

TESI I: Origini della musica – I primi strumenti – La musica della mitologia

L'etnomusicologia

Storia della musica tratta della musica colta europea. Sono escluse le musiche dei popoli primitivi, quelle orientali e quelle popolari. La difficoltà delle musiche primitive è la mancanza di scrittura. Passo decisivo per il superamento di questa difficoltà è stato il fonografo di Edison (1878). Con la raccolta e lo studio di *fonogrammi* nasce l'etnomusicologia. Primi etnomusicologi: Wallaschek, Stumpf, Sachs, Schneider, Bela Bartok

L'origine della musica

Darwin sosteneva che la musica nasce dall'imitazione dei suoni della natura. Wallaschek e Bucher sostenevano che l'origine nella musica è nel ritmo, che accompagnava molte attività tribali collettive. E' impossibile che una realtà varia come la musica possa avere un'unica origine, ma è diffusa la convinzione che la musica si sia sviluppata contemporaneamente al linguaggio

Gli strumenti dei popoli primitivi

- *idiofoni*: strumenti a percussione senza membrana, sonagli, xilofoni e gong
- *membranofoni*: tamburi
- *aerofoni*: bastone sibilante, flauti di legno, di argilla o a più canne (siringhe)
- *cordofoni*: arco, salterio di canna. Sono gli antenati dell'arpa

Spesso agli strumenti era associato un risonatore che, messo a contatto col corpo vibrante, aumentava la sonorità

Musica e mitologia

Molti popoli ritengono la musica dono degli dei (musica = voce della natura)

- Alcuni popoli indiani d'America ritengono che dio abbia creato il mondo cantando 3 volte
- Nella mitologia cinese alcuni canti sono la voce degli otto antenati
- I sacerdoti dei popoli primitivi esercitano le funzioni religiose con una sorta di linguaggio sonoro
- Nella Bibbia le mura di Gerico sono abbattute dalle trombe di Israele e l'arpa di David placa la follia di re Saul
- Nella mitologia greca Ermete inventa la lira da un guscio essiccato di tartaruga, Orfeo col suo canto placa le potenze dell'Ade, Anfione costruisce le mura di Tebe col suono della sua lira
- Speculazione filosofiche di natura indiana e cinese collocano il suono al centro del sistema cosmologico

TESI II: La musica dei selvaggi e dei primi popoli storici: egiziani, cinesi, assiri e babilonesi, ebrei

Gli egiziani

Fin dall'antichità collegarono musica e religione. Il canto sacro era di pertinenza esclusiva dei sacerdoti, mentre la musica profana era affidata a musicisti di sesso maschile, che suonavano arpe e flauti. Dopo le conquiste militari dei secoli XVIII-XIV a.C. i contatti con altri popoli cambiarono la tradizione musicale: le esecuzioni vennero affidate a donne professioniste, in particolare di origine siriana.

Ci sono pervenuti alcuni strumenti musicali ritrovati nelle tombe, quali flauto in legno a canna singola o doppia, tromba, castagnette, sistri e crotali, arpa, cetra e pandora (di origine orientale). Sachs afferma che gli egiziani impiegassero scale pentafoniche discendenti, altri affermano che conoscessero, come i greci, anche la scala eptafonica.

Nel III sec. a.C. Ctesibio di Alessandria inventò l'organo idraulico.

Molte illustrazioni parietali illustrano cantori che atteggiano variamente mani e braccia. Sachs e Hickmann hanno interpretato gli atteggiamenti come una sorta di notazione, la *chironomia*.

I popoli mesopotamici

La musica aveva funzioni religiose, più tardi fu usata anche in studi matematici. Gli strumenti più usati erano l'arpa (in particolare presso i sumeri), la cetra, flauti dritti in legno o metallo, castagnette, sistri e piatti. La musica fu anche usata dagli assiri per stimolare i soldati al combattimento.

