatto apprezzare *Il convitato di pietra* sul palcoscenico, la sua influenza è importante per gli spunti che offrì a compositori molto più dotati di Dargomizhskij.

I Cinque

L'originalità armonica di Dargomizhskij ebbe un'influenza sul futuro, profonda quanto quella delle dottrine nazionalistiche su Borodin, Balakirev e Mussorgskij, le tre figure centrali del « gruppetto », noto ai non-russi come « i Cinque ». (Gli altri due membri del gruppo erano Cesar Cui, 1835-1918, ricordato più per il suo appoggio e la sua difesa del nazionalismo che per le sue mediocri doti di compositore, e Rimskij-Korsakov, un musicista erudito, per niente in-

fluenzato dalle teorie di Dargomizhskij sulle « varietà operistiche » – a prescindere dalla sua applicazione degli idiomati folcloristici russi, caucasici e di varia origine orientale.)

Balakirev, il nazionalismo e la variazione ornamentale

Con l'abile aiuto del critico Vladimir Stasov (1824-1906), Balakirev diventò l'epicentro del nazionalismo musicale russo, essendo egli sia il predicatore intenso di una « guerra » contro l'occidentalismo musicale, sia un praticante, in forma quasi pura, della creazione musicale radicata nel folclore. Nei suoi poemi sinfonici *Tamar* (1881) e *Russia* (una revisione, del 1882, di un'opera precedente) e nella sua fantasia per pianoforte *Islamey* (1869), Balakirev compose della musica che contemporaneamente tira le somme dell'orientalismo russo (che aveva assorbito nel Caucaso) e usa il miglior metodo per esprimerlo. Prendendo in prestito – o creando per imitazione simpatica – delle idee musicali fondamentalmente autosufficienti e quindi chiuse agli sviluppi classici, creò una forza da quel che avrebbe potuto essere una debolezza. Rendendosi conto della natura regionale delle sue lunghe composizioni, applicò molti tipi di variazione ornamentale.

Non si può veramente parlare di evoluzione in *Tamar*, *Russia* o *Islamey*. Ma le melodie, le armonie, i ritmi e le decorazioni sono forti e attraenti, e il loro interesse si accresce e diminuisce con un senso quasi infallibile del loro potere di durata. Se si può usare la parola « forma » per indicare la fusione di materiali, di schemi e di altri elementi, allora questi pezzi hanno una forma soddisfacente. Le loro tecniche strutturali sono state utilizzate per presentare ed esporre completamente le idee musicali in essi contenuti.

« Islamey » e la decorazione applicata

Islamey in particolare si può classificare, insieme a *Kamrinskaja* di Glinka, tra gli antenati legittimi di molte composizioni russo-orientali, reali e finte. È composta quasi interamente di due melodie, ambedue variate da ornamenti.

Un compositore occidentale antecedente a Balakirev avrebbe probabilmente considerato la prima melodia inadatta per qualunque sorta di sviluppo musicale — variazione o qualsiasi altro metodo — e la seconda troppo debole per sostenere una parte importante. Ma da questi poco promettenti materiali di base, Balakirev sviluppò una brillante composizione per pianoforte di proporzioni soddisfacenti. Malgrado l'aspetto a prima vista frammentario, egli riuscì a produrre una composizione di una certa lunghezza per mezzo di variazioni ben riuscite e la profonda conoscenza delle possibilità del pianoforte. Nel senso più intrinseco, *Islamey* manca forse di varietà, come certamente manca di qualsiasi senso di lotta o di dramma. Nonostante ciò, riesce a trattenere l'attenzione dell'ascoltatore senza annoiarlo.

È stato detto che *Islamey* è musica da « virtuoso » e che non potrà quindi impegnare più l'attenzione dell'ascoltatore dopo numerose esecuzioni. Se ciò è vero — e l'esperienza generale suggerisce che lo sia — il difetto sta nei temi folcloristici, restii a un trattamento che non sia ornamentale, una forma di varietà applicata che ha limiti molto ristretti, nella musica come altrove. Certamente *Islamey* comincia presto ad apparire monotono e superficiale paragonato a un bel movimento di una sonata classica, o al *Carnaval* di Schumann, o ai *Quadri di una esposizione* di Mussorgskij.

Guardando le somiglianze fra quasi tutti i maggiori successi dei Cinque, vediamo che l'*Islamey* assomma l'essenza delle loro virtù come dei loro difetti. Ad eccezione dei capolavori di Borodin e di Mussorgskij, queste composizioni slavo-orientali, coloratissime, melodicamente pungenti, ritmicamente variate e armonicamente seducenti, propongono variazioni superficiali, invece di uno sviluppo vero e proprio che rimane estraneo alle possibilità della loro stessa materia compositiva. Restano frammentarie, e le loro sezioni hanno generalmente il fiato corto e guadagnano in lunghezza solo grazie all'elementare ripetizione, o alla ripetizione solo ornamentale.

Borodin e i problemi di forma

Solo Borodin tra i nazionalisti, e Chajkovskij tra i contemporanei russi riuscirono qualche rara volta a creare delle

composizioni organiche estese dove esiste un vero sviluppo di idee musicali, dove almeno una parte del dramma che generò la sonata e la sinfonia si evolve limpidamente, o almeno senza qual rappezzamento che si palesa troppo evidente. Borodin compose tre sinfonie (la terza rimase incompiuta) e due quartetti per archi che sono delle meraviglie se si considerano le difficoltà eccessive che egli si creò utilizzando melodie di tipo slavo-orientale che si lasciano manipolare con le tecniche della sonata, a prezzo di sforzi concentrati, sia perché sono già tanto definite, sia a causa degli intrecci armonici che generano. Le sinfonie e i quartetti di Borodin sono di un'euforia soave. Eppure, malgrado la loro fattura stupenda, diventano un po' noiosi. Nel primo movimento della sua seconda sinfonia (si minore), per esempio, il tema iniziale, che viene ripetuto moltissime volte, finisce per diventare esasperante, anche se le numerose ripetizioni sembrano pienamente giustificate viste sulle pagine della partitura.

Non è possibile, invece, avere tali riserve nei confronti del poema sinfonico di Borodin *Nelle steppe dell'Asia centrale* (1880) o della sua opera lirica incompiuta *Il principe Igor*. Anche questi sono frammentari. Ma nel poema sinfonico la forma rimane soggetta al materiale, al quale non vengono mai richieste prestazioni superiori alle sue possibilità, e nell'opera — una serie di quadri pseudostorici, un'opera antiquata di brani fissi, affatto priva di qualsiasi evoluzione musicale nel senso wagneriano o verdiano — le incantevoli sfumature tonali orientali, l'elegante uso degli effetti corali, e la sensibilità con cui la musica viene abbinata al libretto frammentario si uniscono per rendere poco fastidiosa questa frammentarietà. Borodin è spesso stato oggetto di critiche per le banalità frequenti ne *Il principe Igor*, ma si è dimostrato che molte sono aggiunte di Rimskij-Korsakov o di Alexander Glazunov, che completarono l'opera. L'ouverture del tutto priva di carattere, per esempio, è molto più Glazunov che Borodin.

Per ascoltare la musica russa nazionalista

La critica ai compositori nazionalisti russi perché non sono riusciti a trovare o a sviluppare i mezzi formali atti a contenere o sostenere i loro materiali musicali, è giusta e utile quando i loro tentativi di adattare delle forme estranee a questi materiali rendono ovvio il fallimento. Ma tale critica è infondata quando si accusa l'*Islamey* di Balakirev di non essere un movimento di sonata, il *Boris Godunov* di Mussorgskij della mancanza di evoluzione sinfonica wagneriana, i *Quadri di una esposizione* di non essere una suite classica, o il brillante *Gallo d'oro* di Rimskij-Korsakov di non essere profondamente serio. Una sola regola di comportamento critico governa tutti questi casi: se un'opera d'arte riesce ad essere precisamente quel che il suo creatore intendeva, allora non ha senso, ed è assolutamente gratuito, criticarla per non essere qualcos'altro — anche se si può forse criticarla giustamente l'intento dell'autore.

Musica folcloristica e musica composta

La vera musica folcloristica è fondamentale per rinfrescare, attraverso la suggestione, l'idioma della musica composta, ma è difficile da manipolare nelle sue rigide forme preesistenti — come (e spesso per le stesse ragioni) il romanticismo tedesco e altri tardi romanticismi trovarono difficili i loro personali e intensi epigrammi musicali. La sua fondamentale autocompletezza, la sua brevità di respiro, e il suo colore armonico vivo e subito svelato la rendono particolarmente efficace nella canzone, negli effetti regionali e storici nell'opera e nel balletto e nella costruzione di poemi sinfonici di ispirazione extramusicale o di pezzi per pianoforte dallo schema breve e autodeterminante. I compositori russi più recenti che hanno composto sinfonie, concerti, quartetti per archi e sonate acclamati dai critici, dal pubblico, o da entrambi, si sono staccati più o meno completamente dai veri ritmi e melodie folcloristici come anche dall'imitazione palese dei medesimi. Sergej Rachmaninov (1872-1943) e Sergej Prokofiev erano profondamente russi, come lo è Dmitri Shostakovich — ma nessuno di questi artisti si può defi-

nire artisticamente nazionalista nel senso in cui lo era Balakirev. Anche nell'Unione Sovietica, il tipo ottocentesco del nazionalismo folcloristico, benché approvato dallo stato, sembra sia stato lasciato a compositori di secondo grado, come Aram Khachaturian.

Glinka e l'opera russa successiva

Nella lirica, al contrario, l'uso suggestivo che Glinka fece delle risorse folcloristiche, unito a leggende, storia e narrativa nazionali, segnalò l'alba di una lunga e brillante esplosione di capolavori coloratissimi. Se i Cinque avessero scritto solo *Il principe Igor* di Borodin, *Boris Godunov* e la *Kovancina* di Mussorgskij, e *Il gallo d'oro* di Rimskij-Korsakov, le loro dottrine sarebbero state pienamente giustificate. La creazione di atmosfere sceniche; il riflettere, sottolineare e creare dei vivaci tipi umani; l'evocazione verosimile di epoche storiche; e la raffigurazione musicale del soprannaturale fantastico — queste cose non sono state mai realizzate tanto felicemente altrove.

La tristezza della realizzazione incompleta di se stessi che pervade una gran parte della storia musicale dei compositori nazionalisti russi è confermata dai fatti. *Il convitato di pietra* di Dargomizhskij, lasciato incompiuto, fu « completato » da Cui e orchestrato da Rimskij-Korsakov. *Il principe Igor* di Borodin, a sua volta, fu completato da Rimskij-Korsakov e da Glazunov; la sua terza sinfonia fu « messa in ordine e rifinita » da Glazunov. *Boris Godunov*, benché esistesse completo così come Mussorgskij l'aveva composto per la rappresentazione nel 1871-1872, è conosciuto maggiormente in una revisione di Rimskij-Korsakov che lo rende più « aggraziato » e in « versioni » manipolate da altri compositori. Mussorgskij completò uno spartito vocale di quattro atti della *Kovancina*, ma non l'orchestrò, e lasciò il quinto atto in abbozzo; l'opera fu « orchestrata » da Rimskij-Korsakov. *La fiera di Sorocinski*, un'altra opera lasciata incompiuta da Mussorgskij, è stata « completata », « rifinita » e « orchestrata » da altri, almeno tre volte — sempre senza diventare ciò che egli stesso avrebbe potuto renderla.

Genio non totalmente realizzato: Borodin e Mussorgskij

In parte, si può imputare a certi elementi della vita di Borodin e di Mussorgskij se essi lasciarono incompiute tante opere così promettenti. Ma forse sarebbe anche giusto darne la colpa a una loro incompetenza tecnica — se si interpreta bene la frase. Borodin e Mussorgskij erano geni musicali di alto grado; la musica di entrambi merita tutto l'entusiasmo che un critico può dimostrare nei loro confronti. Ma nessuno dei due aveva un'erudizione sufficiente né si era preparato a superare le piccole difficoltà tecniche che tanti altri, a loro inferiori, avrebbero potuto risolvere facilmente senza talento o necessità di riflettere.

Nessuna incertezza del genere turbò i primi nazionalisti quando composero canzoni. Il cosmopolita Chajkovskij scrisse canti belli e commoventi, sfiorati dall'allegria e dalla malinconia slave. Ma i canti di Mussorgskij, come i sei chiamati *Senza sole* e i quattro *Canti e danze della morte*, sono spesso grandi drammi in piccolo, e svelano il genio, con la rivelazione musicale della personalità che rende *Boris Godunov* un capolavoro dell'arte letteraria musicale, anche se soffre nel complesso di difetti formali. Il potere emotivo di Mussorgskij e il suo grande talento per una convincente evocazione pittorica sono evidenti anche nella sua famosa suite di pezzi per pianoforte, *Quadri di una esposizione*.

Rimskij-Korsakov come camaleonte

Rimskij-Korsakov spicca fra i nazionalisti. Era prodigiosamente colto, un compositore molto capace. Le sue tecniche, specialmente come orchestratore, erano sicure e illimitate. Egli considerava la musica un'insidia brillantemente colorata, e dedicava le sue migliori energie a una serie di opere vittoricamente folcloristiche e fiabesche, dall'attrattiva superficiale di illustrazioni a chiazze vivaci. La sua abilità di adattare i tratti periferici degli stili e delle maniere altrui era stupefacente. Fu chiaro il tributo dato a Glinka nelle opere *Notte di maggio* e *La fanciulla di neve*; a Dargomyschskij in *Mozart e Salieri*; a Borodin in *Sadko* e nella *Leg-*

genda della città invisibile di Kitez, e a Mussorgskij nella Fanciulla di Pskov.

Le opere di Rimskij-Korsakov non mirano a una creazione di carattere quale fu l'intendimento di Mussorgskij e di Borodin. Nella sua migliore opera fiabesca, *Il gallo d'oro* (1906-1907), questo fatto non ha importanza, almeno quando la si ascolta per le prime volte. L'opera è zeppa di melodie amene, ritmi allegri e effetti armonici che perdono l'efficacia solo con la familiarità. Il suo poema sinfonico *Sheherazade*, il quasi ugualmente noto *Capriccio spagnolo* e la *Grande Pasqua russa* sono delle miniere di effetti musicali che gli altri compositori non hanno mai cessato di sfruttare. In superficie, molta musica di Rimskij-Korsakov ha lo stesso immediato potere accattivante di quella di Chajkovskij. Ma Chajkovskij impegnava tutto il suo essere nelle sue composizioni, mentre Rimskij-Korsakov sembra spesso aver creato solo una serie di effetti abbaglianti. Vittima delle stesse incapacità di evoluzione formale degli altri nazionalisti, egli non compensò quella mancanza (almeno non come lo fecero Borodin e Mussorgskij con un'intensa espressività). Era forse l'ultimo uomo in tutta la Russia che avrebbe dovuto mettere mano alle opere di artisti più bravi di lui.

Rimskij-Korsakov completò quindici opere in trentanove anni, più tre sinfonie, numerose fantasie, poemi sinfonici, ouvertures, un concerto per pianoforte, e musica da camera. Sebbene credesse di comporre in vari stili diversi, in realtà ne aveva solo uno, dettato dal suo gusto (e dal suo impareggiabile dono) per l'istrumentazione limpida tipo Glinka, a colori fondamentali. Nelle sue opere liriche, Rimskij-Korsakov aggiungeva semplicemente delle voci umane alla tavolozza. La sua vasta conoscenza delle tecniche e la ferma convinzione che la musica fosse un inganno decorativo, contribuirono a dare a quasi tutte le sue opere una tenuità quasi infantile. Evocava una Russia da favola, molto lontana dall'amara realtà suggerita dal *Principe Igor*, *Boris Godunov* e *Kovancina*. Armonicamente, era conservatore e pedante. Ma era anche nazionalista, e pertanto ammetteva nel suo mondo armonico rigidamente governato da regole anche delle armonie proprie del folklore e delle melodie folcloristiche che prendeva a prestito o che inventava. Storicamente, risultò quindi che anche Rimskij-Korsakov ebbe una

parte nel rovescio definitivo delle interrelazioni classico-romantiche tra forma, la scrupolosità, i modi e l'eufonia.

Mussorgskij, la lirica e le « leggi » accademiche

Gli stili, i metodi e anche i manierismi di Mussorgskij e di Rimskij-Korsakov, così diversi gli uni dagli altri, insieme influenzarono l'evoluzione di Prokofiev e di Stravinskij, sebbene in modo diverso da Chajkovskij. Mussorgskij disdegnava le norme accettate della composizione musicale, forse perché non le aveva mai capite completamente, ma più ancora perché egli non viaggiava nella stessa direzione musicale. La sua musica è spesso modale, in brani che nacquero spontaneamente dagli usi modali della musica folcloristica russa e orientale. Nella lirica, egli fu inconsapevolmente un discepolo di Peri e di Caccini, dei manifesti di Gluck e di alcune dichiarazioni teoriche di Dargomizhskij e di Wagner. Voleva che la musica operistica non fosse fine a se stessa ma che fosse anche un nuovo mezzo per proiettare il testo e realizzare i personaggi.

Non aveva nessuna importanza per Mussorgskij che un accordo succedesse « correttamente » a un altro secondo la convenzione derivata dagli usi occidentali durante il settecento e dopo. Se il suono di due accordi in successione gli sembrava utile per proiettare il significato del libretto o per tracciare i lineamenti di un personaggio singolo o di una folla, egli li usava. Trascurava le norme teoriche della modulazione, spostandosi da una tonalità all'altra senza preparazione, esattamente come e quando ne sentiva l'impulso secondo il significato che voleva trasmettere o evocare. Si interessava molto di più a quello che riteneva essere la verità drammatica che non alla scorrevolezza o all'eufonia. La sua orchestrazione era grezza, potente, e non sempre capace di produrre gli effetti che egli desiderava. Non era un compositore delicato o ben educato, ma il brio e la forza della sua migliore musica — come la scrisse lui — sono unici. (L'orchestrazione di Maurice Ravel di *Quadri di una esposizione* non è un abbellimento dell'originale nel senso che lo è la versione di *Boris Godunov* di Rimskij-Korsakov. La strumentazione di Ravel è un tentativo di ricreare la suite di

Mussorgskij con un altro mezzo, e lascia completamente intatte le armonie originali. Anche una trascrizione così fedele e comprensiva, però, non dovrebbe mai essere presa per vero Mussorgskij.)

Il brio e la forza di Mussorgskij erano qualità insite nella sua fantasia creativa, ma sopravvivono per noi a causa dei metodi che sviluppò per la loro rappresentazione e comunicazione. Pensare a Mussorgskij come un goffo illetterato sarebbe fraintendere il significato dell'originalità musicale. Che egli non fosse più tecnicamente sicuro di sé è triste solo perché tale insicurezza gli impedì di fare e di completare più di quanto non componesse durante i quarantasei anni della sua vita. Egli contribuì al corso dell'evoluzione musicale – fatto che prescinde dal suo valore come compositore – nel realismo operistico, nel canto come intensificazione fedele del testo, nella libertà armonica e nella ulteriore disintegrazione di quel che rimaneva del sistema armonico classico-romantico.

I Cinque e la danza

È da notare che nessuno dei Cinque compose un balletto, anche se Borodin, Mussorgskij, Balakirev e Rimskij-Korsakov scrissero musica per la danza. Le danze degli schiavi persiani nella *Kovancina*, le danze polovesiane nel *Principe Igor* e venti brani dalle opere di Rimskij-Korsakov – compresa la nota danza dei buffoni dalla *Fanciulla di neve* – dimostrano pienamente la loro capacità di scrivere musica per la danza, nonché la particolare idoneità dei loro stili ai poteri espressivi, pantomimici e evocativi del balletto. Comunque, la parte della loro musica (più notevolmente *Sheherazade*) che ha avuto un ruolo nella storia del balletto è stata adattata a quello scopo, non composta per esso. Ora, a lunga distanza di tempo, vediamo che un capitolo importante nella storia del balletto e uno ugualmente importante nell'evoluzione della musica del primo novecento furono costituiti dalla combinazione del trattamento serio di Chajkovskij della musica per balletto e la libertà armonica e varietà ritmica dei Cinque. Per realizzare una tale combinazione, ci voleva un impresario audace, dalle vedute

aperte. Comparve opportunamente nella persona di Sergej Djagilev (1872-1929), il cui brillante senso teatrale, la conoscenza dell'arte pittorica di avanguardia, e l'apertura mentale alle ultime manifestazioni nella musica dovettero avere un profondo effetto sulla storia dell'arte del ventesimo secolo. Djagilev trovò proprio il compositore capace di combinare gli atteggiamenti chajkovskiani nel balletto con l'idioma musicale dei Cinque - e soprattutto di Rimskij-Korsakov e di Mussorgskij - e di procedere da quella unione sino a diventare il compositore singolo più importante dopo Wagner e Debussy. Quell'uomo fu Igor Stravinskij.

Capitolo diciannovesimo

La musica in Francia dopo Berlioz

Nonostante la musica di Berlioz, Debussy e Ravel – per nominare tre soli compositori francesi dei tanti, si continua caparbiamente a credere che la Francia, dai tempi di Jean-Philippe Rameau, sia una nazione relativamente poco musicale. Ciò che di questo errato giudizio non rappresenta uno strascico dalla seconda metà dell'Ottocento, musicalmente propizia ai tedeschi, è derivato dalla banalità di molta musica francese prima e dopo Berlioz. Per di più, il fatto che l'ottocento continuasse a rimanere nella mente degli amanti della musica, il fatto che moltissimi fra i più grandi lumi musicali di Parigi durante quel secolo fossero stranieri – Chopin, Liszt, Rossini, Donizetti, Meyerbeer e Offenbach ne sono esempi – ha reso più credibile l'idea della decadenza musicale della Francia. Camille Saint-Saëns, dotato, agile e musicalmente erudito, Gabriel Fauré, sobriamente classico-romantico, e Vincent d'Indy, dignitoso e piuttosto pedante, tutti creatori di musica piacevole talvolta deliziosa, e spesso di una persuasione duratura, non riuscirono tuttavia a rendere molto vivace la scena musicale francese. Il primo compositore francese dopo Berlioz che impose la sua intensa originalità (Franck era belga) fu Claude Debussy.

Debussy, la letteratura e la pittura

Chopin, Liszt, Berlioz e Franck avevano importato nella Parigi dominata dal conservatorio alcune tecniche del romanticismo musicale; anche qualcun altro aveva sviluppato, sul luogo, nuovi elementi romantici. Ma il primo grande e si-

gnificativo tentativo francese di creare un rapporto fra la musica e la letteratura e le altre arti nel modo così caratteristico del romanticismo tedesco, avvenne quando le principali norme tecniche del romanticismo musicale ottocentesco cominciarono a venire meno altrove. E così fu che la mentalità tortuosa e la strana fantasia di Debussy svilupparono una musica parallela al simbolismo nella letteratura e all'impressionismo nella pittura. Salvo che nella tecnica, Debussy rimase a lungo un romantico; nella sua vita creativa egli era per lo più un postromantico che componeva le ultime pagine brillanti del romanticismo. Solo in gioventù e in vecchiaia compose della musica notevole che non si appoggiasse a un testo verbale o a un titolo di plasticità poetica: il suo quartetto per archi del 1893 e le tre sonate da camera, frutto degli ultimi tre anni della sua vita. Nel periodo intermedio nacquero molte composizioni dalla fattura squisita, dalla incontestabile perfezione tecnica e dall'originalità rivoluzionaria, composizioni del tutto capaci di impegnare la mente senza riferimento ai loro titoli elaborati e suggestivi. Ciò nonostante, quella musica si attiene con la massima coerenza ai titoli con cui Debussy la identificava.

L'evoluzione dello stile di Debussy

L'arte di Debussy, che ebbe inizio nella flebile eco di Saint-Saëns e nell'ardente lirismo operistico di Charles Gounod e di Jules Massenet, mirava costantemente alla concisione, all'autosufficienza formale e alla reticenza emotiva in netto contrasto con l'espansività e la prepotenza dell'alto romanticismo, particolarmente di quello tedesco-austriaco. Fece relativamente poco uso degli schemi classici (compresa la sonata), ma sfidò invece il compito romantico di unire nuovamente la forma e il materiale in ogni caso particolare. (Questo era, si capisce, il principale compito romantico anche quando lo schema utilizzato fosse preesistente: i materiali romantici resero tale compito inevitabile in ogni caso.) Caduto sotto l'incantesimo di Wagner dopo la sua visita a Bayreuth nel 1888, Debussy incominciò a vivere il suo diversissimo futuro non più tardi dell'anno seguente, quando

conobbe il *Boris Godunov* di Mussorgskij e ebbe l'occasione di ascoltare della musica dell'Asia sud-orientale all'Exposition Universelle di Parigi.

In pochi anni, Debussy compose il *Prélude a l'après-midi d'un faune*, il suo quartetto per archi, e i tre impareggiabili notturni (*Nuages, Fêtes, Sirènes*) per orchestra. Già nel 1880 aveva cominciato a musicare le poesie di Paul Verlaine, e poco dopo cominciò ad adoperare testi di Paul Bourget, Théodore de Bainville, Alfred de Musset, Stéphane Mallarmé e del suo amico Pierre Louys. La sua musica per solo pianoforte, iniziata con alcuni innocui pezzi da salotto, entro il 1904 comprese le tre *Estampes* (*Pagodes, Soirée dans Grenade, Jardins sous la pluie*), in cui è evidentissimo il suo stile maturo. Tra il 1892 e il 1905, completò, oltre a molte altre opere, i suoi maggiori capolavori: l'opera lirica *Pelléas et Mélisande* e i tre schizzi sinfonici (veramente un poema sinfonico tripartito), *La mer*. Successivamente egli allungò l'elenco delle sue opere in quasi tutti i generi, ma con queste grandi opere principali aveva già influenzato l'intero cammino della musica occidentale.

La liquidazione dell'armonia e del ritmo

Debussy fu affascinato dalle emozioni ombrose e vaporose, dalla « iridescenza della decomposizione », dell'eroticismo sommerso e potente — insomma da quegli stessi aspetti della vita umana maggiormente trattati dai poeti simbolisti. Fu commosso pure dai giochi incostanti, momentaneamente fermi ed evanescenti di luce e di colore che gli impressionisti andavano dipingendo. Tutto ciò che gli sembrava avvincente e (almeno in superficie) incantevole, tutto ciò che sembrava aristocratico e raro, ispirava le sue composizioni. Riflettendo le fonti della sua ispirazione nella letteratura e nella pittura, egli sviluppò e perfezionò, nella struttura e nelle sfumature della sua musica, una tecnica stilistica che rimane tuttora unica (è falsa la convinzione facilmente comprensibile che Ravel lo abbia imitato). Disciolse il ritmo per poi rifarlo in liscia complessità. Indebolì la logica armonica senza adottare una dissonanza stringente. Mescolò i colori strumentali quasi come Claude Monet e Georges Seurat me-

scolavano le loro tinte, e come Mallarmé e Arthur Rimbaud mescolavano le parole. Debussy non fu quasi mai goffo e non fu mai esagerato. Usava la scala a toni interi, ma ne seguiva le implicazioni solo finché si potevano limitare in strutture solide che preservassero il senso, e poi le lasciava oppure mescolava dei brani a toni interi con le sue versioni personalissime dell'armonia diatonica e cromatica.

« Pelléas et Mélisande »

Nel dramma simbolista di Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*¹, la graziosa eroina, incontrata per la prima volta sperduta in una foresta, non sa donde viene, perché vive, o perché deve morire. I membri della famiglia reale di Golaud (che ella sposa) e di Pelléas (che ella ama) abitano un cupo castello a strapiombo sugli antri in riva al mare. Per quanto sia difficile riprodurre uno scenario così impossibile, lo spartito di Debussy lo rievoca in termini musicali. Niente in questa musica è chiaro o definito, ma tutto è attinente. Non contiene né arie, né pezzi fissi di alcun genere. Non presenta né folle né scene trionfali, né danze: nessuna delle caratteristiche che rendevano spettacolare l'opera lirica. È significativo che le uniche vere comparse nell'opera — tre mendicanti ciechi — si vedano brevemente una sola volta, e quella volta dormienti.

Pelléas et Mélisande emerge, scorre, cresce, procede, decre-sce. Debussy credeva di comporre un'opera antiwagneriana, nell'eliminare la costruzione a sezioni dell'opera precedente, nel ridurre il canto a una varietà di recitativo intensificato e ininterrotto e nel basarsi su una continua ragnatela di dramma e musica interconnessi, *Pelléas* è forse l'opera più wagneriana composta dopo *Parsifal*. Eppure Debussy aveva ragione: *Pelléas* è infatti antiwagneriana, tutta la sua natura e la sua atmosfera sono sommesse, anti-imperiali, anti-teutoniche, galliche. Trionfa per ritegno, per mezze affermazioni o ancora meno. Dove Wagner avrebbe ripetuto

¹ Il dramma *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck affascinava i compositori. Nel 1902 Arnold Schoenberg compose un poema sinfonico intitolato *Pelléas et Mélisande* — la sua opera n° 5 — e nel 1905 Jean Sibelius compose alcune musiche di scena per il dramma.

e allargato, Debussy smussava e suggeriva; dove Wagner avrebbe raccolto tutti i fili per innalzarsi a vette maestose, Debussy faceva scivolare una sfumatura da un estremo all'altro della gamma.

Ribellione contro l'Ottocento

Anche quando Debussy è più massiccio e voluminoso, come in *La mer*, la sua musica rinnega l'Ottocento: la sua tendenza alla comunicazione personale e diretta, e i suoi tentativi insistenti di assediare il Parnaso con masse prepotenti di suono. Quando gli ottoni di Debussy chiamano, è un breve grido lanciato un attimo prima di riaffondare nell'orchestra palpitante. In questo paesaggio marino, non ci sono personaggi, ed effettivamente non c'è neppure l'acqua; manca il compositore stesso. Non viene fatto nessun tentativo di trasmettere un'idea etica, morale, religiosa o altrimenti non musicale dal compositore all'ascoltatore tramite l'orchestra. *La mer* è musica fine a se stessa, nonostante titoli e sottotitoli.

Le ultime sonate di Debussy

Ancora più impersonali — sono infatti così reticenti che gli ascoltatori di mentalità romantica spesso, ed erroneamente, le trovano senza senso — sono la sonata per violoncello e pianoforte (1915), la sonata per flauto, viola e arpa (1915) e la sonata finale per pianoforte e violino (1916-1917). Queste composizioni sono francesi quanto Couperin le grand e sono di una raffinatezza quasi ricercata. Il compositore delicatamente sensuale della *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dei *Préludes* e delle sei *Images* per pianoforte, nonché di molti *lieder* squisiti, qui ha abbandonato gli ultimi vestigi del proprio romanticismo. Queste sonate sono delle costruzioni puramente astratte di suono schematizzato. Dimostrano tanto poca traccia sia d'intento non musicale che di sostegno extramusicale quanto una fuga di Händel o una sinfonia di Haydn. Nel secondo decennio del ventesimo secolo, indicavano, benché non forse per la prima volta, il

cambiamento del vento musicale verso quello che doveva essere chiamato poi neoclassicismo. Sono, come scrisse Edward Lockspeiser, « le creazioni di un edonista diventato stoico ». Muovendosi dalla sua immagine del romanticismo verso un nuovo classicismo, la carriera di Debussy corrispondeva a quella di Berlioz. Ma Berlioz aveva vissuto troppo presto per poter frenare le crescenti maree cui egli stesso aveva contribuito a dare impulso, mentre Debussy maturava in un momento adatto per la nascita di un nuovo genere di classicismo.

Debussy e il pianoforte

Fu decisiva l'influenza di Debussy sul ritmo, che egli contribuì a reinstaurare e a rendere scattante e duttile dopo la sua lentezza ottocentesca, e sull'armonia che egli portò ancora più lontano dalle norme classico-romantiche. Ancora più originale fu la sua concezione del pianoforte. Egli trovò il modo di far planare e mormorare quel gigante a percussione; di farlo parlare vaporosamente o fragorosamente. Sfruttava accordi e successioni di suoni nei quali i tasti percossi mettevano in rilievo gli ipertoni di altre note già suonate. Per lui, il pianoforte evocava e sussurrava, suggeriva e danzava. A quello strumento come all'orchestra e alla voce umana, egli impose i suoi enigmi, la sua personalità ambigua e i suoi ombrosi significati estetici, e lo investì di magie simbolico-impressioniste. Però il futuro immediato non lo aiutò: negli ultimi anni della sua vita e in quelli successivi alla morte, il pianoforte fu messo al servizio di compositori più recenti, che lo usarono più energicamente.

Debussy non fece quasi mai il tentativo — condannato in partenza al fallimento — di convertire le realtà visibili, tangibili e udibili, in termini musicali. Utilizzava la sua parte isolata per evocare un universo visionario a volte molto simile a un'allucinazione, un universo inesistente prima che egli lo immaginasse. Tramite modulazioni inaspettate e autogiustificanti, tramite rapide, improvvise e quiete irruzioni di toni, compose un mondo nuovo.

Elementi dello stile debussiano: una nuova armonia

Come fece Debussy a modellare un'arte dalle idiosincrasie così impressionanti quando era già completamente formata? Lo fece tramite originalità ritmiche, armoniche e melodiche che sembra aver sviluppato perché sapeva che la musica non avrebbe potuto essere come egli la desiderava se avesse continuato a usufruire del romanticismo dinamico, drammatico e classico di Beethoven, o del romanticismo cromaticamente ricco e ritmicamente incerto dell'Ottocento, soprattutto dell'Ottocento teutonico.

Debussy trattava gli accordi sia assonanti che dissonanti come fossero stati suoni singoli. Nella sua musica sono sempre presenti le dissonanze che risultano quando a triadi spesso non risolte si aggiungono seconde, quarte, seste e settime. Ma più caratteristico ancora della tecnica di Debussy è il suo modo di disporre queste dissonanze. Perché egli ignorava, quando voleva, il principio germinale dell'armonia quale era stata praticata da due secoli; e cioè che gli accordi hanno delle funzioni normali, che sono prevalentemente il risultato di ciò che li ha preceduti, e che solitamente progrediscono, per risoluzione logica, verso altri accordi normali. Egli collocava accordi assonanti e dissonanti in serie, senza considerazione per le loro funzioni « normali », e lo fece sfacciatamente poiché gli piaceva il suono di quelle serie.

Il moto parallelo, ossia successioni di accordi che si distinguono fra loro solo per la tonalità e che conservano, quindi, gli stessi intervalli nelle stesse relative posizioni, fu considerato scorretto dagli armonisti classici. Le quinte parallele, infatti, erano severamente proibite da ogni maestro accademico. Ma Debussy si avvalse liberamente del moto parallelo, non solo con terze, quarte e none (che i puristi classici forse avrebbero approvato con moderazione in circostanze particolari) ma anche con quinte e ottave. Già nel 1888, musicando una poesia di Verlaine, iniziava « *C'est l'extase* » con delle none parallele « slittanti » o « scorrevoli ».

In uno dei suoi pezzi per pianoforte più popolari, *La cathédrale sommersa*, Debussy evocò il rintocco sottomarino delle campane della cattedrale con una serie non classica (e in

un senso anche non armonica) di ottave parallele. Trattando così gli accordi, come se fossero dei complessi singoli, Debussy mescolava i suoi colori caratteristici, complessi per la maggior parte in una scala a toni interi. In un preludio come *Voiles*, un caso estremo, la natura vaga e inquieta della musica che evoca le vele è quasi interamente il risultato di progressioni classiche di toni interi.

Debussy non fu spaventato da quel « diavolo musicale », il tritono (la quarta aumentata) che precedenti compositori avevano sempre cercato di evitare. La sua musica è costellata di tritoni; combinazioni come fa-si, la-re diesis, e sol bemolle-do. Laddove l'armonia classica aveva sanzionato l'uso di questo intervallo solo come componente di un accordo più complesso, Debussy gioiva del suo effetto originale da e per se stesso, e non sentiva nessun rimorso nel lasciarlo irrisolto, rinnegando per implicazione quella logica che richiede una soluzione. Parimenti egli trascurava spesso il principio del « tono portante », l'approccio, cioè, in senso ascendente alla tonica di una scala con un intervallo di mezzo tono. Si capisce che nella pura scala a toni interi non ci sono semitoni, ma anche quando Debussy non procedeva interamente per intervalli di toni pieni, non vedeva nessuna ragione, nel chiudere una frase, un movimento, o addirittura tutta una composizione, per non usare l'intervallo di semitono per avvicinare le linee melodiche alla loro tonica. Un altro agente colorante della tavolozza personale di Debussy era l'uso di passaggi modal non intrinseci a nessuna scala diatonica maggiore o minore, né a nessuna scala cromatica (e non derivata dall'inesistente « sistema a toni interi ») — e che perciò scambussolavano ulteriormente, privandole di significato, le implicazioni logiche dell'armonia e classica e romantica. Arrivò a collocare le tinte degli accordi e dei toni le une accanto alle altre, quasi come Monet e Seurat collocavano i colori fondamentali, avvalendosi di irruzioni impreparate e apparentemente inspiegabili per contrasti e per decorazioni integranti. La sua armonia, se così si può chiamare, fu quella di un sensuale più interessato (e più sicuro) all'effetto che alla logica fisico-acustica. I suoi metodi sono pericolosi perché dipendono da un orecchio sensibilissimo e da una « logistica » altamente personale. Debussy è l'unico che li abbia mai usati con pieno successo; l'arte apparente-

mente simile di Maurice Ravel differisce da quella di Debussy sul piano spirituale e tecnico.

Debussy e gli schemi musicali

Nel tracciare lo schema di una composizione, Debussy evitava frequentemente le frasi lunghe e qualsiasi segno di conflitto drammatico. Egli trovò che un certo tipo di mosaico formato da frammenti di diverse forme e misure era più conforme alle sue sensibilità. Ancora una volta il suo orecchio trionfava, ma egli non sviluppò mezzi capaci di servire adeguatamente anche ad altri. Evitava le melodie chiare, dai profili netti, e creava invece un nuovo tipo di melodia che sale e scende a zigzag, apparentemente capricciosa, nella sua convincente e inequivocabile giustezza finale. Nella maggior parte delle composizioni del Debussy maturo, infatti, la melodia non è più un elemento separabile, come non lo sono neppure il ritmo, l'armonia o il contrappunto. La melodia è stata tessuta nella stoffa, al punto che non è più veramente distinguibile come melodia, almeno nel senso classico. O forse sarebbe più esatto dire che tutto in questa musica si è fuso nella melodia, una melodia assottigliata, raffinata, allargata e ammorbidita. È raro che un compositore abbia amalgamato gli elementi a tal punto, mescolandoli tanto da rendere difficile l'isolamento anche a scopo di studio.

L'universo musicale di Debussy fu condannato, tranne nella musica in cui egli lo evocava e lo creava, perché dipendeva totalmente da lui. Fu intensamente romantico in tutto, salvo nella tecnica, una somma tardiva nell'atmosfera musicale del mondo romantico di Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Maeterlinck. Verso il 1900, il romanticismo stava morendo, anche a Parigi. Né Erik Satie né Maurice Ravel furono, in quel senso, romantici, tranne in rare occasioni.

Erik Satie e l'umorismo musicale

Abilissimo beffatore, Satie contribuì ad orientare l'ultimo Debussy verso una schiettezza conforme alle nuove idee sul

classicismo, nonché a ridicolizzare con successo, per i giovani compositori francesi, gli aspetti più sensuali e idealistici del romanticismo musico-pittorico-letterario. Teneva le sue armonie e tessiture spoglie al punto di sembrare nude. Sfruttava deliberatamente le volgarità dallo sfacciato teatro di varietà. Adottava titoli per le sue composizioni e annotazioni musicali che il più delle volte erano prive di senso o totalmente indecifrabili. Senza essere un compositore dei più grandi, Satie fu nondimeno considerato un *petit maître*, perché la sua musica aiutò a rinfrescare l'aria riducendo alquanto il clima un po' soffocante in cui Debussy aveva scelto di esistere. Se la musica di Debussy si occupava, come afferma Gerald Abraham, « di sensazione anziché di emozione (e quindi spesso della sensazione di suono puro di per sé) », quella di Satie è del tutto priva di emozione e si interessa solo ad affiancare le espressioni più argute di suono puro. Satie fu un antiromantico, e si oppose all'espansività soggettiva del tardo romanticismo teutonico con il suo limitato apparato musicale e con il suo temperamento al romanticismo tecnicamente avanzato ma caratteristicamente impressionista-simbolista del periodo centrale e più lungo di Debussy. Con alcuni suoi titoli (che non c'entrano per niente con la musica alla quale si riferiscono) come *Embryons desséchés*, *Heures séculaires et instantanées* e *Trois pièces en forme de poire* — qualunque sia il valore intrinseco della musica — Satie derise pubblicamente la nomenclatura poetica di Debussy. Fatto più importante per il futuro della musica, ridicolizzò pure il sostegno che la musica chiedeva alla poesia e alla pittura, e la sua relazione con il simbolismo e l'impressionismo. Nei suoi balletti *Socrate* (che può anche essere un'opera) e *Relâche* e nelle *Gnossiennes* e *Gymnopédies*, malinconicamente arcaiche con una sottilissima velatura di ambigua e argentea nostalgia, egli sfiorò un classicismo aristocratico e ricercato, e il piacere della composizione che doveva animare molta musica di Ravel e dei francesi più giovani. La sua era una ricercatezza mescolata all'eco del teatro di varietà e a brani di canzoni folcloristiche. Era anche qualcos'altro, ma, nonostante la mancanza di tentativi di comunicazione personale, non pronosticava nessun ritorno al settecento o a epoche precedenti. La sua caratteristica più evidente era di aver abbandonato volentieri il

novecento e tutto Debussy, salvo il suo gusto sicuro e certi suoi nuovi mezzi tecnici.

Ravel e i suoi critici

Gli inizi di Ravel somigliarono molto a quelli di Debussy, nella scia sentimentale di Gounod e di Massenet. Ma quegli artisti precedenti non ebbero nulla della sua crudeltà sardonica, del semplice piacere che egli traeva da una sonorità altamente variata quale meta di una composizione il più possibile distinta dalle credenze e dalle emozioni del compositore al di fuori della musica. Benché la musica di Ravel sia stata chiamata *pointilliste* per il suo uso di piccolissimi punti di colore, il suo schema strutturale somiglia più a quello di un grafico che a quello di un pittore. Era maestro eccelso della grande orchestra moderna, compositore di canzoni di fascino persuasivo ed espressività particolare, un creatore per pianoforte capace di continuare dal punto dove si era fermato Debussy, capace di seguire le implicazioni di una logica prettamente musicale verso un delirio freddo e orgiastico. Non esiste quasi nessun ammiratore di Ravel che non capisca che anche la sua migliore musica difetta di qualcosa che l'avrebbe potuto rendere veramente grande. Sono nel giusto, però, quando protestano che non è esatto condannarlo alla mediocrità nel senso di confondere il peso musicale con quello non musicale. Ravel non aveva il senso di proporzione del maturo Debussy, ma il compositore di *L'heure espagnole*, di *L'enfant et les sortilèges*, dei *Miroirs*, di *Le tombeau de Couperin* e di *Gaspard de la nuit*, delle più belle canzoni, delle opere da camera e dei concerti per pianoforte non fu un imitatore vuoto di significato. Come Debussy, Ravel si avvalse efficacemente di serie di accordi paralleli, particolarmente di settime, di cui Debussy si era occupato poco. Evitava per lo più la scala a toni interi e i relativi accordi, che eran troppo indefiniti per i profili più nitidi che desiderava. Nella sua *Sonatine* per pianoforte, nel trio per piano, nel quartetto per archi, nei concerti per piano e in alcune altre opere, egli adattò delle forme classiche per scopi niente affatto classici, fondendole con pezzi presi in prestito dal jazz americano. In *Scarbo*, tratto

da *Gaspard de la nuit*, egli compose della musica da virtuoso del pianoforte, che ricorda certi precedenti di Fauré e di Debussy come mezzi per realizzare alcune intenzioni di Liszt. Ravel compose anche musica ispirata al mondo dei bambini, ma non per loro – in *Ma Mère l'Oye* presenta la visione adulta e sofisticata del regno delle fate, in *L'enfant et les sortilèges* (sul libretto di Colette) è scherzosamente, ma talvolta brutalmente, sardonico.

Ravel, uomo del XX secolo

Nella sua musica, Ravel diventò quello che Debussy – più anziano di lui di tredici anni – non era riuscito ad essere: un uomo del ventesimo secolo, levigato dagli attriti del ventesimo secolo, creatore di strutture e sensazioni del tutto postromantiche. Grande ammiratore dei *clavecinistes*, soprattutto di Couperin e di Rameau, Ravel introdusse qualche elemento della loro raffinatezza nella sua modernissima terminologia, scrivendo (come in *Le tombeau de Couperin*) musiche in cui le maniere e i significati musicali del passato sono da considerarsi più come soggetto che come oggetto. E in *Dafni e Cloe*, un balletto composto per Sergej Djagilev, sebbene non uguagliasse la violenza sonora di *Le sacre du printemps* di Stravinskij, Ravel dimostrò che le sue tecniche si potevano adattare con pieno successo agli scopi dell'autore, scopi che fanno di emozioni e significati estranei alla sua natura i materiali primi di una rappresentazione convincente.

Debussy, Ravel e l'assorbimento armonico della melodia

Sia con Debussy sia con Ravel, qualcosa di moderno era filtrato nelle relazioni fra la melodia e l'armonia. L'armonia, liberando la musica e se stessa dalle regole, e diventando un elemento della struttura che pretendeva sempre di più dall'attenzione dell'ascoltatore se questi doveva capire gli intenti e il discorso del compositore, aveva cominciato a perdere la sua importanza come elemento isolato. Sviluppatisi

gradualmente come una logica delle relazioni tra suoni simultanei e successivi – emersa, cioè, dal contrappunto come il servo della melodia, era arrivata lentamente ad affermare una sorta di autonomia. Ma il cromatismo romantico fu, in questo contesto, controproducente: quando i compositori cominciarono a trattare gli accordi e l'insieme delle loro interconnessioni con assoluta libertà, il cromatismo perdette il suo significato originale. Non poteva più essere guardato o sentito come una « colorazione » in musica predominantemente diatonica, poiché lo stesso diatonismo non prevaleva più.

Questo può forse sembrare paradossale: la libertà armonica che riduce l'armonia serva della melodia. Ma invece no. Quando i compositori cominciarono a trattare gli accordi più complessi come se fossero dei suoni singoli, e procedettero alla composizione di quel che si può chiamare « melodie-accordo », melodie in cui le unità costituenti sono dei gruppi di suoni resi simultaneamente, allora l'armonia non poteva più essere che un mezzo per allargare o « addensare » la melodia. Quando gli accordi (quelli accademicamente chiamati assonanti come quelli considerati con disprezzo come dissonanti) si spostano in blocco da tonalità a tonalità, allora vengono trattati melodicamente. Debussy e Ravel non furono gli iniziatori di questo modo novecentesco di creare la consistenza, ma furono i primi che lo realizzarono pienamente. Nelle loro composizioni mature, la melodia aveva riassorbito l'armonia e quanto rimaneva del contrappunto. Nel momento in cui un pubblico comprensibilmente confuso (e talvolta arrabbiato) cominciava a sentire e a dire che la melodia era scomparsa, stava effettivamente riaffermando la propria supremazia sui mezzi musicali. È più facile capirlo in Debussy e Ravel, che non avevano scartato la ripetizione di sezioni melodiche o l'uso di serie melodiche, che non nelle musiche dei compositori politonali, atonali e dodecafonici – i quali, nella ricerca della brevità, hanno generalmente evitato ogni ripetizione. Permane la verità che non ci può essere musica senza melodia; e la caratteristica speciale della musica moderna che la melodia regni di nuovo suprema anche nell'uso caratteristico dei colori strumentali e vocali, nelle complicazioni intense del ritmo e negli altri fattori che pure denotano la modernità.

I Sei e il modernismo parigino

A seguito della musica di Debussy, Satie e Ravel (quando non l'accompagnò addirittura), veniva la musica derisoria e spesso deliberatamente volgare dei « Sei », fra cui i più notevoli compositori furono Francis Poulenc e Darius Milhaud. Sotto il manto pirotecnico dello spirito di Jean Cocteau, Parigi sentiva, negli anni venti e dopo, le piccole esplosioni di un genere musicale che si diletta a cambiare le banalità in umorismo distruttivo, e i sentimentalismi in una esegesi tortuosa. Dai modernismi più emotivi e intellettualmente violenti dell'Europa centrale, della Germania e della Russia, i modernisti parigini adattarono soltanto quegli atteggiamenti e mezzi tecnici che servissero meglio ai loro scopi antiromantici. Poliritmo, politonalità, lo sfruttamento di ritmi ineguali, anche l'atonalità in porzioni misurate solleticava anziché assordare le orecchie dei francesi e del pubblico straniero.

Cercando raramente (salvo in alcune pompose composizioni di Arthur Honegger) di costruire grandi strutture o di trasmettere i propri sentimenti religiosi, emotivi o sessuali, i compositori dei « Sei » parevano insignificanti a chi rimaneva ancora incantato da Wagner o Debussy. Ma è inutile dichiarare che come compositori fossero degli sfasati o che la musica dev'essere palesemente romantica per essere considerata musica. Milhaud, Poulenc, Georges Auric — questi uomini non si spaventarono davanti all'apparente verità dell'accusa di non essere dei grandi poeti o degli eroi culturali nel senso beethoveniano. Essi si interessavano alla musica come musica, ed erano dispostissimi a lasciare la poesia ai poeti e gli eroismi agli eroi. Non sarebbe per niente assurdo dire che il « significato » della musica francese dal 1800 in poi (a prescindere dalla benvenuta riaffermazione del divertimento come una merce e a prescindere da certi compositori non trattati qui — Oliver Messiaen, per esempio) è la liberazione della musica da aggiunte non musicali estranee ad essa, e la reiterazione dell'affermazione incontestabile che quello che la musica sa fare meglio è ciò che essa sola può fare.

Stravinskij e una via d'uscita dall'armonia classico-romantica

Igor Stravinskij, l'erede musicale più importante della tradizione musicale russa del tardo XIX secolo, iniziò la sua carriera come discepolo attento e imitatore di Rimskij-Korsakov. Anche le prime sue composizioni eseguite tuttora sono di grande abilità e di ottima fattura. Ma nulla in esse fa pensare a uno sperimentatore rivoluzionario o a un grande compositore. Solo quando cominciò a comporre partiture per le *tournées* del balletto russo di Sergej Djagilev nell'Europa occidentale, egli si arrischiò a prendere la strada delle nuove scoperte. Il primo balletto Djagilev-Stravinskij fu *L'uccello di fuoco* (1910). Nell'atmosfera e nella tecnica gran parte di esso somiglia in modo singolare a pagine delle opere di Rimskij-Korsakov. In esso viene eseguita la « danza di Kashchej », che è un demone della mitologia russa. La sua danza è accompagnata da ritmi frastagliati, da esplosioni di suoni dissonanti, da una brutalità nuova per la musica. Questa parte dell'*Uccello di fuoco* è vicinissima al sabba delle streghe, nella parte finale del poema sinfonico *Una notte sul Monte Calvo* di Mussorgskij, ancor più vicina alle novità armoniche di Dargomizhskij e di Mussorgskij di quanto non lo sia al linguaggio delle fiabe di Rimskij-Korsakov.

« Petrushka », annuncio del XX secolo

All'*Uccello di fuoco* seguì *Petrushka*, caposaldo della musica della prima metà del XX secolo. Come nell'*Uccello di fuoco*, la trama tratta materiale puramente russo con una

differenza importante, però: i tre protagonisti di *Petrushka* non sono presenze mortali e sovranaturali, ma marionette che diventano temporaneamente esseri viventi per rappresentare un brusco resoconto di fedeltà e di tragica gelosia. La veste musicale data da Stravinskij a questo melodramma (1910-1911) è notevole per il successo con cui rispecchia la natura pseudo umana di questi giocattoli animati, per il modo in cui riduce il mondo alle loro dimensioni spirituali, mentali ed emotivo senza diminuirne la forza e la suggestione. La partitura naturalmente è frammentaria se viene ascoltata o considerata separatamente dalla trama e dalla coreografia, ma anche in queste condizioni ciò che risulta chiaro è la sua singolare verità psicologica e la novità della sua costituzione ritmica e metrica. *Petrushka* è un addio finale ai modi armonici, melodici, ritmici del XIX secolo, anche di quello russo. In essa, per di più, l'autore ha introdotto usi ritmici e armonici senza i quali la musica successiva del XX secolo sarebbe senz'altro diventata qualcosa di diverso da ciò che è diventata.

In *Petrushka*, Stravinskij ha dato al ritmo e alla metrica — ai tempi fondamentali definiti e chiari ma sempre in continua trasformazione — un'importanza mai avuta nelle composizioni di musica sia russe sia occidentali. Ha portato il ritmo, in quanto elemento compositivo a una posizione altrettanto centrale per esprimere la propria personalità altrettanto significativa per i discepoli e gli ascoltatori, quanto lo era stata quella della melodia, del contrappunto e dell'armonia. Certo sino a un dato punto, ogni protagonista nel balletto era caratterizzato da una figurazione ritmica ben precisa. Ma in *Petrushka* i tre protagonisti non sono tanto accompagnati quanto creati dai profili ritmici della musica a loro associata. I ritmi di *Petrushka* presuppongono e prefigurano questa particolare coreografia.

L'*Uccello di fuoco* rappresentava un tipo di musica nazionalistica, contrassegnata da nuovi elementi appena sufficienti a indicare che si era nel 1910 e non più nel 1890. Quindi *Petrushka* può essere considerato un ulteriore raffinamento di tale nazionalismo. Stravinskij stava riducendo all'essenziale, all'osso, i profili melodici di derivazione popolare e i conseguenti ritmi e armonie che avevano contraddistinto la musica di Balakirev Borodin, Mussorgskij e Rimskij-Korsa-

kov. Riducendoli in tal modo, Stravinskij si proiettò lungo una strada a senso unico diretta verso un nuovo idioma musicale in cui le pulsazioni ritmiche vigorose, in costante spostamento, spesso in forma di ostinati, dovevano diventare uno strumento essenziale della composizione musicale.