Israele: la cantillazione, il jubilus, i salmi

La musica ebraica ebbe un periodo di splendore nel periodo dei re (XI-X sec. a.C.). Davide era un provetto arpista e compositore di salmi (si pensava che avesse composto lui stesso tutti i 150 salmi, ma così non è). Salomone organizzò professionalmente i cantori del tempio di Gerusalemme. Gli strumenti più usati erano il *kinnor* (strumento a 10 corde pizzicate), lo *sciofar* (corno di capra), l'*ugab* (zampogna o flauto dritto). Uno studio condotto all'inizio del '900 da Idelsohn su alcune popolazioni ebraiche stanziate nello Yemen e in Palestina, mostra evidenti affinità con le melodie gregoriane. Studi successivi mostrano che modi esecutivi e forme del primo canto cristiano erano propri della musica ebraica ed estranei alla musica greco-romana. Le caratteristiche comuni sono:

- *cantillazione*: recitazione intonata su poche note contigue regolata dal ritmo dei versi sacri
- *jubilus*: vocalizzo, a volte esteso, svolto sulle sillabe di una sola parola (spesso "alleluja")

I cinesi

I suoni venivano messi in relazione con l'ordine dell'universo (punti cardinali, stagioni, pianeti, colori...) Attribuivano alla musica la capacità di influire sui costumi. Dalle prime dinastie la musica era basata su una scala pentafonica, ma già dal III sec. a.C si usava una scala di 12 suoni (non cromatica!) formata da 6 lu maschili e 6 lu femminili. Si usavano molti strumenti, spesso organizzati in organismi simili alle nostre orchestre. Gli strumenti più diffusi erano:

- *king*, un litofono formato da lastre di pietra calcarea a L, appese a un telaio e percosse con un mazzuolo
- *chin*, salterio con cassa a forma di semitubo munito di 7 corde
- *cheng*, un organo a bocca
- *pipar*, liuto dal manico corto

Gli indiani

Il popolo extraeuropeo dalla storia musicale più varia ed estesa. Il sistema musicale, risalente al II sec. a.C. si basa su un gran numero di scale. Comune a tutte le scale è l'ottava, divisa, come nel sistema occidentale, in toni e semitoni. Ma l'organizzazione di tale scala è molto complessa in quanto ogni intervallo è diviso in 2, 3 o 4 *srutis* o elementi (in tutto 22). Questo sistema consente un gran numero di scale modali. Il modo è detto *ragas* (colore, stato d'animo) e ve ne sono diverse migliaia. Gli strumenti più usati: cimbali e tamburi (tra cui il *tabla*, tamburo doppio in ottone e legno), flauti e il *vina*, strumento a corde pizzicate con un plettro. Lo strumento ad arco più importante è il *sarangi* a 4 corde, tozzo e quadrato.

TESI III: La musica dei greci e dei romani

L'eredità della musica greca

L'elemento di continuità tra musica ellenica e musica colta europea è il sistema teorico greco, precursore del sistema diatonico. Altro aspetto comune tra il canto greco e il primo canto cristiano è l'aspetto puramente monodico.

I trattati

Sviluppavano con approccio matematico soprattutto il problema della suddivisione dell'ottava e la teoria degli intervalli. La tradizione vuole che i primi trattati furono scritti (non pervenuti) da Pitagora di Samo (sec. VI a.C.). A lui si fa risalire l'adozione del *monocordo* per definire i rapporti tra intervalli grazie alla lunghezza di una corda. Storicamente la trattatistica greca ebbe origine nel III sec. a.C. con *Aristosseno di Taranto*, discepolo di Aristotele, che scrisse gli *Elementa Harmonica* e gli *Elementa Rhythmica*. La nostra conoscenza della teoria musica greca si basa, oltre che su Aristosseno, anche sui suoi seguaci, gli "armonisti": Euclide (III sec. a.C.), Plutarco (I-II sec. d.C.), Tolomeo (II sec. d.C.), Quintiliano (II sec. d.C.), Alipio (IV sec. d.C.), la cui *Introduzione alla musica* contiene le tavole per trascrivere le musiche greche a noi pervenute.

Le musiche

Una ventina di brani sparsi scritti su pietra o papiro. Frammenti di tragedie, 2 inni delfici in onore di Apollo, l'*epitaffio di Sicilo*, 3 inni di *Mesomede di Creta* (II sec. d.C.). Lo scarso numero di frammenti musicali rispetto a quelli letterari indica che la musica era tradizione orale. La musica si svolgeva sulla base di nuclei melodici detti *nomoi* (norma, legge)

La notazione

L'esistenza di una notazione, presente dal IV sec. a.C. non contraddice la condizione di documento orale di un brano. Essa era usata dal musicista per uso privato, non come mezzo di comunicazione. Vi erano 2 tipi di notazione, una vocale (lettere dell'alfabeto) e una strumentale (segni forse fenici)

Il canto e gli strumenti

Il canto poteva essere corale all'unisono (*corodia*) o solistico (*monodia*). Forme della lirica corale furono il *peana* in onore di Apollo, il *ditirambo* in onore di Dionisio, l'*imeneo* (canto di nozze), il *trenos* (canto funebre), il *partenio* (cori di fanciulle), e inni in onore di dei e uomini illustri. La monodia fu adottata nella poesia dorica e ionica.

Gli strumenti: *Lira* o *cetra*, strumento sacro ad Apollo, di varie dimensioni (la *magadis* era la più grande) prima di 4, poi di 7 corde. *Aulo*, strumento a fiato ad ancia doppia simile ad un oboe, importato dalla Frigia, era sacro a Dionisio

Ritmica

Giambo (breve, lunga), Trocheo (lunga, breve), Tribrao (una terzina), Spondeo (lunga, lunga)

Modi, armonie, sistema perfetto

La base era il *tetracordo*, successione di 4 suoni discendenti compresi entro una quarta giusta. Gli estremi del tetracordo erano fissi, i suoni interni mobili: diatonico, cromatico ed enarmonico (con 2 micro intervalli di $\frac{1}{4}$ di tono). Tre modi: *dorico* (semitono in basso, virile e grave), *frigio* (in mezzo, spontaneo e dolce), *lidio* (in alto, molle e conviviale).

L'unione di 2 tetracordi avveniva per disgiunzione (*diazeusi*, punto di distacco tra 2 tetracordi disgiunti) o congiunzione (*sinafè*, punto comune di 2 tetracordi). Se si abbassa di un'ottava il tetracordo superiore si ha un *ipomodo*, mentre alzando di un'ottava il tetracordo inferiore si ha un *ipermodo*. Un'armonia dorica ottenuta tramite sinafè, diazeusi e sinafè + una nota, abbraccia 2 ottave ed è detta sistema perfetto (*teleion*)

La musica dei romani

Si ignora se a Roma la musica abbia avuto caratteri originali. Era probabilmente abbinata a spettacoli di origine etrusca quali il *fescennino* e l'*atellana*. Primi strumenti per uso militare: *buccina* di forma circolare, *lituus* col padiglione piegato indietro, *tuba* in bronzo a canna dritta. Fu importata la musica greca dopo la sua conquista (146 a.C.).

TESI IV: La musica dei primi cristiani: il canto gregoriano nei suoi caratteri modali e ritmici

Il primo millennio dell'era volgare

In questo arco di tempo numerose vicende storiche, ma pochi fatti musicali, perché *non fu produzione d'arte* ma destinata inizialmente ad occasioni profane, poi a parte integrante della liturgia cristiana, *fu espressione esclusivamente vocale, fu tramandata oralmente*

La formazione del canto cristiano

Matrice del cristianesimo è l'ebraismo, così anche nella musica. La distruzione di Gerusalemme nel 70 d.C. causa la *diaspora* di ebrei e cristiani d'Israele. Si svilupparono così varie Chiese, quella di Bisanzio tra le più importanti, centro di sviluppo del canto liturgico bizantino. Da essa deriverà il rito greco ortodosso.