« Petrushka » e la bitonalità

Uno dei passaggi di *Petrushka* che furono oggetto di grande discussione tra i primi suoi commentatori è questo:

The image displays a musical score for a passage from Stravinsky's *Petrushka*. It consists of four systems of two staves each. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The key signature is D major, but the piece is characterized by bitonality, with the lower staff often playing in a different key (F major) than the upper staff. This creates a dissonant, 'clashing' sound. The score includes numerous slurs, ties, and accents, emphasizing the rhythmic drive. A circled number '2' is visible in the third system, and a circled number '10' is in the fourth system. The overall texture is dense and rhythmically intricate.



Storicamente significativa di questo passaggio è la presenza di due tonalità o chiavi simultanee e diverse: do maggiore e fa diesis maggiore. Le quattro note introduttive della parte per la mano destra sono do-mi-sol-do (do-mi-sol, la triade tonica di do maggiore, con la fondamentale do, raddoppiata in alto); le quattro note simultanee della parte per la mano sinistra sono la diesis-do diesis-fa diesis-la diesis (fa diesis-la diesis-do diesis, triade tonica di fa diesis maggiore in questo caso nel suo primo rivolto la diesis-do diesis-fa diesis, di nuovo con la nota più bassa dell'accordo, la diesis, raddoppiato in alto). Nella undicesima misura dell'esempio osserviamo che, mentre le note della mano sinistra rimangono inalterate, quelle suonate dalla mano destra, sempre in do maggiore, formano la triade costruita sulla dominante, sol (sol-si-re, di nuovo con la fondamentale raddoppiata in alto). Sotto certi aspetti dell'analisi, queste note possono essere considerate appoggiature, soprattutto quando nelle misure immediatamente successive all'esempio, Stravinskij espone tutte le note così:



Politonalità

Tuttavia, introdotto ed elaborato, questo è un esempio di bitonalità, di musica collocata in due tonalità diverse contemporaneamente. Questo espediente post-armonico doveva diventare utile allo stesso Stravinskij in seguito, nonché a molti altri compositori del XX secolo, soprattutto Alfredo Casella e Darius Milhaud. Quando, a volte, si venivano a usare più di due tonalità simultaneamente, la pratica fu chiamata politonalità che, per estensione, è stata anche usata per includere usi bitonali. Qualunque sia il suo valore di per sé - distinto dall'uso occasionale per effetti speciali - la politonalità è diventata una possibile componente di tutta la struttura armonica moderna specialmente dissonante. Non risulta essere stata la struttura più essenziale di qualsiasi composizione importante, ma è sempre troppo presto per sapere che uso può fare un grande compositore di qualsiasi metodo o espediente musicale.

L'orecchio e il cervello umano possono concepire diversi suoni simultaneamente, altrimenti non potremmo udire gli accordi. La mente può seguire due o più melodie simultaneamente; se non potesse farlo la polifonia sarebbe un pasticcio senza senso. Quindi i primi sostenitori della politonalità si sono chiesti: perché non due, tre, quattro e più tonalità messe insieme? La solita risposta fu una serie di epiteti: « Anarchia! Impossibilità! Bruttezza » ma *Petrushka*, e la musica assai più largamente politonale, divenne ciò nonostante popolare sulla scena e nelle esecuzioni concertistiche. Gli orecchi e il cervello delle generazioni più aperte e più preparate hanno trovato le partiture di Stravinskij dapprima eccitanti quindi accettabili. Per gli ascoltatori raffinati infatti *Petrushka* ora non contiene misure che per ragioni armoniche risultino scorrette, brutte o ingiustificate. È musica che è finita per apparire un po' « più progredita » del *Boris Godunov*.

Esplosione musicale: « Le sacre du printemps »

Nel 1913, due anni dopo *Petrushka*, la collaborazione Djagilev-Stravinskij culminò con un balletto che suscitò tempe-

ste di commenti senza precedenti nell'aneddotica musicale, una partitura che da molti di coloro che l'accettarono come un capolavoro insuperabile è considerata come l'esperienza più importante della lunga carriera di Stravinskij – e pertanto di un intero emisfero della musica del XX secolo. Si tratta di *Le sacre du printemps*. A differenza della musica di *Petrushka*, che rimaneva abbastanza rispettosa del concetto classico-romantico della tonalità, tanto che la partitura include diverse segnature di chiave temporanee, quella di *Le sacre du printemps* non ha alcuna segnatura. Perché in essa la tonalità, in quanto elemento compositivo, viene usata qua e là ed eliminata o sospesa in altri punti. Il balletto fa uso di una grande orchestra (vedi pag. 201) e continua con i ritmi diseguali della « danza di Kashchej » nell'*Uccello di fuoco*, raggiungendo un'insistenza ritmica la cui forza nervosa, motrice, non è mai stata eguagliata. Le ultime sette misure della partitura orchestrale le troverete più avanti.

Sono necessari trentuno righi. I continui cambiamenti nella segnatura di tempo (5/16, 3/16, 5/16, 3/16, 4/16, 3/16) sono tipici di molti punti della partitura. (Anche Musorgskij aveva alternato 5/4 – il caratteristico metro russo – e 6/4 in *Promenade* che si ripete varie volte nei suoi *Quadri di un'esposizione*.) Qui, come altrove, la musica è piena di dissonanze brucianti, improvvise, non risolte. Provate a fare, spingendo con tutta la vostra forza (e con il compiacente aiuto delle dita di due amici) su un pianoforte l'accordo seguente che contiene tutti i suoni del primo tempo della misura 5, nelle pagine in cui è riprodotta la partitura:

The image shows a musical exercise on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the notes. The key signature changes from G major to F major, then to E-flat major, and finally to D major. The notes are: G4 (treble), Bb4 (treble), D5 (treble), F4 (bass), Ab4 (bass), C5 (bass), Eb4 (bass), G4 (treble).

che può
essere
analiz-
zato
come

do
più
più
quinta
diminuita
(si re fa)

sol bemolle
maggiore

Suonati così vicini e tutti con l'unico timbro del pianoforte, questi suoni producono un effetto fortemente diverso da quello che producono se suonati da numerosi e vari stru-

menti e con i suoni « disseminati ». Ma per quanto diversi i timbri, per quanto grande la « disseminazione », nulla potrebbe rendere consonante nel senso tradizionale questo accordo. Ed è solo uno delle centinaia di accordi altrettanto dissonanti di *Le sacre du printemps*, musica che, per un certo periodo di tempo, contrassegnò il rifiuto totale dei presupposti armonici sviluppati nei duecento anni precedenti. Anche se molti di coloro che per primi udirono *Le sacre du printemps* l'aggredirono definendolo la morte della melodia, e pertanto esso è musica e, come tale, inevitabilmente collegato con parti melodiche. Se ne possono isolare una dozzina o una ventina di melodie distinte; infatti, parte dell'effetto sconvolgente deriva dal contrasto tra suoni semplici, per lo più diatonici, e la loro intricata investitura armonica, ritmica e strumentale. Le stupefacenti simultaneità dei suoni sono in certo qual modo intensamente adatte al paganesimo preistorico che costituisce la trama del balletto — certo ciò non significa che musica simile esistesse in tempi preistorici, no assolutamente. Ciò che anima questa musica, ciò che produce la sua forza selvaggia e ipnotica è il ritmo, liberato dalla sequenza e da qualsiasi ripetizione degli stessi raggruppamenti di pulsazioni fondamentali. Nell'acme della potenza, questa musica sembra agire, attraverso il ritmo, direttamente sul sistema nervoso di chi la ascolta (mentre, nel contempo, altri suoi elementi costitutivi — la melodia, la struttura postarmonica, il colore del suono, le variazioni di tempo e di volume — continuano ad agire su quei centri di reazione verso i quali tutta la musica composta dopo il canto gregoriano era diretta).

Stravinskij e l'anarchia musicale

È dubbio che *Le sacre du printemps* abbia effettivamente sollevato il coperchio di un vaso musicale di Pandora, come affermarono i suoi nemici. Ottenne però questo effetto su tutti i conservatori musicali che vissero nei due decenni successivi alla prima esecuzione, nel 1913. La sperimentazione nella voluta trascuratezza di qualsiasi « regola » — in effetti a volte, la ricerca di « regole » onde poterle infrangere nel modo più stupefacente — divenne abitudine e autoconsapevo-

lezza, soprattutto nel corso degli anni venti. Portò a volte a una forte vitalità, ma anche a stupidaggini insensate a opera di gente priva di talento, così come le « regole » stesse avevano portato a sciocchezze insensate nelle mani di compositori antecedenti pure privi di talento. Per un certo periodo di tempo parve che tutte le regole, utili o costrittive, e tutti i punti di riferimento fossero stati gettati al vento o perduti. Quasi terrorizzato per l'anarchia di cui veniva accusato, Stravinskij stesso si tirò indietro, cominciando subito a rivelarsi sempre meno « moderno » nei termini di *Le sacre du printemps*, e avanzando verso quella particolare rivalutazione dei metodi e degli obiettivi musicali che diventò nota come neoclassicismo, un termine misero e un'etichetta ingannevole.

Tuttavia, nel frattempo, *l'Uccello di fuoco*, *Petrushka* e *Le sacre du printemps* continuarono a essere ascoltati, i primi in forma di suite per concerto, o in balletto, l'ultimo solo in concerti. Un numero di ascoltatori sempre maggiore sintonizzò le proprie orecchie con la rivoluzione creata da questa musica. Oggi migliaia di ascoltatori sentono con piacere la messa in si minore di Bach, la nona sinfonia di Beethoven, il *Tristano e Isotta* di Wagner, *Le sacre du printemps* di Stravinskij, senza avvertire una abisso profondo tra quest'ultimo e qualsiasi altro grande compositore di abilità tecnica praticamente illimitata. Nessun ascoltatore in questo senso deciderebbe di ascoltare la messa in si minore quando il suo stato d'animo richiederebbe l'ascolto di un concerto pianistico di Mozart o di un quartetto d'archi di Haydn, la *Carmen* di Bizet. È impossibile ricavare da *Le sacre du printemps* un senso di rassegnazione cristiana (è un pezzo a programma, pagano) o un pacato divertimento (è parzialmente rumorosissimo) o, in realtà, qualunque cosa che non sia ciò che fornisce ed esige nella sua totalità: un'eccezione profonda, l'accento dei misteri primitivi e di una incombente violenza di sangue. Tuttavia si è affermato, collocandosi entro il canone delle grandi creazioni musicali. Riutarsi ora di ascoltarlo a mente aperta e orecchie non tappate dal pregiudizio significa restar vittime di uno strano scherzo della storia.

Il divario tra il compositore e il pubblico

La convinzione romantica generalmente diffusa che i grandi compositori soffrono sempre di non essere capiti perché vivono e creano in anticipo sul tempo in cui vivono, non è convalidata da un'analisi della storia musicale. Tuttavia, per una certa misura, è abbastanza vera; qualsiasi nuova creazione artistica importante, e in particolare nel tempo in cui la persona vive, deve essere diversa per molti aspetti da tutto ciò ch'è stato creato precedentemente. La differenza era vistosissima durante la seconda metà del XIX secolo quando — nella musica nella pittura e in altre arti — il crollo della « legislazione » accademica si era verificato a un ritmo ineguagliato nel passato. Gli ascoltatori erano appena riusciti a stento ad assuefarsi a un nuovo aspetto della struttura musicale che già due o tre aspetti più nuovi avevano cominciato a prender d'assalto le loro orecchie e la loro mente. Il divario tra le strutture armoniche adoperate dai compositori più avanzati, per esempio, e quelle strutture familiari (e pertanto accettate) alla massa del pubblico che frequentava le sale da concerto, che assisteva a recital e rappresentazioni di musica da scena cominciò ad aumentare presto. Nel 1913, l'anno di *Le sacre du printemps* di Stravinskij, quel divario era diventato pericolosamente grande. A molti il pericolo sembrava tanto reale da ritenere che fosse ormai impossibile scongiurarlo, per lo meno abbastanza in fretta.

La situazione che ne derivava, comica quando le sue tragiche possibilità non erano troppo evidenti, era pericolosa per la vitalità continuativa dell'antica arte della musica. Componendo musica che suscitava la comprensione immediata ed entusiastica di gruppetti di ascoltatori dall'orecchio molto preparato, gli uomini come Igor Stravinskij compresero che la loro musica più recente era per il gran pubblico (solo di recente convertito ai poemi musicali di Richard Strauss) insignificante, brutta e irritante. Ciò avrebbe potuto segnalare la stasi di quei mutamenti continui che forniscono vitalità a qualsiasi organismo. Invece che cosa accadde? *Le sacre du printemps* (1913) e *Les noces villageoises* (1914-1917) dimostrarono di poggiare ben salda-

mente su un territorio avanzato oltre il quale la stessa arte personale di Stravinskij, dominata dal ritmo, dissonante, distaccata dal punto di vista armonico, non sarebbe più andata (forse perché non vi riusciva). Lo stesso Stravinskij cominciò a guardare ad altri orizzonti: i suoi discepoli e imitatori cominciarono a prendere strade diverse. E gradatamente l'abisso che aveva separato gli straussiani del 1913 e la piccola avanguardia stravinskiana cominciò a essere colmato dai detriti del tempo. Lentissimamente, e con qualche difficoltà di respiro i passi giganteschi che Stravinskij aveva compiuto dal 1910 al 1913 – dall'*Uccello di fuoco* a *Petrushka* a *Le sacre du printemps* – furono compiuti, in misura assai più ridotta, dal pubblico del mondo occidentale nei confronti della musica seria.

Stravinskij: cambio di direzione dopo « Le sacre du printemps »

Ma i risultati tragicomici della carriera di Stravinskij quale compositore più insigne della propria epoca non finirono quando con la musica dei suoi tre balletti divenne di repertorio. Nel frattempo, egli aveva lasciato alle proprie spalle i metodi in evoluzione, caratteristici di quelle partiture. Aveva cominciato a reagire ai loro elementi di composizione romantica, alla loro espansività crescente, all'uso di materiali extramusicali. *Les noces villageoises*, cui diede forma definitiva non prima del 1923, allorché Djagilev la mise in scena, fu la prima opera a mostrare i passi avanti fatti dal tempo di *Le sacre di printemps*. Anche se Stravinskij descriveva tale opera come « scene coreografiche russe in quattro quadri, con canti e musica », essa era tecnicistica nella sua astrazione, altra prova della determinazione della musica del XX secolo di non essere letteraria, filosofica, pittorica – se necessario – di essere inumana. In questa partitura, indiscutibilmente, si rispecchiava l'asservimento moderno dell'uomo alla macchina.

Stravinskij e il neoclassicismo

Sempre più implicato nell'elaborazione di musica pura costruita in base agli elementi essenziali della melodia, dei rapporti tra accordi e della loro assenza, nonché degli schemi ritmico-metrici, Stravinskij passò per un periodo durante il quale usò i modi e gli stili caratteristici di compositori precedenti. Nel « balletto con canti » *Pulcinella* (1919) la musica era in effetti arieggiante a certe composizioni di Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) dalla quale in parte era direttamente derivata. Nell'*Oedipus Rex* (1926-1927), un'opera-oratorio, si sentiva l'anatomizzazione dello stile musicale di Händel. *Le baiser de la fée* (1928) echeggiava parti del mondo di suoni di Chajkovskij. I critici contrari dichiararono che Stravinskij prendeva gli stili a prestito — e anche le melodie — da altri compositori perché ormai non aveva più stile e melodie propri. La verità, in effetti, è che egli si limitava ad asserire con acume che il valore più importante nell'arte della composizione consiste in ciò che si fa del suo materiale fondamentale piuttosto che nella sua esatta natura e provenienza. Questa audace mancanza di personalità gli alienò un pubblico assai più vasto di quanto non avesse fatto la violenza motrice e discordante di *Le sacre du printemps* o di *Les noces villageoises*. Per coloro che si trovavano ancora sotto l'influenza persistente della comunicatività romantica del XIX secolo questa astrazione « neoclassica » sembrava priva di quel calore e di quella godibilità che essi avevano sempre cercato nella musica.

Continuando ad ascoltare Stravinskij

Ma Stravinskij continuava a deliziare l'*avantgarde*, quel gruppo spesso deriso ma tuttavia di grande potenza, formato da intellettuali attentissimi e preparatissimi, che spesso sembra strettamente legato allo spirito evolutivo dell'epoca, oppure sembra addirittura produrlo. Egli restava lo « stile » a lettere maiuscole, non presso il grosso pubblico delle orchestre sinfoniche o dei teatri d'opera, ma dei critici e degli esecutori intellettuali, presi segretamente a modello anche da molti musicofili « mediocri » che li deridono.

La sua musica che egli componeva con una certa abbondanza non poteva essere sconfitta. Era — e resta — per eccellenza musica che va ascoltata con intensa attenzione e ripetutamente. Pur facendo ben poco, per la maggior parte del tempo, per essere aggraziata o accattivante, tuttavia essa ha grazia ed è accattivante. Pian piano, sempre più, l'uno dopo l'altro, gli amanti della musica che prima avevano trovato lo stile « neoclassico » di Stravinskij poco appetitoso, se non del tutto arido e morto, hanno cominciato, assai più tardi, a « sentirlo ». Hanno capito con maggior chiarezza che era musica della tempra, diciamo, di un *Clavicembalo ben temperato* di Bach o degli ultimi quartetti d'archi di Beethoven: costruita, cioè, in solidi edifici musicali che risultano dalle tensioni interiori e dai rapporti reciproci. Nessuno ha mai messo in dubbio la padronanza di Stravinskij dei mezzi e dei modi della sua arte in costante trasformazione: anche il rendergli giustizia era, alla fin fine, questione di tempo.

Stravinskij e la musica come espressione

Stravinskij e i suoi ammiratori spesso venivano fraintesi da coloro che erano più attenti alle dichiarazioni dei compositori che non alla loro musica. L'ammirazione che egli spesso aveva espressa nei confronti di Carl Maria von Weber e di Chajkovskij, per esempio, sembrava paradossale sulle labbra di un postromantico tanto implacabile. E poi, nella sua autobiografia (1935), egli scrisse: « Perché io considero la musica per la sua natura essenziale, incapace di esprimere qualsiasi cosa, che si tratti di un sentimento, d'un atteggiamento mentale, di uno stato psicologico, di un fenomeno naturale, ecc... L'espressione non è mai stata intrinseca proprietà della musica. Non è assolutamente quello lo scopo della sua esistenza. Se la musica, come quasi sempre accade, sembra esprimere qualcosa, è solo un'illusione, non una realtà. È semplicemente un'attribuzione ulteriore che, per un accordo tacito e inveterato, gli abbiamo dato, appiccicato, come un'etichetta, una convenzione — in breve, un aspetto che inconsapevolmente o per forza d'abitudine, abbiamo finito per confondere con il suo essere

essenziale ». I critici indignati colsero al volo una parte di quella sua dichiarazione – che la musica è « incapace di esprimere qualsiasi cosa » – e dissero ch'essa dimostrava come Stravinskij fosse l'antimusicista. Trascurarono di osservare che quanto egli aveva scritto era giusto: che quella « qualsiasi cosa » extra-musicale, che secondo noi la musica esprime, non è nella musica ma in noi stessi per quanto abbiamo accettato di lasciare che sia simboleggiato dai suoni già inquadrati in dati schemi. Qui come ovunque altrove, Stravinskij si è limitato ad affermare con parole semplici, sciocanti, l'autonomia della musica in quanto arte, il diritto ch'essa ha di essere musica e non letteratura o filosofia o pittura.

L'ultimo Stravinskij

E così, malgrado la manifesta delusione di coloro i quali si aspettavano che Stravinskij proseguisse oltre la romantica *Schrecklichkeit* di *Le sacre du printemps*, e malgrado la cocciutaggine sbagliata di coloro che avevano sperato di trovare, in ciascuna delle nuove composizioni, un ritorno alle strutture del romanticismo, Stravinskij ha continuato a essere un grande maestro. Dir questo non significa affermare che ogni pezzo del suo lungo elenco di composizioni (che ora include sinfonie, concerti, balletti, opere – di cui una su libretto inglese – e numerosi brani più brevi) sia un capolavoro di elevatezza. Ma se gli anni che passano ci hanno insegnato qualcosa su Stravinskij e sulle sue creazioni, la lezione è questa: con un minimo sforzo possiamo riuscire a capirlo e poi scoprire che è valse la pena di compiere lo sforzo. La sua maestria è il tributo più sincero all'arte che così a lungo ha praticato. Chiunque non sia in grado di apprezzare la maestria nell'arte, in qualsiasi arte, non può apprezzare veramente l'arte come arte perché, se ciò nonostante ne gode, lo fa sicuramente per motivi che non sono artistici.

Stravinskij e i limiti della tonalità

A parte pochissime e recentissime composizioni, la musica di Stravinskij non ha mai abbandonato interamente i suoni « nostrani » e gli accordi « nostrani » con cui gli altri suoni e accordi della composizione hanno notevole parentela. I suoni più importanti di qualsiasi passaggio di composizioni di Stravinskij (e, di nuovo, tranne che per qualche recente flirt con la dodecafonia) si sentono con la sensazione che siano stati collocati in rapporto a un suono fondamentale o « nostrano » stabilito quanto meno temporaneamente. In effetti, la distanza e la complessità delle sue misure più distanti e complesse sono distanti da qualcosa che è presente o implicito in modo comprensibile — e sono complesse in rapporto a una semplicità fondamentale altrettanto presente e implicita. Pur invitando gli amanti della musica del suo tempo a partecipare alle sue enormi doti per l'impianto, la struttura e una continua compattezza interiore, Stravinskij si è spinto il più lontano possibile entro i limiti della tonalità — e addirittura — verso gli ottant'anni — li ha varcati.

Ma fu nella terza corrente principale della musica del XX secolo — la viennese — che la tonalità fu per la prima volta scartata deliberatamente. Se lo si giudica sul metro dei procedimenti consentiti durante il dominio armonico dei tempi di Haydn e di Mozart, ciò che predomina in gran parte della musica di Stravinskij sembra anarchia pur non essendolo. In realtà, il modo con cui è amministrato il governo armonico di Stravinskij si concretizza in una democrazia molto liberale che mantiene gli elementi significativi dei procedimenti sviluppati nel corso di un millenio di creazione musicale e codificati, in una certa misura, nel corso del XVIII e XIX secolo. Secondo lo stesso metro di paragone, il dominio armonico di Arnold Schoenberg e dei suoi seguaci avrebbe dovuto, a rigore, essere definito un'autocrazia che aveva esiliato la tonalità mediante editto, la sostituzione arbitraria dei modi passati in continua evoluzione mediante una serie di formule complesse imposte dall'alto con decreto esecutivo.

Una strada laterale armonica: Scriabin

Portati alla spiegazione verbale e alla composizione di formule astratte da una certa esigenza di giustificare la carica di forze racchiuse nel loro animo artistico, ogni tanto i compositori si sono cimentati in esperimenti di astrusi « sistemi » armonici, mancanti di un nesso riconoscibile con la concreta costruzione del suono. Alexander Scriabin (1872-1915), per esempio, era istintivamente affascinato dagli accordi costruiti sulla quarta (gli accordi diatonici convenzionali, ricordiamolo, sono fondamentalmente sovrapposizioni di terze). Uno di questi accordi di quarta, fatto essenziale nel « poema orchestrale del fuoco » di Scriabin intitolato *Prometeo* (1909-1910), è stato da lui chiamato « accordo mistico ». Era formato da una serie di quarte sovrapposte: do-fa diesis-si bemolle-mi-la-re (oppure la-re diesis-sol-do diesis-[fa]-si-mi) e loro varianti. Scriabin — compositore il cui valore è stato forse incompreso e deprezzato indebitamente perché non si è capito tutto il peso non musicale di cui egli caricava la sua musica — usava questi accordi sintetici e su di essi costruì uno pseudo sistema armonico: essi diedero indubbiamente alle sue strutture musicali un suono particolare che al momento sembrò molto originale. Ma la pecca di questo pseudo sistema era duplice: solo chi se ne impadroniva al di fuori della sua musica poteva veramente « capire » la musica in cui era collocato, e i conoscitori erano ben pochi; le strutture armoniche che ne risultavano sfidavano qualsiasi evoluzione costruttiva e il risultato finale di quella sfida era una musica necessariamente centripeta, rapsodica e, alla fine, statica.

Rivoluzione intesa romanticamente: Hauer e Schoenberg

È già stato detto che la sperimentazione è un'attività romantica, posto che il classicismo sia stato definito come la risultante di materiale già accettato come valido — e posto che l'originalità entro il classicismo sia dimostrata dal modo in cui questo materiale viene trattato. Scriabin rientrava in questo schema: tutto nella sua personalità e nel macchinario extra-musicale delle sue composizioni più importanti lo colloca nella piena tradizione romantica del XX secolo, per quanto armonicamente « moderno » possa da principio essere apparso il suo linguaggio armonico. Egualmente romantica, in questa eccezione, fu una sfida assai più severa e rigorosa ai normali concetti di tonalità e di chiave, che partì da Vienna, nella fattispecie dalle teorie di Joseph Matthias Hauer (1883-1959) e con le teorie e le composizioni di Arnold Schoenberg (1874-1951) e dei suoi discepoli. Oggi, molti decenni dopo la prima comparsa, tanto quella manifesta sfida alla tonalità nonché al sistema che esigevo — una notevole elaborazione mentale — sono ancora oggetto di acide discussioni. Per Schoenberg parla un gruppo di seguaci accesi e convinti, molti dei quali occupano posizioni chiave nella vita accademica; contro Schoenberg parla la completa indifferenza di gran parte del pubblico, alcuni fatti circa la costituzione matematica dei suoni musicali, e la circostanza che persino oggi la sua musica sia eseguita solo occasionalmente.

Adattate, mescolate con altri elementi, e pertanto in un certo senso in contraddizione, le tecniche schoenberghiane hanno dato origine a un capolavoro torreggiante, l'opera di Alban Berg, *Wozzeck* e a varie altre composizioni che si sono conquistate una modesta parte dell'interesse del pubblico. Nella loro forma non diluita queste teorie e tecniche non hanno prodotto nulla che sia riuscito a superare la barriera che divide gli eruditi dal grande pubblico.

L'evoluzione degli insegnamenti di Schoenberg

Schoenberg è nato a Vienna nel 1874. A venticinque anni compose un sestetto d'archi dal titolo *Verklärte Nacht*. Di

un romanticismo avido, appassionato, questo pezzo convenzionale (sia nella strumentazione originale sia nella trasposizione di Schoenberg per orchestra d'archi) ha conquistato e ha conservato una certa popolarità nel mondo. A meno che non si considerino moderni i discorsi armonici più evoluti di Brahms, Wagner e Richard Strauss, questo brano non è moderno. L'unica altra composizione di Schoenberg che abbia mai goduto dell'interesse di un pubblico più vasto sono i *Gurre-Lieder*, una grande cantata o oratorio per solisti, coro e orchestra, su testo di Jens Peter Jacobsen. Hanno lo stesso lussureggiante romanticismo di *Verklärte Nacht* e altrettanto poco a che vedere col « modernismo ». È un pezzo via via brahmsiano, wagneriano, mahleriano, debussiano, bruckneriano e straussiano. Venne finito nel 1911. La sua espansività pienamente romantica è un prodotto del filone romantico che continuò a fiorire a Vienna, da Schubert, sino a Brahms e oltre: è solo tepidamente sperimentale, poiché è del tutto aperta alla tonalità e al cromatismo e ad altri aspetti della tarda armonia romantica.