Prima dell'editto di Milano (313) i cristiani erano perseguitati e non vennero in contatto con altre realtà musicali, mantenendo così lo stampo giudaico. Nel 391 furono vietati i culti pagani e il cristianesimo divenne religione ufficiale. Con la sua espansione il repertorio musicale venne contaminato da musica locale: canto romano antico, ambrosiano, aquileiese, beneventino, mozarabico (in Spagna, presentava evidenti elementi arabi misti all'influenza dei Visigoti), gallicano (in Gallia rimase in uso sino al VIII sec, conteneva elementi celtici e bizantini, fu soppresso dagli imperatori carolingi). L'unico repertorio giunto in parte sino a noi è il *canto ambrosiano*. A S.Ambrogio (339-397) risale la diffusione dell'*inno* (ne compose almeno 4), del *canto salmodico*, dell'*esecuzione antifonica* e del *jubilus* (S.Agostino ne scrisse alcuni).

Lo sviluppo unitario del canto cristiano

La Chiesa di Roma per mantenere autorità doveva mantenere un volto unitario sia sotto l'aspetto teologico (lotta all'eresie) che sotto l'aspetto liturgico (anche musicale): era richiesto un unico repertorio di canti. Ciò portò alla creazione del *canto gregoriano*. S.Gregorio I Magno (540-604) divenne papa dopo essere stato ambasciatore a Costantinopoli. Giovanni Diacono scrisse nella sua biografia che Gregorio compilò l'*Antiphonarium cento* e che fondò la *Schola cantorum*. Solo recentemente si è dimostrato che tali attribuzioni sono infondate. E' certo che il lavoro di unificazione durò vari secoli, iniziò prima di Gregorio e finì diversi secoli dopo di lui. Momento importante di unificazione fu l'incontro tra la Chiesa e i Carolingi che portò al Sacro Romano Impero nel 799.

La *Schola Cantorum* esisteva già prima di Gregorio ed era la cantoria alla quale era affidata l'esecuzione dei canti nelle basiliche romane. La mancanza di notazione richiedeva lo studio a memoria per circa una decina d'anni. Alcuni cantori venivano inviati in altri centri religiosi per diffondere i canti.

La liturgia e il canto cristiano

Per liturgia si intende l'insieme dei riti nelle forme ufficiali ed ebbe formazione lenta e laboriosa, fu portata a compimento in età carolingia. Le principali cerimonie della liturgia romana sono l'Eucarestia e gli uffici delle Ore. La messa si divide in Introduzione, Liturgia della Parola e Liturgia Sacrificale. Ogni parte contiene preghiere e canti.

Le parti mobili che variano con il calendario liturgico sono il *Proprium Missae*, le altre fisse sono l'*Ordinarium Missae*. I brani dell'*Ordinarium Missae* sono 5: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei. I brani più importanti del *Proprium Missae* sono: Introito, Alleluja, Offertorio, Communio.

Gli uffici delle Ore erano 8: Mattutino, Laudi, Prima, Terza, Sesta, Nona, Vespro, Compieta. Erano celebrati entro comunità monastiche, i Vespri anche in comunità parrocchiali. Ogni Vespro comprendeva la lettura di salmi (di solito 5), il Magnificat, un inno e le litanie

Stili, modi di esecuzione e forme musicali del canto gregoriano

Le melodie sono omofoniche e di andamento diatonico e si svolgono in ambiti melodici che raramente superano l'ottava. Tre stili di canto: l'*accentus* derivato dalla cantillazione ebraica che si svolge su una sola nota con lievi inflessioni melodiche; vocalizzi di derivazione ebraica (alleluja); il *concentus*, canto sillabico o semisillabico.