Negazione della tonalità

Prima che Schoenberg componesse i *Gurre-Lieder*, tuttavia, aveva anche composto tre brevi pezzi per pianoforte, le cui implicazioni dovevano scuotere i settori più intellettuali del mondo musicale — e continuare a scuoterli ancor oggi. I *Drei Klavierstücke*, op. 11, composti nel 1908-1909, occupano solo undici pagine, furono seguiti, tra altre composizioni, da *Sechs kleine Klavierstücke*, op. 19 (1911) che occupano solo sette pagine (solo il primo è più lungo di una pagina, e tre dei sei hanno solo nove misure ciascuno). Il loro contenuto esplosivo, sproporzionato alla loro lunghezza, risultava dal rifiuto chiaro e totale del principio della tonalità. E così, brevemente e decisamente, Schoenberg contraddiceva il presupposto fondamentale su cui, per secoli dal primo contrappunto, si era basata la musica della civiltà occidentale.

L'atonalità e i dodici suoni cromatici

I critici e gli altri scrittori di argomenti musicali presero subito a definire questa musica « atonale ». Schoenberg ebbe a che ridere sulla parola, dichiarando che quella musica aveva « tonalità » ma aggiungendo che i brani erano composti « per mezzo di dodici suoni tra i quali non vi è alcun rapporto tranne che il rapporto dell'uno con l'altro ». I dodici suoni di cui parla Schoenberg sono tutti parti componenti di una scala cromatica di un'ottava, come la-la diesis-si-do-do diesis-re-re diesis-mi fa-fa diesis-sol-sol diesis. Poiché lo stesso significato della tonalità è che, in un dato caso, le funzioni temporanee di certi suoni danno loro un significato di cui gli altri suoni sono privi, l'ultima parte della frase di Schoenberg deve apparire ai non-schoenberghiani come la definizione di una struttura musicale cui si applica alla perfezione la parola « atonale ».

Nei brani per pianoforte dell'op. 11 e dell'op. 19 nessun suono è un suono « nostrano »; non compare nessun punto di riposo o di conclusione (per la qual ragione la fine di ogni brano risulta altrettanto arbitraria quanto l'inizio) e non emerge mai, da nessuna parte, il suono dominante o il suono fondamentale. Gli accordi, per lo più dissonanti, sono costruiti arbitrariamente, dettati soltanto dalla coscienza psichico-auricolare-intellettuale del compositore. I principi organizzativi di queste composizioni — che le differenziano da incidentali raggruppamenti di suoni — sfidano tanto la deduzione quanto l'imitazione, come lo stesso Schoenberg ha ammesso quando ha enunciato, in seguito, la necessità di imporre principi dall'esterno e con regole ch'egli insisteva a non definire « atonali ».

Ascoltando Schoenberg

Per il normale ascoltatore non è possibile formulare o proporre un « modo » di ascoltare i *Klavierstücke* di Schoenberg, tranne che quello di lasciar agire liberamente su di sé il suono. Tutto ciò ch'egli potrebbe aggiungere a tale ascolto, il ricordo o il precedente concetto di significato musicale o di piacere o di comprensione, può rivelarsi solo una

barriera che gli impedirà di accettare questa musica. Nella maggior parte dei casi, l'esperimento è paragonabile alla vista di un dipinto o di una scultura del tutto astratti, che non si aggancia a nulla di preesistente oppure alla lettura di una delle sistemazioni di parole volute e astratte di Gertrude Stein. L'ascoltatore può restarne deluso, irritato, compiaciuto, commosso o divertito. Ciò che non può ricavare da questi pezzi pianistici è una qualsiasi delle sensazioni che è stato abituato a provare ascoltando musica occidentale seria, dal canto gregoriano ai più arditi esperimenti di Stravinskij (a parte gli ultimi flirt di Stravinskij con l'atonalità).

Schoenberg non partì direttamente dal romanticismo troppo maturo di *Verklärte Nacht* e dei *Gurre-Lieder* ai *Klavierstücke*. Alcuni dei suoi lavori precedenti erano stati ampiamente rinvigoriti da un gusto per l'armonia romantica piena di contrappunto complesso e di cromatismo. E nel suo quartetto d'archi in re minore, op. 7 (1905), e altrove, aveva composto musica di architettura barocca in cui le estreme complessità del contrappunto cromatico e di altro tipo lo avevano portato al limite estremo della tonalità. In quella musica una tonalità definibile si può scoprire sempre se la si cerca ma non sempre può essere udita se la si ascolta.

L'assenza della tonalità

Viennese, romantico per temperamento, Schoenberg era spinto da un demone interno. Uomo di formidabile intelligenza, era affatto logico e non temeva i risultati della sua logica — quando ne era persuaso. Non tutti i compositori avrebbero saputo affrontare le conseguenze dei passi intrapresi da Schoenberg. Nel suo quartetto d'archi in fa diesis minore op. 10 (1907-1908); nel ciclo di quindici canti con accompagnamento pianistico su testi da *Das Buch der Hängenden Garten*, op. 15 (1907) di Stefan George, e nei *Klavierstücke*, di cui si è già accennato, egli fece varie cose che, riassunte, diedero chiaramente luogo alla atonalità, anche se egli sosteneva il contrario. Combinò tutte le tecniche armoniche già esistenti — includendo scale e accordi tonali — nonché accordi abbastanza simili alle quarte di Scriabin — e aggiunse nuove tecniche sue. Spostò accordi indecifrabili di

lato, in progressioni *en bloc*. E il risultato fu una completa e definitiva assenza della tonalità.

Assenza di sviluppo

Ora, lo sviluppo nel senso classico o romantico è, per definizione, un'attività all'interno della tonalità. Quindi Schoenberg ha lasciato implacabilmente che lo sviluppo seguisse la tonalità nell'oblio. Questa audacia tendeva a troncare l'espansività originaria che aveva dimostrato nei *Gurre-Lieder*. Un altro elemento tendente alla medesima direzione era la limitazione ben definita della quantità di continuo tessuto non tonale che gli ascoltatori ben disposti possono ascoltare con concentrazione. E di conseguenza i primi pezzi consapevolmente atonali di Schoenberg erano di contenuto gnomico-criptici nell'intenzione che rimaneva silenziosa per la mente e per l'orecchio, i quali non ne ricavano altra impressione che quella di una ben chiara e presente dissonanza insieme alla mancanza di ogni possibilità di riferimento a forme e schemi comunque noti o familiari. Il numero di esecuzioni che nel corso dei decenni queste sconvolgenti composizioni hanno avuto è minore di quello di qualsiasi altra composizione di fama analoga. Non hanno malizie con cui sedurre chi viene a loro senza preconcezioni, munito solo di un bagaglio musicale profondo e di attenzione piena di buona volontà. Eccezione fatta per coloro che si sono convertiti alle teorie di Schoenberg, qualunque sia la loro nazionalità, questi pezzi sembreranno probabilmente sempre composti in una lingua sconosciuta.

Schoenberg e l'espressionismo:

Il « Pierrot lunaire »

Tuttavia, nel 1912 Schoenberg compose, sull'adattamento tedesco di poesie francesi di pensoso romanticismo, di Albert Guiraud, la sua op. 21, il *Pierrot lunaire*, descritto come « tre cicli di sette poesie » e « melodramma per voce recitante e orchestra da camera ». In questo capolavoro

espressionista¹ la voce solista femminile deve recitare le parole accaldate, accentuate su altezze prestabilite, che sono meticolosamente indicate in tutta la partitura. Schoenberg ha usato un narratore tra i solisti nei *Gurre-Lieder*. L'uso ch'egli fa del discorso-cantato, *Sprechstimme*, è terribilmente efficace per esprimere i significati nevrotici, a intermitenze quasi demenziali, delle poesie del *Pierrot lunaire*. Altrettanto efficaci allo scopo sono le linee intense, all'apparenza disarticolate e arbitrarie, delle melodie che Schoenberg esprime per mezzo di un'orchestra da camera delicatamente suddivisa. Il risultato può essere un'esperienza di orecchiabilità letteraria di potenza schiacciante. Con la migliore volontà da parte dell'ascoltatore col cuore e con la mente aperti, e malgrado siano passati diversi decenni dal 1912 è oltremodo difficile pensare a questa potenza come a una funzione rigidamente musicale. Ma è ancor più difficile sfuggire al suo impatto.

Pierrot lunaire propose subito ai cauti ascoltatori due opinioni su Schoenberg che il passare del tempo non ha modificate: che egli avrebbe trovato sempre l'uso migliore dell'atonalità in rapporto a un testo parlato; che tutta la sua concezione musicale era soprattutto adatta al sostegno e alla proiezione di condizioni nervose esacerbate e di stati mentali alterati.

Nonostante che la sua musica fosse eseguita molto raramente, Schoenberg continuò a comporre attivamente. Dopo il *Pierrot lunaire* seguirono *Vier Lieder*, con orchestra, op. 22 (1913-1915), *Fünf Stücke* per pianoforte op. 23; una serenata, op. 24 (prima esecuzione nel 1923) e una suite per pianoforte, op. 25 (1924). In questa musica decisamente atonale (Schoenberg più tardi scrisse qualche volta anche in modo tonale) ciò che divenne man mano evidente fu che Schoenberg stava creando per la sua atonalità un si-

¹ Espressionismo, parola presa a prestito, come era successo per l'impressionismo dal vocabolario della pittura - è un termine spesso applicato a Schoenberg e ai suoi discepoli. Esso definisce così i loro tentativi di esprimere e trasmettere mediante la musica il reale o subconscio contenuto di se stessi. In un senso tecnico, la musica espressionistica è quasi sempre coesistente con la musica atonale a dodici suoni. Le sue pretese psicoanalitiche, naturalmente, sono qualità aggiunte - et extramusicali. Ma è interessante e fa riflettere il fatto che tutti e tre i principali creatori dell'atonalità siano nati a Vienna.

stema logico e abbastanza funzionante per dar soddisfazione a uno spirito matematico.

Viene imposto l'ordine all'atonalità

Schoenberg aveva un'erudizione contrappuntistica favolosa, una padronanza titanica dei meccanismi armonici e contrappuntistici di tutte le epoche musicali, e ciò fece di lui il più grande maestro e teorico del secolo. Usando i vecchi metodi contrappuntistici, egli rovesciò le sue linee melodiche spesso molto zoppicanti; le rovesciò e combinò la forma originale con l'invenzione; le costruì in canoni e in forma di canoni cancrizzanti: dal 1955 in poi, la sua musica e le sue osservazioni rivelarono che stava lavorando per imporre ordine all'atonalità. E un sistema simile non poteva naturalmente che essere brusco, complesso e difficile.

Il « sistema » dei dodici suoni

Alcuni suggerimenti per la costituzione degli elementi di questo sistema furono attinti dalla musica e dagli scritti di un altro uomo notevole (che quasi tutto il mondo musicale ha dimenticato): Joseph Matthias Hauer. Compositore prolifico, Hauer (nato come Schoenberg a Vienna, ove nacque pure Freud) pubblicò anche una serie di opuscoli e di monografie in cui sosteneva di aver raggruppato i dodici suoni in una scala cromatica di un'ottava in schemi che egli chiamò *Tropen*. Le teorie di Hauer erano formate un po' da abilità matematica, e anche dal puro divertimento di scoprire il numero di schemi diversi in cui potevano essere sistemati i dodici suoni. Le idee di Schoenberg erano diverse. Ciò che era importante per Schoenberg secondo la concezione di Hauer era la consapevolezza di formare una particolare « serie » dei dodici suoni — una melodia di dodici suoni in cui nessuno viene mai ripetuto — cioè la base della composizione all'incirca nel modo in cui una tonalità è stata la base della composizione tonale.

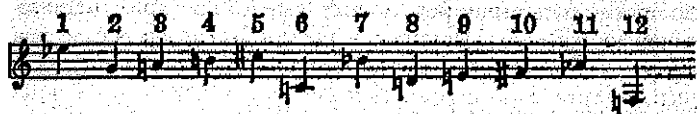
Uscito finalmente con una formulazione completa dal cervello formidabile di Schoenberg, questo secondo passo che

mutava la storia venne presto chiamato « il sistema dei dodici suoni ». Questa imposizione francamente arbitraria di leggi dall'esterno, per quanto difficile da capire udendo la musica che ne risultava, è facilmente spiegabile a parole:

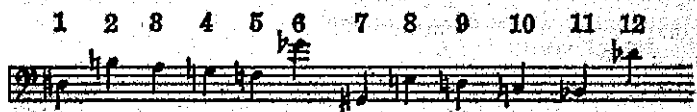
- 1) Ciascuna composizione di dodici suoni è costruita su una serie di suoni che contiene tutti i dodici suoni di una scala cromatica di un'ottava. Collocati liberamente, questi dodici suoni (nessuno dei quali viene ripetuto entro la serie) vengono presentati di continuo nella medesima sequenza immutabile o in una delle sue tre varianti;
- 2) Oltre che nello schema originale dei dodici suoni ora designati essi possono in qualsiasi momento essere presentati alla rovescia (inversione), all'indietro (progressione retrograda), e sia alla rovescia sia contemporaneamente all'indietro (inversione retrograda);
- 3) Tanto nella forma originale quanto in qualsiasi delle sue tre varianti la serie di suoni (di solito chiamata *Grundgestalt*) può in qualsiasi momento essere trasportata tutta, cosicché il suo primo suono diventa qualsiasi suono — ma in tal caso i rapporti di altezza interni della serie da suono a suono devono essere mantenuti intatti nella nuova altezza;
- 4) Uno qualsiasi dei dodici suoni della serie designata può comparire in qualsiasi momento in qualunque ottava; i suoni possono essere presentati verticalmente (in accordi) nonché orizzontalmente (in melodia);
- 5) Tanto le melodie quanto gli accordi possono essere estratti dalla serie di suoni, ma tutti i dodici suoi suoni, in qualunque delle sue forme, devono essere usati prima che sia ricominciata la serie. (In ulteriori manifestazioni del sistema dodecafonico, o di dodici suoni, Schoenberg ha un po' allentato questa regola. Egli stesso ha usato segmenti di una serie senza completarla ogni volta.)

Se un arrangiamento dei dodici suoni entro un'ottava non suona come una semplice scala cromatica, alcuni dei suoni devono apparire in sequenza contigua. La serie tipica di suoni schoenberghiana contiene pertanto molti larghi sbalzi. Ecco la « serie fondamentale di suoni » o « l'adattamento

fondamentale » del suo quartetto per fiato, op. 26 (eseguito per la prima volta nel 1924):



Usato nella forma rovesciata (inversione) un'ottava più la serie ora si legge:



Ed ecco un passaggio relativamente semplice dal quintetto per fiato che mostra il trattamento di quella serie per creare una struttura musicale:

A musical score for flute quintet (Flute 1, Flute 2, Flute 3, Clarinet, Bassoon) showing a multi-measure rest of 12 measures. The notes of the series are distributed across the staves as follows:

- Flute 1: Measures 1-3 (notes 1, 2, 3), Measure 4 (note 4), Measure 5 (note 5), Measure 6 (note 6)
- Flute 2: Measure 7 (note 7), Measure 11 (note 11), Measure 12 (note 1)
- Flute 3: Measure 8 (note 8), Measure 12 (note 2)
- Clarinet: Measure 9 (note 9), Measure 10 (note 10)
- Bassoon: Measure 7 (note 7), Measure 8 (note 8), Measure 9 (note 9), Measure 10 (note 10), Measure 11 (note 11), Measure 12 (note 12)

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The word "ecc." appears at the end of the rest.

« Quest'esempio », ha detto Schoenberg in una conferenza tenuta all'università di California, a Los Angeles, nel 1941, « mostra come si può costruire un accompagnamento. Poi

ché bisognerebbe evitare il raddoppio dell'ottava, l'accompagnamento dei suoni 1-6 con i suoni 7-12 e viceversa è un modo per adempiere a quest'esigenza. » Tale dichiarazione spiega non soltanto qualcosa del metodo stesso ma anche il contrappunto incredibilmente dissonante e meccanico, sempre caratteristico della musica a dodici suoni nella purezza originale.

Ascoltando la musica « seriale » di dodici suoni

Questi esempi mostrano una delle applicazioni di un procedimento dodecafonico relativamente semplice e privo di complicazioni. In esso gli inviti a una complessità estrema sono numerosi e Schoenberg e i suoi discepoli ne accettarono la maggior parte. In alcune loro partiture l'occhio è completamente attratto a seguire le trasformazioni delle serie di suoni. Ed è difficile, spesso al limite dell'impossibile, per l'ascoltatore udire ciò che veramente succede in una musica dalla struttura così complessa, sebbene tale fatto non sarebbe importante se la musica stessa gli fosse disponibile senza questa consapevolezza. I non-schoenberghiani sostengono che pur essendo queste successioni di suoni non incidentali e potendo benissimo essere vere melodie, è possibile sentirle ripetutamente senza riuscire a distinguerle come organismi aventi una funzione veramente melodica. Infatti, è possibile avere un atteggiamento aperto per natura nei confronti di qualsiasi musica presentata (o addirittura coltivare una preferenza consapevole per il *dernier cri*) senza pertanto essere in grado di ottenere da gran parte della musica di Schoenberg qualsiasi ricompensa o valore specificamente musicale — o di ricavarne, alla fine, una qualsiasi impressione.

La posizione possibile di Schoenberg

Certo ciò non vale per tutti i suoi ascoltatori perché vi sono molti arrabbiati schoenberghiani che considerano le sue composizioni più arcane — e forse ancor più quelle di Anton

Webern — come gli eventi musicali più importanti del nostro secolo. E l'ascoltatore intelligente che si sente decisamente deluso o anche irritato da questa musica non dovrebbe considerare i dodecafonici come ciarlatani o come segni di una tragedia musicale. Per prima cosa l'ascoltatore in questione deve affrontare la possibilità che ci sia di mezzo il noto ritardo del tempo: che un giorno potrà capire Schoenberg come ora può capire Stravinskij e come l'intero mondo musicale ha capito alla fine Wagner e Debussy. Secondo, deve riconoscere nei procedimenti a dodici suoni di Schoenberg il tentativo più sincero di questo secolo di dare solidità alla forma musicale di tipo post-armonico. Infatti, tale metodo di costruire intere composizioni su un'idea germinale, la serie dei suoni, risale oltre le forme della sonata (che per natura sono costruite su idee diverse contrastanti) al sistema barocco dell'unità attraverso la semplicità. Oppure, considerato in un altro modo, fa della variazione di un singolo *integer* tematico il principio centrale dello schema musicale. E finalmente si può facilmente capire (sebbene molti siano propensi a dubitarlo) che la qualità che nella musica di Schoenberg disturba molti ascoltatori ben disposti non sta nelle sue tecniche ma nel suo romanticismo cocciuto e deterioro.

Mosco Carner, definendo giustamente Schoenberg « un tipico esponente dell'ultimo romanticismo tedesco », parlava schiettamente del suo « bisogno monomane di esprimere se stesso senza limitazioni ». « Le composizioni di Schoenberg in strutture tonali — sia le prime sia quelle dell'ultimo periodo atonale — confermano questo giudizio. Per ragioni storiche e personali Schoenberg fu un uomo infelice e spesso nevroticamente scontento. Essendo il chiaro prodotto finale del romanticismo teutonico che portò dall'ultimo Beethoven a Schubert, attraverso Weber, Mendelssohn, Schumann, Liszt, Wagner, Brahms, Bruckner e Mahler a lui stesso, ma vivendo in un'epoca avanzata tecnologicamente, egli divenne un espressionista. E la sua musica, tonale o atonale, espresse *lui*, come tutte le creazioni devono, in certo qual nodo e fino a un certo punto, esprimere il loro creatore, e anche con consapevolezza di se stesso, mediante una ferrea determinazione. Quando Schoenberg usava le sue tecniche atonali espressionistiche a sostegno di un testo letterario,

forse raggiungeva il meglio. Ma egli sceglieva testi che comunicassero in termini letterari le esasperazioni, le neurosi, le collere, le frustrazioni e le violenze della sua stessa natura radicata — e in tal modo l'integrità stessa dei suoi obiettivi ci negava i vantaggi che avremmo potuto trarre se egli fosse stato capace di essere obiettivo sia nella scelta dei testi per le sue opere cantate sia nell'uso creativo del suo grande talento e della sua meravigliosa scienza musicale.

Prospettive per la musica atonale e seriale

Poiché si riteneva che l'atonalità e i procedimenti dodecafonici fossero l'unico risultato logico di una linea storica di sviluppo musicale, essi hanno indubbiamente grande valore. È in un certo senso nostro dovere dare al loro esponente più di rilievo il beneficio di ogni dubbio, cercare di andargli incontro a metà strada il più possibile. Tuttavia, non scartando la rosea possibilità già citata — e cioè di poter un giorno riuscire ad accettare i suoi prodotti come parti integrali della musica significativa — non dobbiamo scartare completamente la possibilità contraria. Esistono sicuramente date ragioni per supporre che anche nelle mani di un essere più equilibrato e fiducioso (supponendo che un simile compositore trovasse le tecniche di Schubert adatte alla propria personalità e ai propri obiettivi) l'atonalità pura e le tecniche dodecafoniche dimostrassero di essere sempre una strada laterale che porta a un vicolo cieco. Tutto questo sforzo titanico della mente potrebbe aver prodotto, alla luce della successiva evoluzione musicale, alcuni meccanismi tecnici che verranno assorbiti entro le strutture generali della musica, per ottenere una posizione e un posto più durevolmente importanti di per se stessi della scala a suoni interi o degli accordi di quarta sovrapposti di Scriabin.

Webern e la scrittura cifrata in musica

Dei due schoenberghiani più insigni, Anton Webern era un compositore dodecafonico e atonale di convinzione non aperta ai compromessi. Le sue composizioni straordinariamente

brevi potrebbero essere la musica di un altro pianeta o di un'altra forma di vita, tanto è poca la rassomiglianza che hanno con qualunque cosa i popoli di civiltà occidentale considerassero musica prima che esse fossero composte o finissero per essere accettate generalmente come musica della loro epoca. Webern giunse addirittura a creare ulteriori regole, nuove clausole limitative alla legislazione del sistema dodecafonico: nei suoi pezzi orchestrali, ad esempio, non si consente ad alcuno strumento di suonare due suoni qualsiasi da una serie di suoni in successione presentando così i componenti di una serie simile in una varietà timbrica predeterminata. La sensazione più forte che questa scrittura cifrata può suggerire a un gruppetto di ascoltatori interessati, è di un'intensità fluttuante e gratuita e una singolare devozione altruistica.

Alban Berg, uno schoenberghiano impuro

L'altro insigne schoenberghiano è Alban Berg. Compositore geniale, non fu così ortodosso come Webern. Le sue composizioni più belle fanno pensare, con maggior forza di qualsiasi discorso, che l'atonalità e le tecniche dodecafoniche troveranno alla fine il loro giusto posto quando saranno usate per scopi particolari, tra numerose altre tecniche evolute nel corso degli ultimi dieci secoli.

Berg, come Schoenberg (ma apparentemente diverso da Webern) era un tardoromantico alla ricerca di strade che portassero all'espressione di se stesso. Ma il suo io insisteva meno sull'introversione ferrea: le sue vedute erano più ampie; l'umorismo non lo abbandonava mai per molto tempo — e poi egli era più interessato alla musica espressiva che non a qualsiasi teoria o sistema di procedimenti. Indubbiamente Schoenberg fu colui che più influenzò la sua tecnica, ma egli ci appare ancor più chiaramente disceso da Brahms, Bruckner, Mahler e Debussy. Aveva solo cinquant'anni quando morì nel 1935 e non era stato un compositore molto prolifico. La curva successiva della sua fama e l'insistenza con cui la sua opera *Wozzeck* fu mantenuta viva con la discussione finché non tornò sulle scene, fa capire quanto quel poco che è successo con la musica di Schoenberg o di We-

bern riesce a far capire: che le opere più belle di Berg avranno il proprio posto nel repertorio attivo come un *postscriptum* affascinante e conclusivo del romanticismo viennese del XIX secolo.

Evoluzione dello stile in Berg

Berg si accostò spontaneamente all'atonalità e attraverso stadi progressivi semplici. Ma aveva già composto i *Vier Stücke* per clarinetto e piano, op. 5 (1913), dedicati a Schoenberg e gli ancora più importanti *Drei Stücke* per orchestra, op. 6 (1914), prima di cominciare a lavorare al *Wozzeck*. I tre pezzi orchestrali, intitolati *Preludio*, *Canone* e *Marcia*, portavano i mezzi strumentali di allora a un punto che era quasi di rottura. Le indicazioni meticolose per ogni strumentista denotano l'intensa preoccupazione di Berg dei valori dinamici; il contrappunto è estremamente elaborato; nessuna voce melodica è raddoppiata; non ha luogo alcuno sviluppo, nel senso convenzionale; l'insistenza sul timbro individuale di ogni strumento è conclusiva; e c'è una estrema cura di far sì che ogni accordo non sia soltanto una combinazione di suoni ma anche una combinazione di timbri strumentali, perché a ciascuna nota di ogni accordo è assegnato uno strumento personale. Questa musica — e soprattutto la *Marcia* — è altrettanto complessa e difficile da definire quanto un'opera di Schoenberg. Anche senza aver compiuto una soddisfacente analisi della partitura, si ha la sensazione, prima di un'eventuale comprensione, che quella molteplicità di mezzi eruditi era funzionalizzata a un significato ben preciso che noi potremmo ricavare. Tutto, nella fattura e nella presentazione di questa sostanza musicale romantica indica, anche a un orecchio poco disposto a concedere il proprio favore, che quanto di razionale si trova in un'opera è soprattutto subordinato a un'esigenza d'espressione musicale, piuttosto che a un'elaborazione intellettuale fine a se stessa a un complesso di autorivelazione.

« Wozzeck »

Nel maggio 1914, Berg rimase profondamente colpito da una rappresentazione del *Woyzeck*, dramma incompleto, piuttosto disordinato ma potente della povertà e dell'allucinazione scritto da Georg Büchner (1813-1837). Questo dramma liberamente legato in venticinque scene, alcune di estrema brevità, era particolarmente consona agli stati d'animo e alle percezioni tipiche del XX secolo di Berg. Lavorò al libretto per poterlo rendere utilizzabile, completando quella parte del compito nel 1917 dopo aver ridotto l'essenziale della narrativa in quindici scene. Nell'autunno del 1920 completava l'opera nell'abbozzo orchestrale; finì l'orchestrazione nell'aprile 1921. Anche se ne furono eseguiti brani nel 1924, la prima rappresentazione completa dovette attendere il 14 dicembre 1925 allorché fu messa in scena dall'opera di stato di Berlino. Allorché i nazisti misero al bando l'opera definendola arte decadente o *Kulturbolschewismus*, Berlino l'aveva sentita ventun volte; è stata presentata ormai molte volte completa nelle capitali del mondo occidentale e la sua popolarità aumenta sempre più.

La storia di un attendente di un capitano dell'esercito che in seguito ai maltrattamenti diventa pazzo e uccide l'amante dalla quale ha avuto un figlio per poi togliersi a sua volta la vita, precorreva effettivamente l'espressionismo nel dramma. Spesso arriva a punte isteriche di incoerenza; è conturbante in modo violento e crudele e di un'intensità febbrile. Berg lo traspose in tre atti di cinque scene ciascuno, organizzando gli schemi della musica per lo più atonale (non ancora dominata dall'uso dei dodici suoni) usando schemi formali rigidi e usi non formali adattati dal passato barocco, preclassico e classico, nonché dalla musica folcloristica e popolare. Analizzati da un punto di vista formale, i tre atti del *Wozzeck* sono composti dei seguenti schemi e movimenti:

I) 1 suite, 2 rapsodia e canto di caccia, 3 marcia militare e ninna nanna, 4 passacaglia (ventun variazioni su una melodia), 5 quasi rondò;

II) 1 forma di sonata, 2 fantasia e fuga su tre melodie, 3 largo per orchestra da camera, 4 scherzo, 5 rondò marziale (l'intero atto è una sinfonia in cinque movimenti);

III) 1 invenzione (variazioni) su un tema, 2 invenzione su un suono, 3 invenzione su un ritmo, 4 invenzione sull'accordo la diesis-do disies-mi diesis-sol diesis-mi bemolle-fa bemolle, 5 invenzione sulla tonalità di re minore, e sezione tipo toccata nello schema persistente dell'ottava nota.

Nessun ascoltatore, è chiaro, è obbligato a sentire questi movimenti e queste forme come tali; erano importanti per Berg come strumenti compositivi. Il loro significato, per chi non sia un ascoltatore preparatissimo, è compreso meglio se non ci si concentra su quel procedimento.

Ascoltando il « Wozzeck »

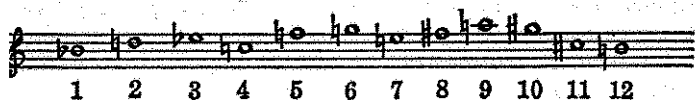
Come ha fatto osservare una volta Ernest Newman, il linguaggio del *Wozzeck* non è tutto uniforme. Berg vi ha immesso ampie varianti di linguaggi vari, non solo in risposta alle esigenze della sostanza drammatica che si trasformava, ma anche perché egli stesso durante gli anni in cui lavorava all'opera continuava a cambiare. Il modo per godere il *Wozzeck* (e così avvicinarsi a comprenderlo entrando dalla porta più adatta) è quello di fare attenzione al testo e di seguire i protagonisti. Malgrado tutti i giochi di prestigio tecnici, le lunghe sezioni atonali (disseminate qua e là di trattamenti elaborati, ma « semitonalmente », di melodie riconoscibili), la musica non impedirà quell'attenzione. Una buona esecuzione del *Wozzeck* di Berg è una esperienza umana travolgente, dalla quale per la prima o per la seconda volta il pubblico che l'ascolta ne uscirà senza tenere a mente la musica stessa più di quanto non farebbe dopo aver sentito una o due volte il *Pelléas et Mélisande*. Gli ascoltatori probabilmente ricorderanno la musica come un'atmosfera, come l'ambiente in cui il dramma e i protagonisti hanno avuto vita.

Solo pian piano cominciamo a renderci conto che l'emulsione bergiana delle ultime elaborazioni tedesche dell'armonia cromatica, dell'atonalismo e degli schemi preesistenti con il caratteristico « canto parlato », è un rivestimento perfetto per protagonisti preda della mania depressiva o addirittura della schizofrenia, per situazioni così coercitive, esplosive e

irrazionali, soggetti così morbosi, mortali e reali. Componendo il *Wozzeck* Berg ha ottenuto della magnifica musica appropriata in modo perfetto a essere assorbita in un dramma febbrile, per intensificare gli orrori raccapriccianti e la causticità macabra e sferzante del dramma di Büchner. Sostenere che quasi tutta la musica ha poco significato, se separata dal libretto, significa sostenere una verità priva di senso. Perché Berg ha eseguito il compito che si è scelto in modo positivo: ci ha convinti che le enunciazioni tonali degli strumenti e dei cantanti forniscono il discorso inevitabile precisamente proprio di quei personaggi, spontanee emanazioni della tragedia in cui sono coinvolti senza speranza. In questo senso, e in pochi altri, il *Wozzeck* è effettivamente molto vicino al *Pelléas et Mélisande*.

L'ultimo Berg e « Lulù »

Nelle poche composizioni che Berg scrisse dopo il *Wozzeck* usò sempre più il metodo dodecafonico, seppure molto di rado con la rigidità di Schoenberg e di Webern. Il suo *Kammerkonzert* (1924) è costruito su una serie di suoni derivati dalle lettere corrispondenti ai nomi di Schoenberg, Webern e Berg che, in tedesco sono anche i nomi delle note musicali. La *Suite lirica* del 1926 è pure musica dodecafonica ma con una differenza. E nel 1928 Berg prese a comporre la sua seconda opera, che è la riunione di due drammi, due « tragedie del sesso » di Frank Wedekind. Quando Berg morì, nel 1935 *Lulù* era finita nella sua stesura generale ma il terzo atto non era stato strumentato e ultimato. L'intero tessuto armonico melodico di questa sconvolgente storia drammatico-musicale della « eterna manifestazione femminile del male », la donna tutta sesso e istinto che affonda sempre più in ogni strato della degradazione umana, è derivato con un'abilità stupefacente dalla manipolazione di questa singola serie di suoni:



Adolfo Salazar indicò un esempio dell'ingegnosità del metodo compositivo di Berg. Dividendo la fila sopraccitata in quattro gruppi di tre suoni successivi ciascuno e facendone poi degli accordi, otteniamo:

8 5 8 10
1 4 7 11
2 6 9 12

Se quindi sviluppiamo una nuova serie di suoni leggendo le note di questi quattro accordi da sinistra a destra, prima le note in alto poi quelle centrali e infine quelle inferiori abbiamo:

8 5 8 10 1 4 7 11 2 6 9 12

E questa nuova serie di suoni derivata da quella del primo esempio citato con questi metodi, e quindi collocata a tempo di valzer è ciò che Berg usa per simboleggiare *Lulù*, la mostruosa protagonista di quest'opera.

Per quanto incompiuta, *Lulù* ottiene un successo sempre più solido sulla scena dei teatri d'opera. Berg stesso non chiarì mai le proprie intenzioni in questa partitura di sorprendente potenza emotiva. Ascoltando però attentamente la suite di cinque pezzi sinfonici che estrasse e arrangiò dall'opera si sente che egli era in procinto di sviluppare una struttura non-atonale dodecafonica. Parte della sua musica appare tonale pur non essendolo; parte, in passaggi intermittenti, scopre una tonalità definibile persino nella pagina stampata della partitura. Non esiste un motivo ineluttabile, è ovvio, per cui un tema dodecafonico debba essere trattato atonalmente. È dimostrato però che Berg stesse effettivamente per creare un nuovo miscuglio di tonalità e atonalità osservando la struttura del suo ultimo lavoro, di splendida purezza strumentale, il concerto per violino e orchestra.

Il concerto per violino di Berg

Il concerto per violino di Berg è in predominanza atonale, segue per lo più gli schemi dodecafonici. Dopo un'introduzione che intende annunciare lo stato d'animo triste (il brano fu scritto in memoria di una fanciulla morta), inizia con una serie di suoni chiaramente tratti dalle implicazioni dello stato d'animo iniziale, formata da una serie di quinte perfette, che appaiono alternate nella serie. In tale serie, tre suoni successivi formano una triade maggiore, tre altri suoni successivi una triade minore — e la presenza di queste triadi mette un barlume di tonalità sulla serie stessa. Inoltre, i quattro suoni finali della serie sono elementi della scala di un tono, e non per caso. Perché nel movimento finale Berg accentua questi quattro suoni per introdurre dolcemente, con le armonie originali assai poco mutate, il corale « *Es ist genug* » dalla cantata di Bach « *O Ewigkeit, du Donnerwort* ». Non ha esitato in quel caso a mescolare tonalità e atonalità.

Berg era bravo come tanti altri a mettere insieme curiosità musicali, e spesso lo faceva. Ma era anzitutto dotato di una grande musicalità e raramente sacrificava l'espressività (che non concepiva inevitabilmente come espressione di se stesso) ai dogmi di qualsiasi sistema. Trionfava invece sui metodi che usava, essendo sufficientemente forte, personale, dotato e aperto per cominciare a romperli e poi — con l'aiuto di altri elementi, prestati da altri e creati da sé — a rimodellarli a immagine delle proprie esigenze e dei propri desideri nonché delle proprie obiettive intenzioni artistiche. Assimilava ciò che gli era utile usandolo per creare uno stile e un linguaggio suo particolare. Quello che i rigidi assertori dottrinari dell'atonalità e del metodo dodecafonico non hanno notato è il fatto che Berg, certo un eretico, si guadagnò altro che lodi da Schoenberg. Se è osare troppo sostenere che Schoenberg era una voce nel deserto, non era forse lui un vecchio non destinato a entrare nella terra promessa?

Strade nel futuro della musica

Certo un compositore di talento, ricco di sentimento musicale e di acume intellettuale, può sviluppare la musica vi-

vente dalle strutture, mescolando i procedimenti tonali e quelli dodecafonici atonali. L'uso dei dodici suoni può costituire l'ingrediente più di rilievo di questa musica: possono anche occuparne il novantacinque per cento della sua lunghezza — ma la forza d'attrazione essenziale — se non vogliono restare enigmi irritanti, è un piccolo ingrediente di tonalità, qualcosa che proponga la casa dalla quale siamo stati esiliati — anche se non potremo mai più vederla con chiarezza. Questo miscuglio, infatti, ci appare come la qualità presente e futura più utile che possiamo ricavare dalle lezioni di Schoenberg, Webern, Berg e dell'eminente compositore musicologo Egon Wellesz: la metodologia della scuola viennese del XX secolo è un ulteriore mezzo di valore, un'aggiunta che arricchisce gli strumenti compositivi. Ma non esiste oggi una ragione, come non esisteva un secolo fa, per credere a chi, per quanto convincentemente, proclami che il futuro della musica sia assoluta proprietà di una regione o di un gruppo o di una scuola di compositori. Nessuno può predire attraverso quante delle strade possibili, aperte all'arte della musica, essa avanzerà verso il suo futuro.

Conclusione

Ripetendo quanto ho detto all'inizio, questo libro cerca di essere « utile a chi lo legge, in quanto si occupa esclusivamente dei suoni da cui nasce la musica. Il libro cerca di esporre i vari modi in cui questi suoni sono stati utilizzati dai compositori ed eseguiti dagli strumentisti, dai cantanti e dai direttori d'orchestra, e come possono essere meglio afferrati, capiti e goduti dagli ascoltatori privi di educazione tecnica nel campo musicale ». Certo non intende indovinare il futuro e fornisce solo in minima parte un giudizio critico. E poiché gran parte della musica sperimentale *avant-garde* di oggi e di ieri fa a meno di quello che noi consideravamo note e procede senza l'aiuto di strumenti, cantanti e direttori d'orchestra, il compito di scegliere o anche solo semplicemente di descrivere — per non dire di valutare o apprezzare — gran parte della produzione dell'avanguardia musicale successiva alla seconda guerra mondiale, va oltre gli obiettivi e gli scopi di questo libro e supera anche la stessa capacità di consenso dell'autore.

Di conseguenza, poiché ci è impossibile aiutare il lettore ad apprendere, capire e godere questa musica attualmente avveniristica, limitiamoci a citare alcune delle sue caratteristiche più importanti e aspettiamo che il tempo (quello fisico e quello mentale) si incarichi di spiegare, setacciare e capire per noi.

Tra gli elementi principali di molta della produzione sperimentale attuale nel campo della musica vi sono: 1) il rifiuto totale, consapevole, di quanto più possibile è uscito dal passato musicale, non solo in rapporto alla melodia, all'armonia, al ritmo, alla metrica e alle forme che l'hanno carat-

terizzato, ma anche in rapporto agli scopi, all'espressività e al significato della musica stessa in quanto attività umana; 2) l'uso di mezzi che producono suoni che non siano la voce umana e i tradizionali strumenti musicali; 3) la cura più pignola del colore del suono, e questo, al suo limite massimo, lo troviamo nella *Klangfarbenmelodie*, in cui ogni elemento costituente una melodia è diverso da tutti gli altri elementi costituenti il colore del suono; forse addirittura suonato su uno strumento diverso, una macchina che fa rumore, o qualcosa di analogo; 4) la negazione della progettazione consapevole e in sua vece il fatto casuale o imprevisto di qualcosa che determina gli eventi musicali, i quali diventano in tal modo « aleatori » — cioè incidentali e unici (nel senso che sono improvvisati e imprevisti e non soggetti a ripetizione, a meno che non siano conservati in modo meccanico).

La musica concreta, *musique concrète*, ebbe inizio a Parigi nel 1948 allorché Pierre Schaeffer iniziò a creare strutture di suoni da suoni già esistenti. Dapprima usò i suoni su dischi grammofonici già esistenti, che poteva suonare a velocità ridotte o aumentate, avanti e indietro, e parimenti alterare, adattare, distorcere e combinare, al tempo stesso lasciando che i suoni risultanti fossero ascoltati o a loro volta registrati. Quando diventò facile usare il nastro magnetico, questa musica concreta poté essere alterata o distorta o combinata durante il procedimento stesso di registrazione, e persino dopo. Nell'un genere o nell'altro, la *musique concrète* è stata usata per accompagnare pellicole cinematografiche, come partitura di balletti e in alcuni lavori più lunghi che si possono ascoltare solo per il gusto di sentirli. Oltre a Schaeffer, i musicisti che hanno fatto qualcosa di interessante con la *musique concrète* sono Pierre Henry, Olivier Messiaen e Pierre Boulez.

Imparentata alla *musique concrète* troviamo la musica elettronica, uno sviluppo tedesco che è rimasto ancorato ai laboratori sperimentali di Colonia e alle stazioni radio della Germania nord-occidentale. Nata verso la fine degli anni quaranta, consisteva di « pezzi » in cui i suoni o i rumori musicali erano essi stessi prodotti da o su strumenti elettronici. Questa musica non ha bisogno di esecutori, non usa registrazioni preesistenti o suoni esterni, e ha attualmente

in fase di sviluppo alcuni tipi di scrittura. I suoni in genere sono registrati su nastro magnetico, dopo di che possono essere arrangiati, distorti, combinati e alterati all'incirca come nella *musique concrète*. Si tratta per lo più di rumori piuttosto che di imitazioni dei suoni musicali prodotti da strumenti tradizionali o dalla voce umana. L'obiettivo di quasi tutti i compositori elettronici più importanti è stato la creazione di edifici di suoni completamente nuovi. Tra i compositori più noti di questo genere, il tedesco Karlheinz Stockhausen (nato nel 1928) e l'italiano Luciano Berio (nato nel 1925).

Rapporti matematici astrusi tra elementi ritmici e metrici di grande complessità, nonché altri principi costruttivi che non si possono sentire in quanto tali, ma probabilmente importanti come mezzi organizzativi: queste sono le caratteristiche della musica di Elliott Carter (nato nel 1908), a capo di un'ala dell'avanguardia americana, di cui un'altra ala è capeggiata da John Cage (nato nel 1912). Nelle creazioni di Cage una buona componente di un'intelligente forza di rottura viene aggiunta alla totale mancanza di considerazione per tutto ciò che il mondo musicale passato e in gran parte presente ha inteso come significato, scopo o uso appropriato della musica. Altri compositori americani non altrettanto « spinti » quanto Cage hanno tentato (come nella musica di Gunter Schuller, nato nel 1925) di fondere gli elementi jazzistici con gli schemi formali radicati dalla sonata, dal concerto e dalla sinfonia; altri ancora, come Lukas Foss (nato nel 1922) hanno tentato l'impresa probabilmente impossibile di abbinare musica precomposta in schemi classico-romantici con l'improvvisazione e l'evocazione di miscugli incidentali apparentemente o effettivamente « aleatori ». Non si sente molta di questa musica sperimentale o progredita nelle normali sale da concerto o nei teatri d'opera. Solo poca ne è stata incisa su dischi. Se ne è scritto, discusso, la si è analizzata e criticata su pubblicazioni di avanguardia molto spinte e nelle università e nei conservatori, anche da parte dei loro stessi creatori e (laddove ve ne siano, dei loro esecutori). Tuttavia, una rapida occhiata alla storia passata della musica ci persuaderà che, mentre parte di questa musica finirà per avere sicuramente un significato duraturo,

molta di essa — come accade in qualsiasi periodo storico — si rivelerà effimera.

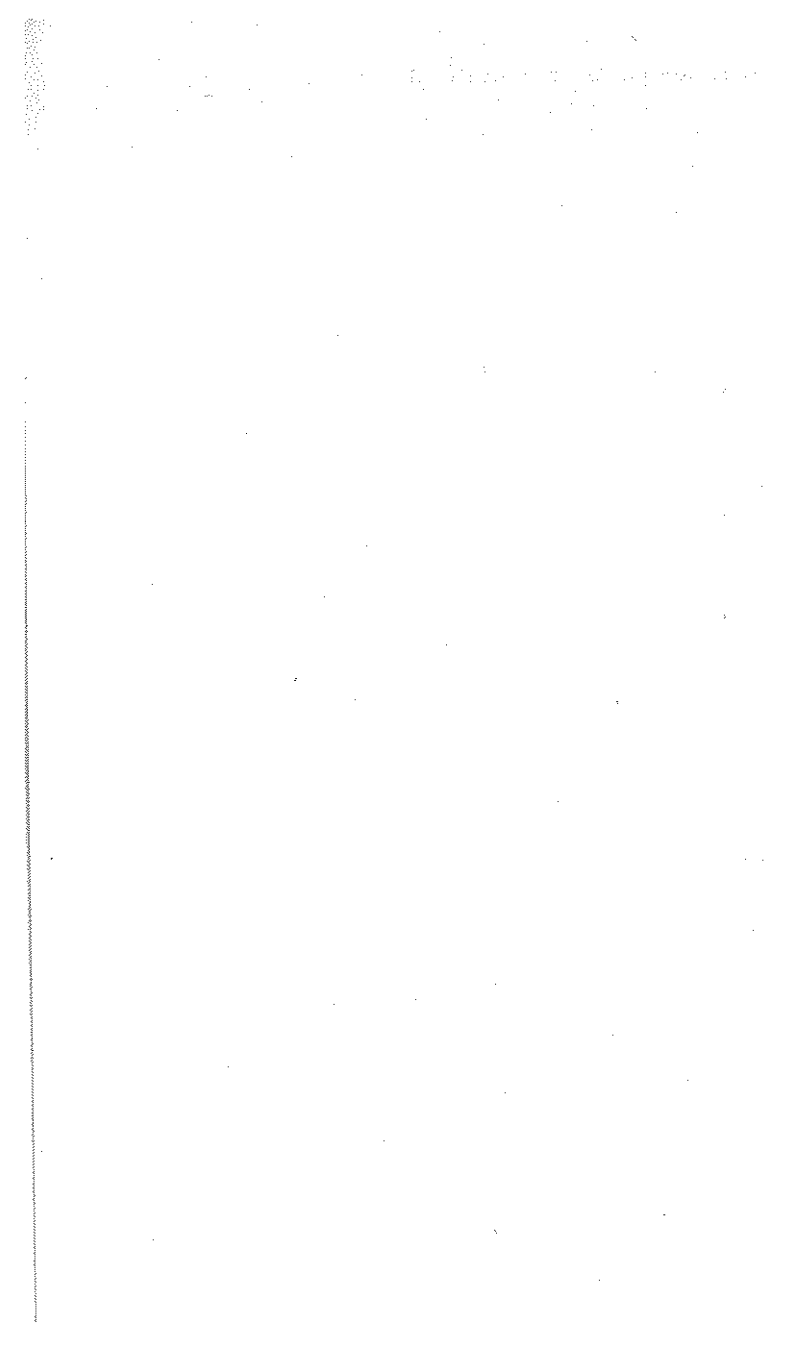
Spero di essere perdonato se inserisco qui una confessione autobiografica. La prima volta che udii *Le sacre du printemps* di Stravinskij (a un concerto della Chicago Symphony Orchestra diretta da Frederick Stock) mi sentii trascinato e sconvolto come raramente mi è capitato in seguito per altre composizioni. Sentivo in modo vago che *Le sacre* era per me, era la *mia* musica. Avevo circa ventun anni e commisi l'errore di parlare di questa musica, durante l'intervallo, con gente che aveva all'incirca l'età da me ora raggiunta. La detestavano e ne parlavano come « di puro rumore... la morte della musica... barbarie distruttiva... ». In base a questa e a varie altre esperienze analoghe, feci un solenne giuramento a me stesso. Mi dissi: quando avrò l'età di queste persone non avrò chiuso sotto chiave il mio cervello come hanno fatto loro. Mi terrò sempre informato sugli ultimi sviluppi della musica. Quando avrò sessant'anni, nessun giovanotto che mi si avvicini pieno di entusiasmo per qualche nuova composizione mi sentirà dire che essa rappresenta « puro rumore... la morte della musica... barbarie distruttiva... »

Ahimè, sono quasi arrivato alla sessantina. Ma non sono riuscito a prestar fede al giuramento. Non sono riuscito, malgrado gli sforzi costanti a tenermi aggiornato e a capire la musica poststravinskijana e postschoenberghiana. Perché ora ci troviamo davanti a sviluppi molto più radicali di ciò che prima era sopraggiunto come rottura completa con gli obiettivi più o meno consapevoli delle arti, forse soprattutto nella pittura e nella musica. Sono convinto che la musica in quanto arte come diffusamente trattata in questo libro, per il momento ha cessato di creare cose nuove. Mi rifugio per questa mia incapacità di stabilire un contatto impaziente con l'avanguardia musicale, appellandomi a una nozione aristotelica: a una certa età, secondo il filosofo greco, abbiamo tutti il diritto di sentire che la nostra istruzione ha toccato un punto in cui possiamo convenientemente godere di ciò che abbiamo appreso, goderlo senza sentire l'esigenza morale di imparare ancora altro. Intendo, cioè, godermi la musica che più mi piace (dal canto gregoriano al secondo decennio del nostro secolo) in pieno, ovunque e

comunque potrò. Continuerò naturalmente a sentire anche la musica dei miei contemporanei più giovani finché sarò vivo. Ma, d'ora in poi, lo farò senza la sgradevole sensazione di doverlo fare con l'obbligo morale di esprimere un parere favorevole al riguardo. Ritengo che un simile atteggiamento libererebbe molti altri ascoltatori da un disagio inutile. Spero, tuttavia, che con questa mia esortazione nessuno si senta invitato a « crearsi » una mentalità angusta. Inoltre, alcuni accenni segnalano oggi nuove direzioni, diverse da quelle prese dalle varie avanguardie. E tali direzioni stanno a indicare un nuovo consolidamento, quella sorta di manipolazione estesa dei mezzi musicali che è sempre venuta (prefigurando una fase classica) dopo un periodo romantico.

Mai i giovani compositori hanno avuto a propria disposizione (posto che intendano approfittarne) tale dovizia di mezzi musicali quale il principiante di oggi può acquisire dai suoi immediati predecessori e dai suoi contemporanei più maturi. È stato detto ripetutamente, sino alla noia, che il nutrimento necessario per raggiungere la « grandezza » è ancora scarso nel mondo di oggi, un mondo in perenne agitazione. Ma la grandezza deve proprio essere l'unico obiettivo di un individuo? Forse risulterà vero che le tendenze musicali odierne verso un nuovo equilibrio classico sono giunte a un momento storico che è sfavorevole alla loro fioritura. Ma non ci si può fare a meno di chiedere se l'epoca precedente, quella parallela o quella immediatamente successiva alla rivoluzione francese siano state veramente favorevoli, in tal senso, al classicismo, giunto all'apogeo in quei decenni violenti.

Fare previsioni è sempre pericoloso, ed è forse altrettanto sciocco quanto fare paralleli storici che siano giusti. Lasciamo le previsioni agli indovini. Il mondo della musica rimane sempre di una ricchezza incalcolabile. Possiamo permetterci ad ascoltare. Perché... ascoltare con una mente aperta, un orecchio preparato e la consapevolezza sempre crescente dei metodi e dei mezzi è la sola chiave che apre le porte a uno dei piaceri più grandi e duraturi della vita: la comprensione e il godimento della meravigliosa musica del mondo occidentale.