Tre tipi di salmodia: *responsoriale*, *allelujatica*, *antifonica* (versetti eseguiti alternativamente da solista e assemblea). Questi modi di esecuzione erano estesi anche ad altre parti della liturgia. Gli inni originari della Chiesa d'Oriente, introdotti da S. Ilario di Poitiers e diffusi da S. Ambrogio, erano sillabici, melodici, strofici. Sono il genere di canto liturgico più orecchiabile. Tra il IX e X sec. entrano in uso *Sequenza*, inizialmente accorgimento mnemonico, in seguito simile agli inni e diffusasi anche grazie all'impiego di melodie profane, e il *Tropo*, che nacque dalla sostituzione con testi sillabici dei melismi di alcuni canti, Kyrie in particolare; elemento caratteristico era la "farcitura", introduzione di nuovi brani in un preesistente canto.

La teoria: i modi (o toni) ecclesiastici

Il canto gregoriano si basa su scale eptafoniche ascendenti di genere diatonico appartenenti a 8 modi. Si distinguono in modi *autentici* e *plagali* (una quarta sotto il modo autentico). Ogni Autentico ha in comune col suo Plagale la nota *finalis* (la tonica: re, mi, fa, sol). Altra nota importante è la *repercussio* (dominante negli Autentici, mediant nei Plagali), la nota intorno alla quale si muove la melodia. In seguito ad erronea trascrizione delle scale modali greche, ai modi ecclesiastici vennero dati i nomi dei modi greci.

TESI V: Gli inizi della polifonia – Il contrappunto medioevale – Compositori e teorici

Il canto a più voci era sconosciuto ai primi cristiani. A partire dal IX sec. il desiderio di rinnovare il canto sacro (*cantus firmus*) senza alterarne la melodia fa nascere l'esigenza di un accompagnamento "nota contro nota" (*contrappunto*). Le età della polifonia sono: gli inizi (X – prima metà del XII sec.), Ars Antiqua (seconda metà del XII – XIII sec.), Ars Nova (XIV sec.), età fiamminga (XV – inizi del XVI sec.), polifonia rinascimentale (XVI sec.)

Gli inizi della polifonia

La prima forma polifonica fu l'*organum*, una melodia gregoriana (*vox principalis*) accompagnata da un'altra melodia (*vox organalis*) collocata più in basso di una quarta o di una quinta, che procedeva parallelamente. In alcuni casi la *vox organalis* inizia all'unisono con la *principalis* e poi si allontana per moto contrario fino alla quarta. Alla fine del XI sec. si affermò il *discanto*, in cui la *vox organalis* procede per moto contrario con intervalli giusti. Nel XII sec. in alcuni centri religiosi, in particolare a Limoges e a Compostella, si affermò un *organum melismatico*, in cui il *cantus firmus* era al basso, a valori interi, mentre la *vox organalis*, più acuta, svolgeva liberamente movimenti melodici ricchi di fioriture.

L'ARS ANTIQUA

Dalla seconda metà del XII sec al 1320 ca. la polifonia si afferma e viene praticata nelle cantorie delle più importanti cattedrali di Francia. Fattori principali dello sviluppo furono *la notazione su rigo* per l'altezza dei suoni, l'assunzione di convenzioni e regole sulla durata dei suoni, prima i *modi ritmici*, poi la *notazione mensurale*.

La scuola di Notre-Dame

Fu il più importante centro di musica polifonica tra il 1150 e il 1350, soprattutto grazie all'opera dei maestri *Leonin*, autore del *Magnus liber organi* (comprendente Graduali, Responsori e Alleluja a 2 voci) e *Perotin*, che continuò l'opera del predecessore e compose degli *organa* a 3 e 4 voci e dei *conductus* a 3 voci. Gli *organa* di Leonin e Perotin sono molto diversi da quelli dei tempi precedenti: la voce che faceva il *cantus firmus* a note lunghe era detta *tenor*, le voci superiori impiegavano i modi ritmici. La *clausola* era una sezione dell'*organum* costruita su un frammento melismatico del tenor. Il *conductus* poteva avere testo sacro o profano, ma comunque di ritmo sillabico ed il tenor procedeva insieme alle voci superiori; erano impiegati spesso come canti processionali.