Glossario dei termini musicali

Il glossario seguente include tutti quei termini fondamentali della musica che possono presentare difficoltà per il lettore non assuefatto al loro uso. Per approfondire l'argomento sulla storia dell'evoluzione di alcuni dei suddetti termini musicali il lettore è invitato a consultare qualche dizionario musicale, dato che le nostre definizioni forniscono soltanto alcune informazioni essenziali e indicative.

accordo: nella musica armonica, e in parte di quella musica che ha preceduta, il suono simultaneo di tre (raramente di due) o più toni.

accordo arpeggiato: accordo in cui i suoni costitutivi del medesimo vengono suonati in rapida successione e non simultaneamente.

adagio: vedi indicazioni di tempo.

allegretto: vedi indicazioni di tempo.

allegro: vedi indicazioni di tempo.

andante: vedi indicazioni di tempo.

andantino: vedi indicazioni di tempo.

appoggiatura: nell'uso moderno, si tratta di un suono non armonico (nota d'ornamento), suonato brevemente sul tempo fondamentale in particolare nella musica del XIX e XX secolo, immediatamente prima del tempo fondamentale.

basso continuo: con particolare riferimento al periodo barocco, i compositori indicavano così gli accordi di accompagnamento, scrivendo solo la nota del basso che richiedeva all'esecutore di improvvisare gli accordi effettivamente suonati. Quando queste note erano compagnate da numeri, tale procedimento veniva chiamato *basso numerato*.

cadenza: passaggio musicale originalmente inteso come improvvisazione da parte dell'esecutore, ma in periodi successivi scritto o dal compositore o dal revisore o dall'esecutore, nello stile dell'improvvisazione. La cadenza è particolare della forma del concerto.

cantilena: nella musica postmedievale, una melodia - sia vocale sia

strumentale - il cui carattere dominante è lirico piuttosto che drammatico o virtuosistico.

castrato: soprano o contralto di sesso maschile, la cui estensione vocale tipica del preadolescente è stata conservata mediante la castrazione.

chiave: simbolo collocato all'inizio del rigo per indicare l'altezza. Nella musica per pianoforte, la chiave di sol o di violino (che somiglia a una S rovesciata) indica che la seconda linea partendo dal basso rappresenta il sol immediatamente sopra il do centrale; la chiave di fa o di basso (che somiglia a una C rovesciata) indica che la quarta linea partendo dal basso rappresenta il fa sotto il do centrale.

coratura: vedi suono ornamentale.

concordanza: vedi consonanza e dissonanza.

consonanza e dissonanza: termini di cui si discute moltissimo e che si riferiscono, nel primo caso, a effetti che si presuppongono gradevoli (consonanti) nel caso di alcuni intervalli, quali l'ottava e la terza, e nel secondo caso sgradevoli (dissonanti) quali la seconda e la settima. Usati originariamente (come i termini concordanza e discordanza) in un senso tecnico, la consonanza o dissonanza ultimamente hanno finito per essere considerati materia di evoluzione storica o di reazione soggettiva e personale.

cornetta: si distingue dal cornetto, antico strumento costituito da un tubo ricurvo ottagonale con fori per le dita e un'imboccatura. Alcune forme di cornetto furono chiamate *Zink* e serpente.

cromatico: (il sostantivo è cromatismo) significa musica in cui sia stato fatto un uso notevole di suoni che non appartengono alla scala diatonica, sia maggiore sia minore. Il periodo che va dagli ultimi anni di Beethoven sino ai primi decenni del XX secolo fa un uso molto esteso (c'è chi sostiene anche eccessivo) del cromatismo.

diatonico: si riferisce alla musica che si serve per la massima parte della scala naturale o dei cinque toni interi e dei due semitoni (cioè do, re, mi, fa, sol, la, si, do, oppure la, si, do, re, mi, fa, sol diesis la). La musica viene definita diatonica allorché si serve precipuamente dei suoni della scala maggiore o minore. Quando sono usati molti suoni che non appartengono alla scala diatonica in questione la musica viene chiamata cromatica (vedi). La musica dei compositori occidentali durante, poco prima e subito dopo, il periodo del massimo fulgore dei classici viennesi e soprattutto di Haydn e di Mozart, è per la massima parte diatonica.

discordanza: vedi consonanza e dissonanza.

dissonanza: vedi consonanza e dissonanza.

dodecafonia: parola composta dai due termini greci che significano « dodici » e « suono » e ora usata per definire i dodici suoni o la musica seriale di Arnold Schoenberg e dei suoi allievi.

fioritura: vedi suono ornamentale.

forma di rondò: si trova nei finali dei movimenti dei concerti, delle sonate, delle sinfonie, della musica cameristica in schemi collegati; forma che consiste di cinque o più sezioni di cui la sezione a numeri dispari è un ritornello ripetuto, quella a numeri pari è formata da episodi distinti. La forma di rondò viene rappresentata come: ABACADA, ecc.

gruppetto: un ornamento consistente del rapido suono di una nota principale e delle note adiacenti superiori o inferiori a essa, come con il do quale nota principale) nel *Notturmo* di Chopin in sol minore, op. 37, n. 1, do-do(re)-do(mi)-re. Nella moderna esecuzione un gruppetto usa il valore di durata preso a prestito dalla nota principale che lo precede. I gruppetti sono scritti in carattere più piccolo delle note principali.

imitazione: procedimento musicale in cui la melodia, il motivo o in altro elemento melodico, vengono riuencati, in rapida successione e a diverse altezze, entro una struttura polifonica o contrappuntistica. Le forme più familiari di imitazione sono il ricercare, il canone, la fuga e il rondello.

indicazioni di metronomo: vedi indicazioni di tempo.

indicazioni di tempo: le parole o i simboli convenzionali per mezzo dei quali i compositori indicano la velocità a cui desiderano che a musica sia eseguita. Le parole più comunemente usate sono, in ordine discendente di velocità, prestissimo, presto, allegro, allegretto, moderato, andante, andantino, adagio, lento, largo. Altre parole descrittive sono spesso aggiunte a questi contrassegni principali, ad esempio: *na non troppo*, *con brio*, *con moto*, *maestoso*. I simboli convenzionali come M.M. 80 $\frac{1}{2}$ e M. 90 $\frac{1}{2}$ sono segni che si riferiscono al metronomo, un meccanismo per scandire il tempo secondo la velocità prescritta o desiderata. Gli esempi dati significano: a) che il metronomo può essere fatto battere rispettivamente ottanta o novanta volte il minuto, e b) che la distanza tra un battito e l'altro indica a durata di una metà o di un quarto.

intervallo: la distanza in altezza tra due suoni musicali. Due suoni alla stessa altezza si dicono all'unisono. Un intervallo rappresentato ad esempio da la-si è chiamato seconda; da la-do, terza; da la-re, quarta; da la-mi, quinta; da la-fa, sesta; da la-sol, settima; da la e a superiore o inferiore, ottava. Gli intervalli superiori a un'ottava si chiamano composti; per esempio, quello dal la al secondo si superiore è un intervallo composto e si chiama o nona o seconda composta (cioè un'ottava più una seconda). Qualsiasi intervallo viene chiamato maggiore, minore, aumentato, diminuito o giusto, a seconda del numero di semitoni che contiene. Così, per esempio, la terza maggiore (la-do) contiene quattro semitoni, una terza minore (la-do molle) tre semitoni, una terza aumentata (la-do diesis) cinque semitoni, una terza diminuita (la diesis-do) due semitoni. Le seconde, e terze, le seste e le settime hanno queste quattro forme. Le quarte, e quinte, le ottave invece non hanno la forma maggiore o minore, ma la forma « giusta » - la quarta ha cinque semitoni (la-re), la quinta sette (la-mi), l'ottava dodici (dal la al la superiore o inferiore);

oltre alle forme aumentate di mezzo tono (come la quarta la-re diesis, la quinta la-mi diesis e l'ottava la-la diesis) e diminuita di mezzo tono (la quarta la diesis-re, la quinta la diesis-mi e l'ottava la diesis-la).

largo: vedi indicazioni di tempo.

legato e staccato: termini usati per indicare rispettivamente un modo di esecuzione in cui i suoni succedono ad altri suoni senza interruzione, e lo stile in cui i suoni sono fatti sentire comunemente con la durata di metà (di solito) del loro valore matematico, in modo che risultino separati tra di loro. Il legato comunemente è indicato mediante una linea curva sistemata sopra o sotto la serie di note che devono essere legate. Lo staccato comunemente viene indicato con un puntino o con un segno a forma di cuneo collocato sopra ciascuna delle note che deve essere abbreviata dall'esecutore.

lento: vedi indicazioni di tempo.

libretto: testo letterario di un'opera, di un oratorio o di una composizione analoga con parole cantate.

mellisma: nel canto gregoriano e, per estensione, nell'altra musica, l'esecuzione di più suoni su una stessa sillaba del testo e, per estensione, su un solo tempo fondamentale o su parte di esso.

moderato: vedi indicazioni di tempo.

mordente: indicato da una linea corta, spessa, ondulata e orizzontale con in mezzo un sottile trattino; ornamento in cui la nota scritta è alternata rapidamente una o due volte con la nota adiacente in posizione inferiore. I mordenti di solito cominciano sul tempo fondamentale della nota scritta.

movimento: suddivisione estesa, o quanto meno parzialmente contenuta, della sonata, della sinfonia, del concerto o di altre composizioni, costruita in più sezioni.

opera: a volte scritta op. e comunemente seguita da un numero (per esempio, op. 64). Dai giorni di Beethoven ai nostri tempi, sta a indicare approssimativamente la posizione cronologica di un'opera nella produzione completa di un compositore. Usualmente, in quanto designazioni di numero dell'opera, non sempre dipendono dalle date cronologiche.

ostinato: un'unità melodica posta sotto una melodia ripetuta in tutta la composizione, oppure in parte di una composizione comunemente alla stessa altezza.

ottava: intervallo d'altezza racchiuso tra una nota e la nota a sette gradi diatonici di distanza superiori o inferiori (ad esempio, dal do al do successivo inferiore o superiore).

passacaglia: composizione o movimento in metro ternario lento costituita di una variazione in continuo sviluppo della melodia e dell'armonia.

prestissimo: vedi indicazioni di tempo.

presto: vedi indicazioni di tempo.

rigo: linee orizzontali raggruppate a cinque nella musica postmedievale, sulle quali sono scritte o stampate le note.

ritornello: parola usata per indicare una forma musicale; ora solitamente usata per indicare a) una sezione puramente strumentale tra le sezioni vocali nelle opere di Monteverdi e dei suoi immediati successori e b) sezioni ricorrenti nel concerto grosso cui prende parte l'organico più numeroso degli strumenti.

scherzo: movimento rapido, di solito in tempo ternario, come il minuetto (in questo senso lo scherzo subentrò al minuetto all'epoca di Beethoven), spesso usato come terzo movimento di una sonata, sinfonia o brano da camera. Come il minuetto è di solito nella forma ABA: cioè, lo scherzo vero e proprio, quindi un trio, quindi la ripetizione dello scherzo. Gli scherzi non necessariamente in forma ABA sono stati composti come brani separati, soprattutto quelli per pianoforte di Chopin.

staccato: vedi legato e staccato.

suono ornamentale (o nota ornamentale o abbellimento): aggiunta di uno o più suoni a quelli essenziali nella melodia o armonia. Le note ornamentali vengono indicate dai compositori mediante segni di abbellimento: trilli, gruppetti e mordenti; in certa musica l'esecutore li aggiunge *ad libitum*. Parole come coloratura e fioritura si riferiscono a varietà di abbellimenti più comuni nel canto.

tempo: la velocità con cui viene eseguita la musica.

terza: intervallo nella scala diatonica tra una nota e un'altra nota che dista dalla prima due toni interi (terzo maggiore) o un tono e mezzo (terza minore).

timbro: colore o qualità distintiva di un suono. Definisce la differenza tra due suoni della stessa altezza, l'uno suonato da un violino l'altro da un flauto, ad esempio, o eseguiti da due diversi cantanti.

tremolo: un termine che ha vari significati; i più comuni sono: a) rapida ripetizione di un suono su uno strumento a corda prodotto dal rapido susseguirsi di battiti dell'archetto sullo strumento, e b) nel canto, la veloce ripetizione di un singolo suono o l'alternarsi rapido di un suono o di suoni di altezza leggermente variata. Quest'ultimo è definito *vibrato*.

triade: accordo composto da un suono fondamentale, dal suono che dista da questo una terza, dal suono che dista da quest'ultima un'altra terza. Leggendo dal basso all'alto, la triade può consistere o di una terza maggiore più una terza minore (do-mi-sol): triade maggiore; di una terza minore più una terza maggiore (do-mi be-molle-sol): triade minore; di una terza minore più una terza minore (do diesis-mi-sol): triade diminuita; o di una terza maggiore più una terza maggiore (do-mi-sol diesis): triade aumentata.

trillo: ornamento che consiste nel rapido alternarsi di una nota principale e della nota adiacente superiore. Un trillo può iniziare su una qualsiasi delle note costitutive, come richiesto o dato per scontato dal compositore.

trio: un termine che ha vari significati musicali, di cui i più comuni sono a) una composizione per tre voci, tre strumenti o (specialmente nella musica barocca) tre linee melodiche o parti, e b) la sezione B o mediana della forma ABA come il minuetto e lo scherzo. È chiamata così perché i compositori di solito l'hanno pensata per tre strumenti.

variazione: procedimento di composizione con cui si presentano una o più modificazioni successive, melodiche, ritmiche, armoniche, o combinazioni di queste tre, di una melodia di un tema, di un ritmo o di altri elementi musicali riconoscibili, che sono già stati enunciati.

vibrazione: vibrazione di un mezzo che emette suoni prodotti indirettamente; ad esempio: una nota schiacciata senza suonarla sul pianoforte entra in vibrazione dopo che la medesima nota è stata suonata in un'altra ottava e quindi lasciata andare.

Bibliografia

Quei lettori che desiderano approfondire la conoscenza delle tecniche, della storia e della tradizione della musica, troveranno nel seguente elenco alcuni libri di consultazione di ottimo livello e altre opere di interesse generale, alle quali potranno ricorrere sia per l'utilità dell'informazione sia per il fascino dell'interpretazione. A coloro poi che desiderano approfondire qualcuno degli aspetti della musica discussi nella presente opera, consigliamo di ricorrere a una delle bibliografie specialistiche che si trovano nei migliori trattati di storia della musica (particolarmente utile è quella compresa tra le pagg. 668-694 del volume *A History of Western Music* del professor Donald Jay Grout, New York, 1960).

Libri di consultazione generale

- Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, V edizione, riveduta da Nicolas Slonimsky, New York, 1965.
Grove's Dictionary of Music and Musicians, 9 volumi, V edizione, a cura di Eric Blom, New York, 1954; volume supplementare, New York, 1961.
Harvard Dictionary of Music, di Willi Apel, Cambridge, Massachusetts, 1947.
A New Dictionary of Music, di Arthur Jacobs, Baltimore, 1958 (in broccura).
Dizionario di musica, Zanichelli, Bologna, 1966.

Introduzioni all'ascolto

- What to Listen for in Music*, di Aaron Copland, New York, 1939.
The Structure of Music, A Listener's Guide, di Robert Erickson, New York, 1955.
Hearing Music, A Guide to Music Appreciation, di Theodore M. Finney, New York, 1941.
The Craft of Musical Composition, di Paul Hindemith, New York, 1945.
The Enjoyment of Music, An Introduction to Perceptive Listening, di Joseph Machlis, edizione riveduta, New York, 1963.

- The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*, di Roger Sessions, Princeton, 1950.
Listening to Music Creatively, di Edwin J. Stringham, New York, 1943.
Essays in Musical Analysis, di Sir Donald Francis Tovey, 6 volumi, New York, diverse date.
Guida alla musica (2 voll.), di Giulio Confalonieri, Accademia, Milano, 1950-53.
L'estetica musicale dal settecento a oggi, di Enrico Fubini, Einaudi, Torino, 1964.
L'esperienza musicale e l'estetica, di Massimo Mila, Einaudi, Torino, 1965.

Opere di argomento storico e filosofico

- A History of Musical Thought*, di Donald N. Ferguson, II edizione, New York, 1948.
A History of Western Music, di Donald Jay Grout, New York, 1960.
Music in Western Civilization, di Paul Henry Lang, New York, 1941.
Music in History, The Evolution of an Art, di Howard D. McKinney e W. R. Anderson, New York, 1940.
The Rise of Music in the Ancient World, East and West, di Curt Sachs, New York, 1943.
Storia della musica (3 voll.), Feltrinelli, Milano, 1962.
Il mondo dell'arte. Idea, creazione, forma, Mondadori, Milano, 1964.
Storia della musica (5 voll.), di Franco Abbiati, Garzanti, Milano, 1967.
Il filo d'Arianna, di Gian Francesco Malipiero, Einaudi, Torino, 1966.

Biografie e argomenti vari

(I seguenti titoli sono elencati in ordine approssimativamente cronologico con riferimento ai periodi e ai compositori di cui trattano.)

Dal Medioevo al Barocco

- Music in the Middle Ages*, di Gustave Reese, New York, 1940.
The Italian Madrigal, di Alfred Einstein, 3 volumi, Princeton, 1949.
The English Madrigal Composers, di E. H. Fellowes, Oxford, 1921.
Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century, di R. O. Morris, Oxford, 1922.
Palestrina, di Henry Coates, London, 1938.
Sixteenth-Century Polyphony, di A. T. Merritt, Cambridge, 1939.
William Byrd, di E. H. Fellowes, London, 1948.
Purcell, di J. A. Westrup, New York, 1937.
The Technique of Chordal Composition, di Archibald T. Davison, Cambridge, Massachusetts, 1945.
A Short History of Opera, di Donald Jay Grout, 2 volumi, New York.

- The World of Opera*, di Wallace Brockway e Herbert Weinstock, New York, 1962.
Monteverdi, di Leo Schrade, New York, 1937.
Venetian Opera in the Seventeenth Century, di S. T. Worsthorne, Oxford, 1954.
Men of Music, Their Lives, Times, and Achievements, di Wallace Brockway e Herbert Weinstock, II edizione, New York, 1958 (in brossura).

Il Barocco

- Corelli, His Life, His Music*, di Marc Pincherle, New York, 1956.
Music in the Baroque Era, di Manfred Bukofzer, New York, 1947.
The Sonata in the Baroque Era, di William S. Newman, Chapel Hill, 1959.
Jean-Philippe Rameau, His Life and Work, di Cuthbert Girdlestone, London, 1957.
Bach, A Biography, di Charles Sanford Terry, II edizione, Oxford, 1933.
Johann Sebastian Bach, His Work and Influence on the Music of Germany, di Philipp Spitta, 3 volumi, New York, 1951.
The Bach Reader, di Hans David e Arthur Mendel, New York, 1945.
Handel, di R. A. Streatfeild, London, 1909.
Handel, di Herbert Weinstock, II edizione, New York, 1959.
Handel's Messiah, A Touchstone of Taste, di Robert Manson Myers, New York, 1948.
Handel's Dramatic Oratorios and Masques, di Winton Dean, London, 1959.
Concerning Handel, His Life and Works, di William C. Smith, London, 1948.
Domenico Scarlatti, di Ralph Kirkpatrick, Princeton, 1953.
The Bach Family, di Karl Geiringer, New York, 1954.
La musica del rococò, di Walther Dürr, Patron, Bologna, 1960.
Vivaldi, di Remo Giazotto, Nuova Accademia, Milano, 1965.

Il tardo Settecento

- Gluck*, di Martin Cooper, New York, 1935.
Gluck, di Alfred Einstein, New York, 1936.
Haydn, A Creative Life in Music, di Karl Geiringer, II edizione, Garden City, 1963 (in brossura).
The Symphonies of Joseph Haydn, di H. C. Robbins Landon, London, 1955.
Mozart, di Eric Blom, New York, 1949.
Mozart, His Character, His Work, di Alfred Einstein, New York, 1945.
Mozart and His Times, di Erich Schenk, New York, 1959.
Mozart's Operas, A Critical Study, di Edward J. Dent, New York, 1947.

- Mozart and His Piano Concertos*, di C. M. Girdlestone, Norman, 1952.
- The Letters of Mozart and His Family*, a cura di Emily Anderson, 3 volumi, London, 1938.
- Mozart, The Man and His Works*, di W. J. Turner, New York, 1938.
- The Life of Ludwig van Beethoven*, di Alexander Wheelock Thayer, Carbondale, 1960.
- The Life and Works of Beethoven*, di John N. Burk, New York, 1943.
- The Letters of Beethoven*, a cura di Emily Anderson, 3 volumi, New York, 1961.
- Schubert, A Critical Biography*, di Maurice J. E. Brown, New York, 1958.
- The Schubert Reader*, a cura di Otto Erich Deutsch, New York, 1947.
- The Music of Schubert*, a cura di Gerald Abraham, New York, 1947.
- Beethoven: la vita e la musica*, di Giovanni Carli-Ballola, Sansoni-Accademia, Milano, 1967.
- Mozart. Col catalogo cronologico e per generi di tutte le opere*, di Aloys Greither, Einaudi, Torino, 1968.

L'Ottocento

- Music in the Romantic Era*, di Alfred Einstein, New York, 1947.
- Rossini, A Study in Tragi-Comedy*, di Francis Toye, New York, 1934.
- Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris, and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century*, di Herbert Weinstock, New York, 1963.
- Donizetti*, di William Ashbrook, London, 1965.
- Mendelssohn*, di Philip Radcliffe, London, 1954.
- Schumann*, di Joan Chissell, New York, 1949.
- Schumann, A Symposium*, a cura di Gerald Abraham, New York, 1952.
- Chopin*, di Arthur Hedley, London, 1947.
- Chopin's Musical Style*, di Gerald Abraham, London, 1939.
- Chopin, The Man and His Music*, di Herbert Weinstock, New York, 1949.
- Berlioz and His Century*, di Jacques Barzun, New York, 1956 (in brossura).
- Johannes Brahms, His Work and Personality*, di Hans Gal, New York, 1963.
- Brahms*, di Peter Latham, New York, 1955.
- Brahms, His Life and Work*, di Karl Geiringer, New York, 1961 (in brossura).
- The Music of Franz Liszt*, di Humphrey Searle, London, 1954.
- Liszt*, di Walter Beckett, New York, 1955.
- The Life of Richard Wagner*, di Ernest Newman, 4 volumi, New York, 1933, 1937, 1941, 1946.

- The Wagner Operas*, di Ernest Newman, New York, 1949.
A Hundred Years of Music, di Gerald Abraham, New York, 1938.
Opera as Drama, di Joseph Kerman, New York, 1956 (in brossura).
Hugo Wolf, di Frank Walker, New York, 1951.
Dvořák, di Alec Robertson, New York, 1955.
Tchaikovsky, di Herbert Weinstock, New York, 1943.
Tchaikovsky, A Symposium, a cura di Gerald Abraham, London, 1945.
César Franck, di Norman Demuth, New York, 1949.
Giuseppe Verdi, His Life and Works, di Francis Toye, New York, 1959 (in brossura).
The Man Verdi, di Frank Walker, New York, 1962.
Masters of Russian Music, di M. D. Calvocoressi e Gerald Abraham, New York, 1939.
The Musorgsky Reader, a cura di Jay Leyda e Sergei Bertensson, New York, 1947.
Modest Mussorgsky, di M. D. Calvocoressi, London, 1956.
My Musical Life, di Nikolay Andreyevich Rimsky-Korsakov, III edizione, New York, 1942.
The Music of Spain, di Gilbert Chase, New York, 1941.
French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré, di Martin Cooper, New York, 1951.
Bizet and His World, di Mina Curtiss, New York, 1958.
Bizet, di Winton Dean, London, 1948.
Bruckner and Mahler, di Hans F. Redlich, New York, 1955.
Giuseppe Verdi (4 voll.), di Franco Abbiati, Ricordi, Milano, 1959.

Il Novecento

- Jan Sibelius*, di Harold E. Johnson, New York, 1959.
Puccini, A Critical Biography, di Mosco Carner, New York, 1959.
Richard Strauss, A Critical Commentary on His Life and Works, volume I, di Norman Del Mar, New York, 1962.
Recollections and Reflections, di Richard Strauss, a cura di Willi Schuh, New York, 1953.
Debussy, di Léon Vallas, London, 1933.
Debussy, His Life and Mind, 2 volumi, di Edward Lockspeiser, New York, 1962, 1965.
Maurice Ravel, di Roland-Manuel, London, 1947.
Ravel, di Norman Demuth, New York, 1947.
Erik Satie, di Rollo H. Myers, London, 1947.
Music since 1900, di Nicolas Slonimsky, III edizione, New York, 1959.
Studies in Contemporary Music, di Wilfred Mellers, London, 1947.
Autobiography, Articles, Reminiscences, di Sergei Prokofiev, Moscow, s.d.
Eight Soviet Composers, di Gerald Abraham, New York, 1943.
The Life and Music of Béla Bartók, di Halsey Stevens, edizione riveduta, New York, 1964.
America's Music, di Gilbert Chase, New York, 1955.
Music in a New Found Land, di Wilfred Mellers, New York, 1965.

- Aaron Copland*, di Arthur Berger, New York, 1953.
Our New Music, di Aaron Copland, New York, 1941.
Notes Without Music, di Darius Milhaud, New York, 1953.
Poetics of Music, di Igor Stravinsky, Cambridge, Massachusetts, 1947.
Conversations with Igor Stravinsky, 1959; *Memories and Commentaries*, 1960; *Expositions and Developments*, 1962; *Dialogues and a Diary*, 1963, di Igor Stravinsky e Robert Craft, Garden City.
Composition with Twelve Notes, di Josef Rufer, London, 1954.
Style and Idea, di Arnold Schoenberg, New York, 1950.
The Works of Arnold Schoenberg, di Josef Rufer, New York, 1963.
Arnold Schoenberg Letters, selezione e cura di Erwin Stein, New York, 1965.
Alban Berg, The Man and His Music, di Hans F. Redlich, New York, 1957.
Schoenberg and His School, di René Leibowitz, New York, 1949.
La scuola musicale di Vienna: espressionismo e dodecafonìa, di Luigi Rognoni, Einaudi, Torino, 1966.
Stravinsky, di Giampiero Tintori, Nuova Accademia, Milano, 1964.

Indice analitico

- Abbatini, Antonio Maria, 208
Dal male il bene (con Maraz-
zoli), 208
- Abraham, Gerald, 341
- a cappella, 111
- accompagnamento, 41-42
- accordo, 73, 92, 145-146, 147-
148, 257, 338, 362, 365, 367
- Adam, Adolphe, 315
- Adam de la Halle, 37
- Africana, L', v. Meyerbeer, G.*
- Alceste, v. Gluck, Ch. W.*
- Alcidiane, v. Lulli, G.*
- aleatoria (musica), 384-385
- Alembert, Jean Le Rond d', 209
- Alighieri, Dante, 214
- Almira, v. Händel, G. F.*
- Amleto, v. Liszt, F.*
- Anacreonte, v. Cherubini, L.*
- Angelico (Beato), 48
- Années de pèlerinage, v. Liszt, F.*
- Apel, Willi, 114, 237
Harvard Dictionary of Music,
114, 140, 237
- Apollo e Dafne, v. Händel, G. F.*
- appoggiatura (accordo di), 258
- Arcadet, Jacob, 69
- archi (quartetto per), 192-193
- aria, 107, 114-116, 151, 285, 298
- aria da campo, 115-116, 138, 153,
174, 203-204
- Arianna, v. Monteverdi, C.*
- arioso, 107, 114, 119-120
- Ariosti, Attilio, 206
Vespasiano, 206
- Ariosto, Lodovico, 65, 320
- Aristotele, 142
- Aristosseno, 142
- armonia, 38, 41, 52-54, 56-57, 72-
73, 92, 93-96, 117, 124, 143-
144, 145-150, 255-262, 281,
313, 318-319, 321, 343-344,
351-352, 360-361
- arpa, 317 n.
- arpicordo, 67, 84-85, 92, 98, 116-
118, 134, 135-136, 180, 181-
182, 187-189, 199
- ars antiqua, 33 segg., 40, 53*
- ars nova, 34, 39 segg., 47, 48, 53,*
55-56, 62
- Artaserse, v. Hasse, J. A.*
- Arte della Fuga, L', v. Bach, J. S.*
- atonalità, 365, 366-367, 368, 369
segg., 374 segg., 378, 379-380;
v. anche dodecafonìa
- Auber, Daniel-François, 252
*Muta di Portici, La (Masaniel-
lo), 252*
- aumento, 171
- Auric, Georges, 345
- Auvergne, Antoine d', 210
Troqueurs, Les, 210
- avanguardia, 358, 383, 385
- Bach (famiglia), 91
- Bach, Carl Philipp Emanuel, 116,
157, 166, 167-168, 186, 199,
221

- Resurrezione e ascensione di Gesù*, 157
- Bach, Heinrich, 91
- Bach, Johann Christian, 186
- Bach, Johann Sebastian, 56, 65, 67, 79, 80, 85, 88, 89, 90, 91, 94, 110, 113, 116, 121, 124, 128, 129, 133, 138, 141, 142, 143 e n., 144, 152, 153, 154, 157, 158, 161, 162, 163-165, 166, 168, 183, 186, 189, 197, 198, 199, 218, 221, 228, 239, 254, 274-276, 277, 296, 353, 359, 381
- Arte della Fuga, L'*, 277
- cantate, 124, 155, 381
- *O Ewigkeit, du Donnerwort*, 381; « *Es ist genug* », 381; « *capriccio sulla partenza di un fratello amato* », 228
- Clavicembalo ben temperato, Il*, 94, 138, 142, 143, 359
- Concerti brandeburghesi*, 113, 162-165, 168
- concerto italiano, 168
- Magnificat*, 128
- Messa in si minore*, 155, 156, 355
- passacaglia in do minore, 118
- passioni, 65, 124, 155, 156
- *secondo (san) Giovanni*, 65, 124, 155; « *Es ist vollbracht* », 155
- *secondo (san) Luca* (apocri-fa), 155 n.
- *secondo (san) Matteo*, 65, 124, 129, 155, 156
- suites orchestrali, 162
- Bainville, Théodore de, 334
- Balakirev, Mili, 312, 321, 322, 324, 325, 330, 347
- Islamey*, 322-323, 325
- Russia*, 322
- Tamar*, 322
- Ballet Comique de la Royne*, 130
- ballet de cour*, 132, 136
- balletto, 129-130, 203, 264, 313, 315-316, 330-331
- banda, 195
- Barbiere di Siviglia, Il*, v. Ros-sini, G.
- Bardi, Giovanni, conte di Ver-nio, 97-98, 100-101
- barocco, 129, 133-134, 154, 156, 169, 197-198, 219, 297
- Bartok, Bela, 187, 193, 313
- basso continuo, 98, 107, 116, 120, 160
- basso da braccio, 103
- basso ostinato, 49, 114, 118-120
- Battaglia di Vittoria, La*, v. Bee-thoven, L. van
- Baudelaire, Pierre-Charles, 340
- Beatrice, imperatrice del Sacro Romano Impero, 36
- Beethoven, Ludwig van, 79, 80, 85, 94, 116, 140, 144, 156, 166, 172, 173, 175, 177, 178, 186, 190, 193, 195, 200, 218, 219, 222-230, 232, 233, 234, 238, 239, 240-241, 244-246, 250, 261, 267, 271, 272, 276, 284, 287, 294, 296, 297, 298, 302, 304, 305, 306, 309, 310, 338, 353, 359, 373
- Battaglia di Vittoria, La*, 229
- concerti per pianoforte e or-chestra, 178, 179, 223-224, 240, 242, 296
- n° 2 in si bemolle maggio-re, op. 19, 222, 224
- n° 3 in do minore, op. 37, 240
- n° 4 in sol maggiore, op. 58, 240, 242
- n° 5 in mi bemolle maggio-re, op. 79 (*Imperatore*), 178, 223-224
- triplo concerto per violino, vio-loncello, pianoforte e orche-stra in do maggiore, op. 56, 179
- Consacrazione della casa, La*, 267
- Coriolano*, ouverture, 267
- Egmont*, ouverture, 267
- Fidelio*, op. 72, 245-246, 250
- ouverture, 245 n. (v. anche *Leonora*, ouvertures); « *Ab-scheulicher! Wo eilst du hin?* », 245; « *Gott, welche Dunkel hier!* », 245; « *Ha!*

- welch ein Augenblick* », 245;
 « *O welcher Lust!* », 245
 Grande Fuga, op. 133, 226
 Leonora, ouvertures, 245 e n.,
 267 (v. anche *Fidelio*)
 - n° 1, 245 n., 267
 - n° 2, 245 n., 267
 - n° 3, 245 e n., 267
 Missa solennis, op. 123, 156
 quartetti d'archi, 222, 223,
 226-227, 242, 359
 - n° 3 in re maggiore, op. 18,
 n° 3, 223
 - n° 13 in si bemolle maggio-
 re, op. 130, 226, 242
 - n° 14 in do diesis minore,
 op. 131, 226, 242
 - n° 15 in la minore, op. 132,
 226, 242
 - n° 16 in fa maggiore, op.
 135, 223, 226-227; citato,
 227; 242
 sinfonie, 222-223, 225, 240,
 246, 296, 355
 - n° 1 in do maggiore, op. 21,
 222-223, 225
 - n° 2 in re maggiore, op. 36,
 240
 - n° 3 in mi bemolle maggio-
 re (*Eroica*), op. 55, 229
 - n° 5 in do minore, op. 67,
 301
 - n° 9 in re minore, op. 125,
 223, 225, 246, 296, 353
 sonate per pianoforte, 173,
 222, 223, 224, 225, 242, 276,
 296
 - n° 2 in la maggiore, op. 2,
 n. 2, 222, 224, 225
 - n° 12 in la bemolle maggio-
 re, op. 26, 173
 - n° 14 in do diesis minore
 (*Chiaro di luna*), op. 27,
 n. 2, 173
 - n° 23 in fa minore (*Appas-
 sionata*), op. 57, 296
 - n° 32 in do minore, op. 111,
 223; citata, 224; 242
 variazioni per pianoforte, 296,
 297
 Diabelli, op. 120, 296
 - *Eroica*, op. 35, 296, 297
 - 32 in do minore, 296
 bel canto, 205-206
 Bella addormentata, *La*, v. Chaj-
 kovskij, P. I.
 Bellini, Vincenzo, 248-250, 252,
 291
Norma, 248-250, 291; « *Casta
 diva* », 249
Puritani, I, 248
Sonnambula, *La*, 248
 Berg, Alban, 292, 313, 363, 375-
 381
 Concerto per violino e orche-
 stra, 381
Drei Stücke, op. 6, 376
Kammerkonzert, 379
Lulu, 379-380
Suite lirica, 379
Vier Stücke, op. 6, 376
Wozzeck, 247, 292, 363, 375,
 376-379
 Berio, Luciano, 381
 Berlioz, Hector, 30, 158, 196,
 198, 214, 239, 252-253, 254,
 262, 267, 268, 272, 276, 277,
 303, 308, 310, 312, 313, 332,
 337
Corsaro, II, 267
Dannazione di Faust, *La*, 158
Infanzia di Cristo, *L'*, 158
Romeo e Giulietta, 263
Sinfonia fantastica, 263, 268
Troiani, I, 253
 Binchois, Gilles, 55, 56, 57, 58,
 60, 61-62, 65, 79
chansons, 58
 bitonalità, v. politonalità
 Bizet, Georges, 291, 355
Carmen, 208, 291, 353
 Blondel de Nesles, 37
 Blow, John, 136
 Boccherini, Luigi, 135, 166, 191,
 192, 193, 226, 328, 330
Bobème, *La*, v. Puccini, G.
 borgognona (scuola), 55, 62
Boris Godunov, v. Mussorgskij,
 M.
 Borodin, Alexander, 312, 313,
 321, 323-324, 326, 327, 347

- Nelle steppe dell'Asia centrale*, 324
Principe Igor, II, 324, 326, 328, 330
 sinfonie, 324, 326
 - n° 2 in si minore, 324
 - n° 3 (incompiuta), 326
 Boulez, Pierre, 384
 Bourget, Paul, 334
 Brahms, Johannes, 56, 80, 85, 118, 158, 178, 193, 231, 241, 250, 261, 262, 263, 267, 271, 293-301, 305, 308, 313, 314 e n., 316, 364, 373, 375
 concerti per pianoforte e orchestra, 178-179, 294, 295
 - n° 1 in re minore, op. 15, 294
 - n° 2 in si bemolle maggiore, op. 83, 178-179, 295
 Lieder, 295, 296
 musica da camera, 263
Ouverture tragica, 267
 pezzi per piano, 295, 296
Requiem tedesco, 158, 295
 scherzo in mi bemolle minore, op. 4, 294
 serenata per orchestra, 294, 296
 sinfonie, 263, 294, 296, 298, 299-300, 314
 - n° 1 in do minore, op. 68, 294, 306
 - n° 2 in mi minore, op. 98, 118, 296, 298, 299-300, 314
 variazioni, 118, 296, 297, 298
 - per orchestra, 118, 296
 - per piano, 118, 296
 - Variazioni e fuga su un tema di Händel, 297, 298; Variazioni su un tema di Haydn, 118, 296; Variazioni su un tema di Paganini, 297; Variazioni su un tema di Schumann, 297
 Broadwood, John, 183
 Broadwood & Sons, 140
 Brockes, Barthold J. Arich, 155
Cristo torturato e morto per i peccati del mondo, 122
 Bruckner, Anton, 232, 271, 301-303, 304, 306, 308, 364, 373, 375
 Brumel, Antoine, 68
 Büchner, Georg, 377
Woyzeck, 377
 Bull, John, 85, 89, 143
 Buonarroti, Michelangelo, 230
 Buxtehude, Dietrich, 91, 106, 152
 Byrd, William, 70, 71, 72, 83-84
Gradualia, 83
Grande funzione, 84
 Cabezón, Antonio de, 88
 Caccini, Giulio, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 114, 117, 127, 128, 151, 156, 203, 211, 246, 329
Euridice, 97, 99, 100, 103
Nuove musiche, 104, 114
 cadenza, 178-179
 Cage, John, 385
 Calzabigi, Ranieri da, 210, 211, 212
Alceste (prefazione), 212
 camera (musica da), 175, 177, 191-195
 camera (orchestra da), 200
 camerata fiorentina, 100-101, 105
 Campion, Thomas, 136
 Cannabich, Christian, 166, 199
 canone, 43, 63-64; *v. anche fuga cantata*, 90, 104, 127, 151-152, 153-154
 cantata da camera, 151
 cantata da chiesa, 151, 152
Canti e danze della morte, *v. Mussorgskij, M.*
Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur, 83
cantus firmus (messa), 66
canzona, 87, 91, 109, 111, 112, 127, 151-152, 191
canzona da sonare, 151
 capriccio, 91
Capriccio spagnolo, *v. Rimskij-Korsakov, N.*
 Carissimi, Giacomo, 127, 128, 129, 151

- Carlo II, re d'Inghilterra, 135
 Carlo V, re di Spagna, 88
 Carlo VII, re di Francia, 62
Carmen, v. Bizet, G.
 Carner, Mosco, 373
 Carter, Elliott, 385
 Casella, Alfredo, 350
 Castello, Dario, 112
Sonate concertate in stile moderno, 112
 castrato, 115, 203
Cattedrale sommersa, La, v. Debussy, C.-A.
 Cavalieri, Emilio de', 128
Rappresentazione di anima e corpo, La, 128
Cavalleria rusticana, v. Mascagni, P.
 Cavalli, Pietro Francesco, 136, 203
Cenerentola, La, v. Rossini, G.
Ce qu'on entend sur la montagne, v. Liszt, F.
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 214
 Cesti, Marc'Antonio, 127, 151, 203
 cetra, 181
 Chajkovskij, Peter Ilyich, 46, 261, 262, 263, 268, 270, 271, 306, 312-317, 318, 327, 328, 329, 330, 358, 359
Bella addormentata, La, 315, 316
Francesca da Rimini, 270
Lago dei cigni, 315, 316
 1812 (ouverture), 268
Mozartiana, 46
Schiaccianoci, Lo, 133, 315
 sinfonie, 263
 - n° 6, 314, 318
 Chambonnières, Jacques Champion de, 134, 176
Chanson (polifonica), 64-65, 108-109
 Cherubini, Luigi, 250
Anacreonte, 250
 - ouverture, 250
Medea, 250
Chiaro di luna, v. Beethoven, L. van, sonate per pianoforte
 chiave, v. tonalità
 Chopin, Frédéric-François, 140, 186, 220, 239, 248, 249-250, 255, 258, 259, 261, 262, 263, 264-266, 272, 275, 277, 295, 298, 303, 308, 310, 317, 332
 barcarola, 265
 concerti per pianoforte, 264
 fantasia, 239, 298
 scherzi, 265
 sonata in si minore, 263
 sonata in si bemolle minore, 262-263
 sonata per violoncello, 262-263
 trio, 264
 ciaccona, v. passacaglia
 ciclica (forma), 57, 312 e n.
 Cinque, I, 321 segg.
Classica (sinfonia), v. Prokofiev, S.
Clavicembalo ben temperato, II, v. Bach, J. S.
 Clemente IX, papa, 208
Clemenza di Tito, La, v. Mozart, W. A.
 Cocteau, Jean, 345
 coda, 169, 174
 Coleridge, Samuel Taylor, 181
Kubla Khan, 181
 Colette, Sidonie-Gabrielle, 342
Combattimento di Tancredi e Clorinda, II, v. Monteverdi, C.
 Compère, Loyset, 68
Concerti brandeburghesi, v. Bach, J. S.
 concerto, 111-114, 119-120, 124, 167, 175, 177-179
 concerto grosso, 112-114, 120, 163
Consacrazione della casa, La, v. Beethoven, L. van
 consonanza e dissonanza, 46-47, 52-53, 76 segg., 258-259, 338, 351-352
Conte Ory, II, v. Rossini, G.
 contrabbasso, 61 e n.
 contrappunto, 33, 167; v. anche polifonia

- controfagotto, 60
Convitato di pietra, II, v. Dargomizhskij, A.
 Copland, Aaron, 187, 317
Coppelia, v. Delibes, L.
 Corelli, Arcangelo, 110, 113, 129, 167
 opera 6, 113
 - *Concerto di Natale*, 113
Coriolano, v. Beethoven, L. van
 Corneille, Pierre, 203
 cornetta, 103
 corno, 60 n.
 corno inglese, 60 e n.
Corsaro, II, v. Berlioz, H.
Così fan tutte, v. Mozart, W. A.
 Couperin, François, 129, 133-134, 135-136, 176
 Barricades mystérieuses, Les, 134
 Pièces pour le clavecin, 134-135
 Soeur Monique, 134
 Vergers fleuris, Les, 134
Creazione, La, v. Haydn, F. J.
Crepuscolo degli dei, II, v. Wagner, R.
 crescendo e decrescendo, 165
 Cristofori, Bartolomeo, 182, 183
 Cui, Cesar, 321, 326
- Dafne*, v. Peri, J.
Dal male il bene, v. Abbadini, A. M.
Dannazione di Faust, La, v. Berlioz, H.
Dante (sinfonia), v. Liszt, F.
 danza (forme di), 85, 91, 130, 134
 Dargomizhskij, Alexander, 312, 320-321, 326, 327
 Convitato di pietra, II, 320, 321, 326
 Russalka, 320
 Debussy, Claude-Achille, 115-116, 135, 162, 187, 194, 198, 214, 231, 270, 277-278, 313, 321, 331, 332-340, 342, 343, 344, 364, 373, 375, 379
 Cattedrale sommersa, La, 338
- Estampes*, 334
 lieder, 336
Mer, La, 162, 229, 334, 336
 notturni, 334
Pelléas et Mélisande, 115-116, 247, 321, 334, 335-336, 378
Prélude à l'après-midi d'un faune, 270, 334, 338
 quartetto per archi, 333
 sonate, 336
Voiles, 339
 decrescendo, v. crescendo
 Delibes, Léo, 316 n.
 Coppelia, 316 n.
 Silvia, 316 n.
 Dent, Edward Joseph, 244
 Diaghilev, Serge, 331, 343, 346, 357
 diatonica (scala), 93, 124-126
 Diderot, Denis, 209
Didone ed Enea, v. Purcell, H.
Dies irae, 30
 dinamica, 166
 dissonanza, v. consonanza
 dodecafonia, 360, 369-372, 373, 374, 375 segg., 379, 381-387; v. anche atonalità
 dominante, 174, 178
 Donatello, 48
Don Giovanni, v. Mozart, W. A.
 Donizetti, Gaetano, 248, 252, 288, 291, 332
 Lucia di Lammermoor, 288
 Dowland, John, 84
 Dufay, Guillaume, 55, 56, 57, 58, 59, 61-62, 65, 221
 « *L'Homme armé* » (messa), 57, 59
 dulcimero, 181
 Dumas, Alexandre, figlio, 289
 Dunstable, John, 48-52, 55, 65, 79, 83
 Dvorak, Antonin, 193
- Ebridi* (ouverture), v. Mendelssohn-Bartholdy, F.
 egloga, 100
Egmont, v. Beethoven, L. van
 elettronica (musica), 384-385

Elia, v. Mendelssohn-Bartholdy, F.
 Elisabetta I, regina d'Inghilterra,
 85 n.
Enfant et les sortilèges, L', v.
 Ravel, M.
 Engel, Gabriel, 301, 303, 304
 Erasmo da Rotterdam, 65
 Ercole I d'Este, duca di Ferrar-
 a e di Modena, 65
Eroica, v. Beethoven, L. van, sin-
 fonie
 Eschenbach, Wolfram von, 36
 espressionismo, 367-369, 377-378
Estampes, v. Debussy, C.-A.
estampie, 87
Euriante, v. Weber, C. M. von
Euridice, v. Caccini, G.
Euridice, v. Peri, J.
 Euripide, 213

 Fagotto, 60
 Falla, Manuel de, 317
 Falsetto, 61
 Falso bordone, 53, 57
Fanciulla di neve, La, v. Rimskij-
 Korsakov, N.
 Fantasia, 88
Fantastica (sinfonia), v. Berlioz,
 H.
 Fauré, Gabriel, 231, 312 n., 332,
 342
Faust, v. Wagner, R.
Faust (sinfonia), v. Liszt, F.
 Federico Barbarossa, 36
 Federico II, re di Prussia, 183
Feen, Die, v. Wagner, R.
 Festa, Costanzo, 69
 Festspielhaus di Bayreuth, 281
Fêtes de l'Amour et de Bacchus,
Les, v. Lulli, G.
 Fétis, François-Joseph, 83
Fidelio, v. Beethoven, L. van
Filide e Aminta, v. Händel, G.
 Filippo II, re di Spagna, 88
 Fischer, Johann Caspar Ferdi-
 nand, 143
 flauto, 60
 flauto a becco, 163
Flauto magico, Il, v. Mozart, W.
 A.

Folcloristica (musica), 325-326
Fontane di Roma, Le, v. Respi-
 ghi, O.
 Foss, Lukas, 385
Francesca da Rimini, v. Chajkov-
 skij, P. I.
 Franck, César, 57, 193, 312 e n.
 Franck, Salomo, 153
 Francke, August Hermann, 153
Franco cacciatore, Il, v. Weber,
 C. M. von
 Frescobaldi, Girolamo, 88, 109
 Freud, Sigmund, 369
 Froberger, Johann Jacob, 91
 fuga, 89-90, 107, 109
 fugato, 90
 Fux, Johann Joseph, 146

 Gabrieli, Andrea, 88, 89, 90, 109,
 111
*Canti concerti a 6, 7, 8, 10 e
 16 voci* (con Gabrieli, Gio-
 vanni), 111
*Canzoni alla francese per l'or-
 gano*, 109
 Gabrieli, Giovanni, 88, 111, 121,
 122, 123, 126, 196
*Canti concerti a 6, 7, 8, 10 e
 16 voci* (con Gabrieli, An-
 drea), 111
Sacrae symphoniae, 197
 Galilei, Galileo, 98
 Galilei, Vincenzo, 98, 142
Gallo d'oro, Il, v. Rimskij-Kor-
 sakov, N.
Gaspard de la nuit, v. Ravel, M.
Gazza ladra, La, v. Rossini, G.
 Geminiani, Francesco, 113
 Gesualdo, Carlo, 69, 125, 257
 Gibbons, Christopher, 136
 Gibbons, Orlando, 84, 136
 Giovanni da Cascia, 40
 Glareanus, Henricus, 67
 Glazunov, Alexander, 324, 326
 Glinka, Mikhail, 312, 316-320,
 322, 327, 328
Jota Aragonesa, 317
Kamarinskaja, 317, 322
Ruslan e Ludmilla, 317, 318 e
 n.

- Vita per lo zar, Una*, 317, 318, 319
- Gluck, Christoph Willibald von, 103, 115, 144, 210-214, 216, 219, 221, 251, 290, 315 n., 329
Alceste, 103, 211; « *Divinités du Styx* », 103
Don Giovanni (balletto), 210
Ifigenia in Aulide, 213
Ifigenia in Tauride, 213
Orfeo ed Euridice, 211
Paride ed Elena, 212, 213; « O del mio dolce ardor », 212
- Goethe, Johann Wolfgang von, 279
Faust, 279
 gotico (stile), 90, 91
- Goudimel, Claude, 68
- Gounod, Charles, 333, 342
- Grace, Harvey, 138
- Grandi, Alessandro, 151
Cantate et arie a voce sola, 151
- Grande Pasqua russa*, v. Rimskij-Korsakov, N.
grand-opéra, 250-253
 gravicembalo, 78 e n.
- Gray, Cecil, 63, 135
History of Music, 63, 135
- Grecia antica (musica della), 28, 97, 98, 100
- Greco, El (Kyriakos Theotokopoulos), 82
- gregoriano (canto), 25-32, 33-34, 37, 64, 147, 366
- Gregorio XIII, papa, 80
- Grieg, Edward Hagerup, 46, 133
Peer Gynt, 133
- Grimm, Melchior von, 209
- Grout, Donald Jay, 101
Short History of Opera, A, 101
- Guarini, Giovanni Battista, 100
Pastor fido, II, 100
- Guerre des bouffons*, 209, 212, 213
- Guglielmo Tell*, v. Rossini, G.
- Guiraud, Albert, 368
- Giuseppina, imperatrice di Francia, 251
- Händel, Georg Friedrich, 56, 79, 85, 88, 110, 112-113, 116, 117, 122, 124, 128, 129, 133, 144, 152, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 165, 166, 186, 197, 198, 200 e n., 204-205, 207, 221, 228, 239, 286, 297, 336, 358
Almira, 204
Apollo e Dafne, 152
 cantate, 152
 concerti grossi, 112-114, 162
Filide e Aminta, 152
Fuochi d'artificio, 200 n.
Iefte, 158
Israele in Egitto, 158
Messia, 129, 156, 158
 oratori, 124
Serse, 205; largo, 205
- Hans Heiling, v. Marschner, H.
- Harmonice musices odhecaton*, 64
- Harvard Dictionary of Music*, v. Apel, W.
- Hasse, Johann Adolf, 207
Artaserse, 207
- Hauer, Josef Matthias, 363, 369
- Haydn, Franz Joseph, 79, 80, 84, 94, 108, 116, 135, 144, 156, 157, 166, 173, 175, 184, 186, 191, 192, 193, 194, 199, 200-201, 207, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 233, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 254, 258, 261, 262, 263, 274, 277, 296, 309, 336, 353, 360
Creazione, La, 157
 sinfonia n° 104, 200-201
Stagioni, Le, 157, 222
- Henry, Pierre, 384
- Hertel, Peter Ludwig, 315
- Heure espagnole, L'*, v. Ravel, M.
- Hindemith, Paul, 158, 193, 317
- Hochzeit, Die*, v. Wagner, R.
- Hoffmann, Ernst Theodor Ama-

deus, 234, 237
Hofhaimer, Paulus von, 191
Holzbauer, Ignaz, 166, 199
« *Homme armé, L'* », 57, 66
Honegger, Arthur, 158, 345
Hugo, Victor, 289

Ideale, L', v. Liszt, F.
Idillio di Sigfrido, v. Wagner, R.
Ieffe, v. Händel, G. F.
Ifigenia in Aulide, v. Gluck, Ch. W.
Ifigenia in Tauride, v. Gluck, Ch. W.
imitazione, 49 segg., 58-59, 89, 117
Imperatore, v. Beethoven, L. van, concerti per pianoforte e orchestra
improvvisazione, 385
Incoronazione di Poppea, L', v. Monteverdi, C.
Indy, Vincent d', 111, 312 n., 332
Symphonie sur un chant montagnard français, 111
Infanzia di Cristo, L', v. Berlioz, H.
Ingegneri, Marc'Antonio, 114
Arie di canzon francese, 114
intermezzo, 209
International Cyclopedia of Music and Musicians, The, 138
intervalli, 46-47, 76 segg., 139, 149-150
inversione, 171, 178 n., 256
Isaak, Heinrich, 68, 191
Islamey, v. Balakirev, M.
isoritmi, 42
Israele in Egitto, v. Händel, G. F.
Italiana in Algeri, L', v. Rossini, G.

Jacobsen, Jens Peters, 364
Jacopo da Bologna, 40
Jannequin, Clément, 180
jazz band, 195
Jeune, Claude le, 68

Jommelli Niccolò, 152
Josquin des Prés, 62, 64, 67-68, 71
Qui habitat in adjutorio, 60
Jota Aragonesa, v. Glinka, M.