Il mottetto

Verso la metà del XIII sec. venne abbandonata la composizione di *organa*, *clausolae* e *conductus*, tramontò l'uso dei modi ritmici e presero piede la *notazione mensurale franconiana* e il *mottetto*, derivato della *clausola*, solitamente a 3 voci, dal testo latino se sacro, in lingua d'Oïl se profano. Le voci utilizzavano valori sempre più brevi man mano che si andava verso l'acuto. Un procedimento usato sia nell'*Ars Antiqua* che in quella *Nova* fu l'*hoquetus* o *cantus abscissus*, in cui le varie parti di un brano si interrompevano alternatamente per frequenti e brevi pause.

TESI VI: La scrittura musicale medioevale considerata specialmente in relazione alle origini della scrittura odierna

La notazione si definì con notevole ritardo rispetto alla nascita dei canti. Il repertorio gregoriano fu trasmesso oralmente sino al VIII. La *notazione neumatica* e l'opera di Guido d'Arezzo (XI sec.) portarono alla creazione del rigo. Un secolo più tardi si avvertì l'esigenza di stabilire la durata dei suoni. Nacque la *notazione modale* a cui seguì la *notazione censurale*.

LA NOTAZIONE NEUMATICA

Il nome deriva da *neuma* (segno). Si possono distinguere 3 fasi: *chironomica*, *adiastematica*-*diastematica*, *quadrata*.

Dai neumi "in campo aperto" alla notazione diastematica

I neumi semplici sono 8:

- 2 di una nota: *virga* e *punctum*
- 2 di due note: *pes* (o *podatus*) ascendente, *clivis* discendente
- 4 di tre note: *scandicus* ascendente, *climacus* discendente, *torculus* ascendente discendente, *porrectus* discendente ascendente (gli ultimi due assomigliano ai nostri gruppetti)

Esistono anche neumi *composti*, formati dall'aggiunta di una nota a quelli di 3 note, quelli *ornamentali* (tipo gli abbellimenti) e le *liquescenze*, note sfumate che si applicano ad alcuni dittonghi.

In uno studio sulla paleografia musicale gregoriana si individuarono 15 tipi di notazioni, tra cui spiccavano la notazione milanese, cassino-beneventina, anglosassone, tedesca, svizzera (S.Gallo), normanna, aquilana, di Metz, visigotica, catalana.

I neumi erano posti sopra le parole, ma in campo aperto, senza cioè precisazione degli intervalli (notazione *adiastematica*). Un notevole passo in avanti fu adottata con un rigo, poi con righe colorate (notazione *diastematica*, rosso per il fa, giallo per il do). Vennero introdotte le chiavi, poste prima delle linee del rigo e indicate con una lettera dell'alfabeto, F e C. Nei secoli X e XI furono adottati anche altri mezzi per indicare l'altezza esatta dei suoni, come sigle poste accanto ai neumi per indicare toni, semitoni e unisoni.

La diastemazia perfetta si raggiunse col *tetragramma* e col rapido declino dei vari tipi di notazione, a cui si sostituì quella *quadrata*

I nomi delle note e la notazione alfabetica

Boezio fu il primo trattatista che adottò le lettere da A a P per segnare i punti di suddivisione del monocordo. Oddone da Cluny (X sec.) applicò la notazione alfabetica al sistema perfetto greco, utilizzando i simboli di bemolle e bequadro per indicare il si bemolle e il si, creando la successione di suoni che Guido d'Arezzo pose a base della sua teoria

La notazione polifonica nera e bianca

L'evoluzione della musica polifonica andò di pari passo con lo sviluppo delle notazioni per determinare la durata dei suoni. Fino alla fine del XII sec. gli organi non erano misurati. Tra la fine del XII sec. e la fine del XIV sec. si utilizzava la notazione *nera*, così chiamata perché utilizzava neumi neri. Dal XV sec. si utilizzò la notazione *bianca*, di scrittura più semplice; fu usata sino al XVI sec.