Kamarinskaja, v. Glinka, M.
Karl Theodor, 166
Keiser, Reinhard, 155, 205
Kerll, Johann Caspar von, 143
Khachaturian, Aram, 326
Kirkpatrick, Ralph, 168
Klangfarbenmelodie, 384
Kovancina, v. Mussorgskij, M.
Kuhnau, Johann, 91, 153
Kusser (Cousser), Johann Sigismund, 133

Lago dei cigni, v. Chajkovskij, P. I.
Lalo, Édouard, 111
Sinfonia spagnola, 111
Lamartine, Alphonse de, 268
Landi, Stefano, 202
Landino (Landini), Francesco, 40 47
Landowska, Wanda, 189
La Rue, Pierre de, *v. Rue, Pierre de la*
Lasso, Orlando di, 71, 72, 79, 81 messe, 82
Sette salmi penitenziali, 82
Lawes, Henry, 136
Comus, 136
Leclair, Jean-Marie, 110
Leggenda della città invisibile di Kitezib, La, v. Rimskij-Korsakov, N.
Legrenzi, Giovanni, 110
leitmotiv, 268, 280-281, 288-289
Leo, Leonardo, 152
Leoncavallo, Ruggiero, 291
Pagliacci, I, 291
Leonora, v. Beethoven, L. van
letteratura, influenza sulla musica, 264
« L'Homme armé », v. Dufay, G.
libretto, 100, 207-208, 209, 320

- Lied*, 115, 231-232, 233, 266, 286
Lied von der Erde, Das, v. Mahler, G.
Lieder eines fahrenden Gesellen, v. Mahler, G.
 lira grande, 100 e n.
 Liszt, Franz, 30, 187, 239, 261, 262, 263, 266-267, 268-269, 272, 280, 288, 290, 294, 312 n., 332, 342, 373
Amleto, 269
Années de pèlerinage, 266
Ce qu'on entend sur la montagne, 268
 concerti per pianoforte, 266
Dante (sinfonia), 266
Faust (sinfonia), 263, 266
Ideale, L', 269
Mazeppa, 268
Orfeo, 268
Préludes, Les, 269
 sonata in si minore, 263, 266
 liuto, 98, 143
 liuto grosso, 102 e n.
 Lockspeiser, Edward, 337
Lohengrin, v. Wagner, R.
 Lorenzo de' Medici (il Magnifico), 65
Lucia di Lammermoor, v. Donizetti, G.
 Luigi XI, re di Francia, 62
 Luigi XIV, re di Francia, 129, 135
 Luigi XV, re di Francia, 209
 Louys, Pierre, 334
 Loyola, Ignazio di, 82
 Lübeck, Vincent, 91
 Lulli, Giambattista, 129-132, 135, 137, 164 n., 203-204, 209, 214, 315 n.
Alcidiane, 132
Fêtes de l'Amour et de Bacchus, Les, 130
Lulù, v. Berg, A.
 Lutero, Martin, 68

 Machaut, Guillaume de, 40-46, 221
 « *Ma fin est mon commencement* », 43-45, 65
 madrigale, 47 e n., 68-70, 100, 104, 127
Maestri cantori di Norimberga, I, v. Wagner, R.
 Maeterlinck, Maurice, 335, 340
Pelléas et Mélisande, 335
 maggiore e minore, 94, 146, 149-150, 260, 321, 339
Magnificat, v. Bach, J. S.
 Mahler, Gustav, 198, 232, 254, 271, 303-305, 307, 308, 364, 373, 375
Lied von der Erde, Das, 303, 304
 Lieder, 305
Lieder eines fahrenden Gesellen, 303
 sinfonie, 303
 Mallarmé, Stéphane, 334, 335
Ma Mère l'Oye, v. Ravel, M.
 Mannheim (orchestra di), 165-167, 196, 198-199
Manon Lescaut, v. Puccini, G.
 Marazzoli, Marco, 208
Chi soffre speri (con Mazzocchi), 208
Dal male il bene (con Abbadini), 208
 Marenzio, Luca, 125-126
 Marie Leszczyńska, regina di Francia, 209
 Marschner, Heinrich, 246, 272, 279
Hans Heiling, 246
Templer und die Jüdin, Der, 246
Vampyr, Der, 246
 Mascagni, Pietro, 291
Cavalleria rusticana, 291
 Massenet, Jules, 333, 341
 Mattheson, Johann, 143
Exemplarische Organisten Probe, 143
Mazeppa, v. Liszt, F.
 Mazzocchi, Virgilio, 208
Chi soffre speri (con Marazzoli), 208
Medea, v. Cherubini, L.
Meistersinger, 37
 melodia, 72, 94-96, 106-107, 145, 340, 344

- Mendelssohn - Bartholdy, Felix, 158, 187, 193, 239, 267, 271, 373
Ebridi, ouverture, 267
Elia, 158
San Paolo, 158
Sogno di una notte di mezza estate, Un, 267; ouverture, 267
Mer, La, v. Debussy, C.-A.
Mersenne, Marin, 143
messa, 57, 66, 128, 155-156, 158
ordinario della, 57, 155
proprio della, 57
Messia, v. Händel, G. F.
Messiaen, Olivier, 345, 384
Metastasio (Trappasi, Pietro), 207, 208, 211
Artaserse, 207
Meyerbeer, Giacomo, 207, 252, 253, 272, 279, 288, 289, 332
Africana, L', 252
Profeta, II, 252
Roberto il diavolo, 252
Ugonotti, Gli, 252
mezzi musicali e stile, 274-279
Mjaskovskij, Nikolaj, 241
Milhaud, Darius, 133, 345, 350
Suite française, 133
Suite provençale, 133
1812 (ouverture), v. Chajkovskij, P. I.
Milton, John, 136
Comus, 136
Minnesänger, 36-37
minore, v. maggiore e minore
minuetto, 169, 175, 224
Miroirs, v. Ravel, M.
Missa solennis, v. Beethoven, L. van
misteri, 97, 127
modi (ecclesiastici), 28-29, 92, 124
modi (greci), 28
modi (ritmici), 32
modulazione, 93, 139-140, 144, 147-148, 255, 260
Molière (Poquelin, Jean-Baptiste), 203
Monet, Claude, 334, 339
monodia, 106-107, 117, 119-120, 151
monofonia, 37, 94-95
Monte, Filippo de, 69
Monteverdi, Claudio, 101-103, 104, 105-106, 128, 130, 160, 197, 202, 203, 204, 208, 268, 287
Arianna, 103; « *Lasciatemi morire* », 103
Combattimento di Tancredi e Clorinda, II, 104
Incoronazione di Poppea, L', 105, 208
Orfeo, 101-103, 105, 160, 202; « *Possente spirito* », 103
Morley, Thomas, 84
mottetto, 34, 57-58, 66, 104, 124
Mouton, Jean, 68
Mozart Wolfgang Amadeus, 45-46, 62, 79, 84, 94, 106, 116, 144, 156, 157, 166, 173, 175, 178, 184, 186, 189, 190, 191, 193, 194, 199, 207, 214-217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 233, 238, 239, 241, 242, 243, 244, 245, 247, 250, 254, 258, 259, 261, 263, 268, 274-276, 277, 284, 287, 290, 296, 297, 309, 353, 361
Clemenza di Tito, La, 215
Così fan tutte, 214-215
Don Giovanni, 106, 190, 215, 216, 244
Flauto magico, II, 190, 215
Nozze di Figaro, Le, 106, 190, 214, 215, 244, 247
quartetto per archi K 406, 277
Ratto dal serraglio, II, 214;
« *Martern aller Arten* », 214
serenata K 388, 277
sinfonia n° 39, 94
sonata K 331, 173
Mozart e Salieri, v. Rimskij-Korsakov, N.
Mozartiana, v. Chajkovskij, P. I.
Musica Enchiridiadis, 48
musica mensurata, 32
musique concrète, 384, 385
Musset, Alfred de, 334
Mussorgskij, Modest, 312, 313,

- 323, 325, 326, 327, 328, 329-331, 346, 347, 351
Boris Godunov, 325, 326, 327, 328, 329, 334, 350
Canti e danze della morte, 327
Fiera di Sorocinski, La, 326
Kovancina, 326, 328, 330
Notte sul Monte Calvo, Una, 346
Quadri di una esposizione, 323, 325, 327, 329, 351
Senza sole, 327
Muta di Portici, La, v. Auber, D.-F.
- Napoleone I, imperatore di Francia, 251
 napoletana (opera), 206-207, 210, 211, 212, 213, 214
 nazionalismo (nella musica), 238-239, 311-330
Nelle steppe dell'Asia centrale, v. Borodin, A.
 neoclassicismo, 358
 Neri, (san) Filippo, 127
 Neumeister, Erdmann, 153
 neumi, 29
 Newman, Ernest, 282, 283, 286, 378
 Nietzsche, Friedrich, 286-287
Norma, v. Bellini, V.
 notazione, 87
Notte di maggio, v. Rimskij-Korsakov, N.
Notte sul Monte Calvo, Una, v. Mussorgskij, M.
 Novalis (barone Friedrich von Hardenberg), 234
Nozze di Figaro, Le, v. Mozart, W. A.
Nuove Musiche, 104
- Oberon*, v. Weber, C. M. von
 oboe, 60 e n.
 Obrecht, Jacob, 64-65, 66, 67, 191
 «*Tant que notre argent durera*», 65
- Ode per il giorno di Santa Cecilia*, v. Purcell, H.
 Offenbach, Jacques, 332
 Okeghem, Jean de, 62-64, 80, 221
Cujusvis toni (messa), 63
Deo gratias, 63, 64
 olandese (scuola), 65-66, 71
 omofonia, 95-96, 97, 106-107, 109-110, 119-120, 166, 167
 opera, 97-106, 114-116, 126, 127, 130, 131-132, 202-217, 244-253, 264, 280-292, 317-321, 326, 376-380
 opera buffa, 208-209, 210, 214-215, 246-248, 287, 288
 operetta, 214 e n.
 Oratoriani, 127
 oratorio, 104, 127-128, 156-159
 orchestrale (musica), 195-201
 orchestrazione, 102, 129-130, 137, 166, 253-255, 278-279
Orfeo, v. Liszt, F.
Orfeo, v. Monteverdi, C.
Orfeo, v. Rossi, L.
Orfeo ed Euridice, v. Gluck, Ch. W.
 organo, 86 segg., 117, 123, 144, 190
organum, 73, 57-77
Oro del Reno, L', v. Wagner R., *Anello del Nibelungo, L'*
 ouverture (da concerto), 267-268
 ouverture (operistica), 101, 132, 168, 267, 280
 ouverture (per musiche di scena), 267
- Pachelbel, Johann, 91
Pagliacci, I, v. Leoncavallo, R.
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 71, 72, 79-81, 82, 155, 221
 parallela (tonalità), 174
 parallelo (moto), 338
Paride ed Elena, v. Gluck, Ch. W.
Parsifal, v. Wagner, R.
 passacaglia, 118, 298-299; v. anche ciaccona

- passione, 123, 128, 154-155
 pasticcio, 211 e n.
 pastorale, 100
 Paumann, Conrad, 88
Peer Gynt, v. Grieg, E. H.
Pelléas et Mélisande, v. Debussy, C.-A.
 percussione, 196
 Pergolesi, Giovanni Battista, 209, 358
Serva padrona, La, 209
 Peri, Jacopo, 97, 98, 100-103, 117, 126-129, 151, 156, 203, 204, 211, 246, 329
Dafne, 97, 100, 126, 204
Euridice, 97, 100, 102, 103, 117
Petits Violons, Les, 129
 Petrucci, Ottaviano, 64
Petrushka, v. Stravinskij, I.
 pianoforte, 135, 144, 180-190, 317 n., 337
 Picander (Henrici, Christian Friedrich), 153, 154
 Piccinni, Nicola, 213
 pietismo, 153, 155
 pizzicato, 104
 poema sinfonico, 267-270
 polifonia, 31 segg., 37, 71 segg., 87-88, 93-96, 100, 104, 105-108, 109-110, 117, 143-144, 145, 146; v. anche contrappunto
 politonalità, 350
 Pompadour, Jeanne-Antoinette
 Poisson, marchesa di, 209, 210
 Ponte, Lorenzo da, 215
 Poulenc, Francis, 231, 345
 Power, Lionel (Leonel), 51
Preciosa (ouverture), v. Weber, C. M. von
Prélude à l'après-midi d'un faune, v. Debussy, C.-A.
Préludes, Les, v. Liszt, F.
 preludio, 87, 89
 prima donna, 115
Principe Igor, Il, v. Borodin, A.
 programma, musica a, 264, 267, 268 segg.
Profeta, Il, v. Meyerbeer, G.
 Prokofiev, Sergej, 187, 272 n., 312, 317, 325, 329
Sinfonia classica, 272 n.
 Puccini, Giacomo, 214, 291
Bohème, La, 291
Manon Lescaut, 291
Tosca, 208
Turandot, 291
 Pugno, Cesare, 315
 Purcell, Henry, 118-119, 135-137, 186
Didone ed Enea, 118-119, 135-136; « Danza delle streghe e dei marinai », 137; « Danza trionfale », 137; « Wren I am laid in earth », 118-119
Ode per il giorno di Santa Cecilia, 137
Te Deum e Jubilate, 137
Puritani, I, v. Bellini, V.
 Pushkin, Alexander, 320, 321
Quadri di una esposizione, v. Mussorgskij, M.
 quartetto (strumentale), 168
 Quesnes de Béthune, 37
 Quinault, Philippe, 130
 quintetto (strumentale), 168
 Racine, Jean-Baptiste, 203
 Rahmaninov, Sergej, 30, 325
 Rameau, Jean-Philippe, 138, 144-145, 146, 162, 175, 186, 189, 190, 198, 204, 209, 213, 315 n., 332, 343
 Ramos de Pareja, Bartolomé, 142
Rappresentazione di anima e corpo, v. Cavalieri, E. de'
Ratto dal serraglio, Il, v. Mozart, W. A.
 Ravel, Maurice, 135, 187, 194, 195, 198, 276-277, 313, 317, 329, 332, 334, 340, 342-344
 canzoni, 342
 concerti per pianoforte, 342
Enfant et les sortilèges, L', 342
Gaspard de la nuit, 342, 343
Heure espagnole, L', 342
Ma Mère l'Oye, 276, 343

- Miroirs*, 342
 musica da camera, 342
 quartetto per archi, 342
Tombeau de Couperin, *Le*,
 276, 277
 trio per piano, 342
Valses nobles et sentimentales,
 277
 recitativo, 98
 recitativo secco, 130, 247
 recitativo stromentato, 131, 211
 Reese, Gustave, 43
 Reinken, Johann Adam, 91
 relativo maggiore o minore, 174
Requiem tedesco, v. Brahms, J.
 Respighi, Ottorino, 270
Fontane di Roma, *Le*, 270
*Resurrezione e ascensione di Ge-
 sù*, v. Bach, C.P.E.
 Reyer, Ernest, 313
 Richter, Franz Xaver, 199
Rienzi, v. Wagner, R.
 Rimbaud, Arthur, 335, 340
 Rimskij-Korsakov, Nicolaj, 198,
 312, 316, 321-322, 324, 325,
 326, 327-328, 329
Capriccio spagnolo, 328
Fanciulla di neve, *La*, 327, 330
Fanciulla di Pskov, *La*, 328
Gallo d'oro, *Il*, 325, 326, 328
Grande Pasqua russa, 328
*Leggenda della città invisibile
 di Kitez*, *La*, 327-328
Mozart e Salieri, 327
Notte di maggio, 327
Sadko, 327
Sheherazade, 328, 330
 Rinuccini, Ottavio, 100, 126
 ripieno, 112
 risoluzione, 92, 258-259
 ritmo, 283, 318, 347, 352
 ritornello, 99, 151
Roberto il diavolo, v. Meyerbeer,
 G.
 rocò, 134, 169, 217, 297
 Romani, Pietro, 248
 romantico (stile), 218-221, 234-
 235, 238, 239-243, 261, 262
 segg., 270-272, 293-309, 310
Romeo e Giulietta, v. Berlioz H.
 rondò, 174, 175-177, 179
 Ronsard, Pierre de, 67
 Rore, Cipriano de (van), 69, 125
 Rosenfeld, Paul, 313
 Rossi, Luigi, 127 e n., 151, 202
Orfeo, 27 n.
 Rossi, Michelangelo, 202
 Rossini, Gioacchino, 218, 246-
 248, 252, 267, 288, 291, 332
Barbiere di Siviglia, *Il*, 218,
 247-248; « A un dottor del-
 la mia sorte », 248; scena del-
 la lezione, 248; « Manca un
 foglio » (di Romani), 248
Cenerentola, *La*, 247
Conte Ory, *Il*, 247
Gazza ladra, *La*, 288
Guglielmo Tell, 252
Italiana in Algeri, *L'*, 247
Semiramide, 267; ouverture,
 267
 Rousseau, Jean-Jacques, 209
 Rue, Pierre de la, 68
Russalka, v. Dargomizhskij, A.
Russia, v. Balakirev, M.
sacbut (*sackbut*), 60
 Sachs, Curt, 80
Sacre du printemps, *Le*, v. Stra-
 vinskij, I.
Sadko, v. Rimskij-Korsakov, N.
 Saint-Saëns, Camille, 312 n., 332,
 333
 Salazar, Adolfo, 380
 salterio, 180-181
 Sammartini, Giovanni Battista,
 167
 San Marco, cattedrale di Vene-
 zia, 121-122
San Paolo, v. Mendelssohn-Bar-
 tholdy, F.
 Satie, Erik, 313, 340-342, 345
Embryons desséchés, 341
Gnossiennes, 341
Gymnopédies, 341
*Heures séculaires et instantané-
 nées*, 341
Relâche, 341
Socrate, 341

- Trois pièces en forme de poire*, 341
- Scandello, Antonio, 123
- Scarlatti, Alessandro, 115, 129, 132, 152, 168, 204
cantate, 152
- Scarlatti, Domenico, 133, 168, 186, 189
sonate, 168
- Schaeffer, Pierre, 384
- Scheidt, Samuel, 90, 91
Tabulatura nova, 90
- scherzo, 175, 178, 224
- Schiaccianoci, Lo, v. Chajkovskij, P. I.
- Schiller, Johann Christoph von, 255
- Schlick, Anton (padre), 88
- Schoenberg, Arnold, 62, 80, 194, 309, 313, 361, 363-374
Buch der Hängenden Gärten, Das, 366
Drei Klavierstücke, op. 11, 365-366
Fünf Stücke, op. 23, 368
Gurre-Lieder, 364, 366, 368
Pelleas und Melisande, 335 n.
Pierrot lunaire, 367, 368
quartetto per archi in re minore, op. 7, 366
quartetto per archi in fa diesis minore, op. 10, 366
quintetto per fiati, op. 25, 371-372
Sechs kleine Klavierstücke, op. 19, 364, 365, 366
serenata, op. 24, 368
suite per piano, op. 25, 368
Verklärte Nacht, 363-364, 366
Vier Lieder, op. 22, 368
- Scholes, Percy A., 140
Oxford Companion to Music, The, 140
- Schubert, Franz Peter, 172, 177, 186, 193, 200, 219, 222, 230-233, 238, 259, 271, 297, 310, 312 n., 364, 373
Lieder, 231
ottetto per archi, 233
quintetto della Trota, 232
- quintetto per archi in do maggiore, 232
- sinfonia la « Grande » in do maggiore, 232
- Wanderer Fantaisie*, 312 n.
- Schuller, Gunter, 385
- Schumann, Robert, 40, 193, 194, 220, 231, 239, 241, 261, 262, 263, 265-266, 267, 271, 277, 294, 295, 298, 308, 323, 373
Carnaval, 267, 277, 298, 323
Dichterliebe, 266
Fantasiestücke, 266
Frauenliebe und Leben, 266
Kreisleriana, 266
Manfredi (ouverture), 267
musica da camera, 263
Papillons, 266
sinfonia, 263, 265
sonate per pianoforte, 263
Studi sinfonici, 266
- Schütz, Heinrich, 121-124, 126, 128-129, 131, 152, 154, 204
Cantiones sacrae, 124, 126
Dafne, 126
passioni, 128-129, 154
Resurrezione di Cristo, 123-124
salmi, 123
Sette parole di Cristo sulla Croce, 129
Storia della gioiosa e misericordiosa nascita del Figlio di Dio e di Maria, La, 129
- Scriabin, Alexander, 312, 362, 366, 374
Prometeo, 362
- Sei, I, 345
- Semiramide*, v. Rossini, G.
- Senza sole*, v. Mussorgskij, M.
- seriale (musica), v. dodecafonia
- Sermisy, Claude de, 108
- Serse*, v. Händel, G. F.
- Serva padrona, La*, v. Pergolesi, G. B.
- Seurat, Georges, 334
- sestetto (strumentale), 168
- Shakespeare, William, 214, 215
- Sheherazade*, v. Rimskij-Korsakov, N.
- Shostakovich, Dmitri, 325
- Sibelius, Jean, 270, 303, 306-307

- Cigno di Tuonela, II*, 270
Pelléas et Mélisande, 335 n.
Saga, Una, 306
 sinfonie: n° 1, 306; n° 2, 307
Sigfrido, v. Wagner, R.
 Silbermann, Gottfried, 183
Silvia, v. Delibes, L.
 sincopa, 45
 sinfonia, 111, 112, 113, 267
Singspiel, 214, 252
 Smetana, Bedrich, 270
 Mia patria, La, 270; *Moldava*, 270
Sogno di una notte di mezza estate, Un, v. Mendelssohn-Bartholdy, F.
 sonata, 90, 108-110, 120, 132, 164, 167-179, 193, 224-225, 261-262, 264, 296, 308-309
 sonata da camera, 110 e n., 151, 191
 sonata da chiesa, 110 e n., 113, 132, 152, 191
Sonnambula, La, v. Bellini, V.
Spagnola (sinfonia), v. Lalo, E.
 Spener, Philipp Jakob, 153
 Spontini, Gaspere, 250-251, 253
 Fernando Cortez, 251
 Olimpia, 251
 Vestale, La, 251
Sprechstimme, 368
Stabat mater, 30
Stagioni, Le, v. Haydn, F. J.
 Stamitz, Anton, 166, 199
 Stamitz, Johann, 165-167, 199
 Stamitz, Karl, 166, 199
 Stasov, Vladimir, 322
 Stein, Gertrude, 366
 Stein, Johann Andreas, 184
 Steinway & Sons, 184, 185
 stile, 274 segg., 310
 Stock, Frederic, 386
 Stockhausen, Karlheinz, 385
 Stradella, Alessandro, 113
 Strauss, Johann junior, 218
 valzer, 218
 Strauss, Richard, 208, 214, 229, 231, 259, 285, 290-291, 313, 314, 316, 356, 364
 Cavaliere della rosa, II, 285, 291
 Così parlò Zaratustra, 270
 Don Chisciotte, 229
 Don Giovanni, 244
 Elettra, 208, 290
 Morte e trasfigurazione, 270
 Salomè, 290
 Sinfonia delle Alpi, 270
 Sinfonia domestica, 270
 Till Eulenspiegel, 270
 Vita d'eroe, Una, 270
 Stravinskij, Igor, 46, 80, 114, 158, 181, 194, 198, 200-201, 218, 228, 309, 312, 313, 314, 315-316, 329, 331, 343, 346-361, 366, 373, 386
 Baiser de la fée, Le, 46, 357
 Noces villageoises, Les, 356, 357
 Oedipus Rex, 358
 Petrushka, 316, 346-349, 351, 353, 357
 Pulcinella, 357
 Renard, 181
 Sacre du printemps, Le, 200-201, 316, 343, 351-353, 356, 357, 358, 360, 386
 suite n° 2, 218
 Uccello di fuoco, L', 346, 347, 351, 353, 357, 358
 Streicher, Johann Andreas, 184
 Striggio, Alessandro, il giovane, 101, 102
 Striggio, Alessandro, il vecchio, 100, 101, 116
 strumenti e strumentale (musica), 53, 60-61, 66-67, 160-167, 191-201, 275-276
 suite, 130, 132-133, 134
 «*Sumer is icumen in*», 48, 49, 118
 Sweelinck, Jan Pieterszoon, 90, 91, 107, 125-126
 Tallis, Thomas, 83
 Tamar, v. Balakirev, M.
 Tannhäuser (*Minnesänger*), 36
 Tannhäuser, v. Wagner, R.
 Tasso, Torquato, 100, 104
 Aminta, 100

- Gerusalemme liberata*, 100, 104
 Tate, Nahum, 136
 Tebaldo IV, re di Navarra, 37
 Telemann, Georg Philipp, 153, 239
 temperamento (eguale), 139-142, 144, 149-150, 190
Templer und die Jüdin, Der, v. Marschner, H.
 tempo, 166
 Teresa d'Avila, 82
 Thomson, James, 157
Stagioni, Le, 157
 Tieck, Ludwig, 234
 timpani, 161
 Titelouze, Jean, 88
 toccata, 90
Tombeau de Couperin, Le, v. Ravel, M.
 tonalità, 147-148, 174, 176, 283, 313, 349-350, 351, 359-360, 365-367, 369, 370, 381; v. anche maggiore e minore; modulazione; politonalità
 tonica, 147, 174, 178
 Torelli, Giuseppe, 110
Tosca, v. Puccini, G.
 Tovey, Sir Donald, 284, 285, 298
Essays in Musical Analysis, 284-285, 298
 Traetta, Tommaso, 208
 trascrizione, 276-277
 trasformazione (dei temi), 269, 280-281, 288-289
Traviata, La, v. Verdi, G.
 tremolo, 104, 166
 Trento, concilio di, 30
 trio, 168
 trio (parte di un movimento), 164 e n., 169, 175
Tristano e Isotta, v. Wagner, R.
Troiani, I, v. Berlioz, H.
 tromba, 60
 trombone, 60
 troppo, 30
Troqueurs, Les, v. Auvergne, A.
 d'
troubadours, 35-36
trouvères, 37
Turandot, v. Puccini, G.
Turandot (ouverture), v. Weber, C. M. von
 Turgenev, Ivan, 320
 « tutti », 112-113
Uccello di fuoco, L', v. Stravinskij, I.
Ugonotti, Gli, v. Meyerbeer, G.
 Urbano VIII, papa, 208
Valses nobles et sentimentales, v. Ravel, M.
Vampyr, Der, v. Marschner, H.
 variazione, 85, 90, 91, 118, 296-298, 373
Vascello fantasma, Il, v. Wagner, R.
 Vecchi, Orazio, 100
 Verdelot, Philippe, 69
 Verdi, Giuseppe, 208, 214, 216, 253, 271, 287-290, 291, 316
Aida, 208, 289
Don Carlos, 253, 288
Falstaff, 288, 289
Giorno di regno, Un, 287, 288
Oberto, conte di San Bonifacio, 287
Otello, 253, 288, 289
Requiem, 288
Rigoletto, 289
Traviata, La, 285, 289; « Sempre libera », 285
 verismo, 291
 Verlaine, Paul, 338, 340
 « C'est l'extase », 338
Vespasiano, v. Ariosti, A.
 Victoria, Tomás Luis de, 72, 79, 82
vibuela, 143
 Vinci, Leonardo, 152
 viola, 61, 163
 viola da braccio, 163
 viola da gamba, 117, 163
 violino, 61, 144
 violino piccolo, 163
 violoncello, 37, 117
 virginale, 85 e n.

Vita per lo zar, Una, v. Glinka, M.
Vitry, Philippe de, 40
Vivaldi, Antonio, 113, 162, 165, 166, 167, 168, 239
Vogelweide, Walther von der, 36
Voiles, v. Debussy, C.-A.

Wackenroder, Heinrich, 234
Wagenseil, Georg Christoph, 167
Wagner, Richard, 36, 37, 80, 115, 196, 198, 208, 214, 239, 246, 247, 253, 254, 271, 272-373, 279-287, 289, 290, 293, 294, 296, 300, 306, 308, 313, 314, 316, 331, 333, 335-336, 345, 355, 373
Anello del Nibelungo, L', 272, 282, 285, 286, 288, 290
- *Crepuscolo degli dei, Il*, 280
- *Oro del Reno, L'*, 280
- *Sigfrido*, 280
- *Walkiria, La*, 280
Faust (ouverture), 272
Feen, Die, 279
Hochzeit, Die, 279
Idillio di Sigfrido, L', 272
Lohengrin, 279
Maestri cantori di Norimberga, I, 37, 280, 282
Parsifal, 280, 282, 286, 288, 290
Rienzi, 253, 287
Tannhäuser, 36-37, 253, 280, 289

Tristano e Isotta, 208, 272, 273, 280, 282-285, 286, 290, 353
Vascello fantasma, Il, 246, 253
Walkiria, La, v. Wagner, R.
Walton, Sir William, 158
Watteau, Jean-Antoine, 134
Weber, Carl Maria von, 234-238, 239, 244, 245, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 267, 272, 279, 359, 373
Conzertstück, 234, 235
Euriante, 235, 237, 245
Franco cacciatore, Il, 235, 236, 237, 244, 251; « *Leise, leise, fromme Weise* », 237
Oberon, 235, 237, 245; « *Oceano* », 237
Preciosa (ouverture), 255
Turandot (ouverture), 255, 267
Webern, Anton von, 313, 372-373, 374-375, 379, 382
Wedekind, Frank, 379
Weelkes, Thomas, 84
Wellesz, Egon, 382
Werckmeister, Andreas, 141
Willaert, Adrian, 69, 125, 142, 191
Wolf, Hugo, 231
Wolff, P. A., 255
Wozzeck, v. Berg, A.
Zachau, Friedrich Wilhelm, 153
Zarlino, Gioseffo, 143
Zeno, Apostolo, 207, 208

Scritto da uno dei più noti e affermati critici musicali d'America, questo libro vuol essere una guida per tutti coloro che sono privi di educazione tecnica in campo musicale, e insieme una succinta ma completa ed esauriente storia della musica: una rassegna cronologica che illustra l'evolversi della musica occidentale dal canto gregoriano del VII secolo ai più attuali e avanguardistici esperimenti elettronici.

In forma semplice e piacevole esso insegna a capire la musica, ad apprezzarla, ad ascoltarla nel modo più consapevole e preparato. E poiché per tentare di trovare un rapporto con la musica che vada oltre quello dell'immersione pigra e gradevole nei suoni è essenziale poter leggere quanto meno una successione di note senza accompagnamento, Weinstock ha scritto un ampio capitolo introduttivo che mette in grado il lettore inesperto, con un piccolo sforzo, di avvicinarsi a una semplice notazione musicale e comprenderne il significato. **Cos'è la musica**, quindi, non solo fornisce i mezzi per riconoscere e valutare la produzione esistente e futura, ma altresì la chiave per ascoltare la musica con una "nuova sensibilità percettiva", per fare di essa una fonte duratura e inesauribile di godimento.

0008373-3



In copertina:
Bernardino Licinio
"Strumenti musicali"

Lire 6.000
(IVA comp.)