La notazione modale

I segni della notazione quadrata gregoriana furono impiegati con funzioni metriche nella scuola di Notre-Dame: i segni di *virga* e *punctum* divennero *longa* e *brevis*, che si aggregarono in 6 differenti modi ritmici, che prendevano nome dalla metrica greca. Ogni voce era scritta in un determinato modo, l'uso dei modi era regolato dagli *ordines*, che indicavano quante volte un modo andava ripetuto

LE NOTAZIONI MENSURALI

La notazione franconiana

L'atto di nascita della notazione mensurale è l'*Ars cantus mensurabilis* (1260) di Francone da Colonia, sancisce il superamento dei modi. La *longa* è divisa in:

- *perfecta*: 3 breves
- *imperfecta*: 2 breves

La *brevis* è divisa in :

- *perfecta*: 3 semibreves
- *imperfecta*: 2 semibreves

La *duplex longa* valeva 2 *longae*

La notazione dell'Ars nova francese

All'inizio del XIV sec. in Francia venne introdotta la *minima*. Nei trattati di questo secolo si diede spazio alla casistica della suddivisione dei valori, che prese il nome di *modus* (divisione della longa), *tempus* (divisione della brevis), *prolatio* (divisione della semibrevis, che può essere *maior*, 3 minimae, o *minor*, 2 minimae). Questi principi furono enunciati nel trattato di Philippe de Vitry. In questa notazione furono scritte le composizioni di Guillaume de Machaut

La notazione dell'Ars nova italiana

Al contrario di quella francese e franconiana, basata sulla notazione modale, la notazione italiana sembra provenire dal nulla. Le regole definite da Marchetto da Padova non hanno antecedenti teorici. Scarsamente impiegate la maxima e la longa, l'unità di base è la brevis. La divisione era così organizzata:

- divisio prima: binaria e ternaria di semibrevis
- divisio secunda: quaternaria, senaria imperfecta (3+3) e perfecta (2+2+2), novenaria (3+3+3) di minimae
- divisio tertia: octonaria e duodenaria di semiminimae

TESI VII: Guido d'Arezzo e il sistema musicale medioevale. La solmisazione

Teoria e pratica

Gli scrittori di musica medioevale si dividono in teorici (aspetto speculativo) e trattatisti (aspetto pratico). La cultura ecclesiastica prediligeva l'aspetto teorico. Mediatore tra mondo classico e medioevale fu Boezio (480-524) col suo *De institutione musica*. Filosofo e consigliere dell'ostrogoto Teodorico, compendì le nozioni di musica antica sulla base della concezione pitagorica, riconoscendo 3 tipi di musica: *mundana* (delle sfere celesti), *humana* (che congiunge in armonia anima e corpo), *instrumentalis* (prodotta dagli strumenti). Nelle opere dei teorici venivano trattati argomenti circa la natura e l'origine della musica, i suoi effetti e aspetti matematico-acustici, mancavano riferimenti pratici. Regno della pratica erano le *scholae* presso cattedrali e monasteri. Solo a partire dal XI sec, con Guido d'Arezzo, si inizia a parlare di trattatistica

GUIDO D'AREZZO

Nacque nel 995 vicino a Ferrara, fu monaco benedettino ad Arezzo, dove fondò una scuola di canto. Il suo metodo di insegnamento innovativo fu molto apprezzato a Roma e la Chiesa si occupò della sua diffusione. Diventò priore a Camaldoli, dove morì nel 1050. Tra le sue opere *Micrologus de Musica* e *Prologus in Antiphonarium* nella nuova notazione

L'esacordo

Guido inventò un metodo per facilitare l'apprendimento delle melodie sul rigo, la *solmisazione*, che si basa sull'*esacordo*, una successione di 6 suoni in cui il semitono è posizionato al centro in cui i nomi delle note (ut, re, mi, fa, sol, la) sono derivati dalle prime sillabe dell'inno di S. Giovanni, protettore dei cantori. Il "si" nacque dalle prime lettere di "Sancte Johannes"

La solmisazione

Nella pratica musicale esistevano anche i semitoni corrispondenti al nostro la-si bem, e si-do. Guido risolse il problema con la successione di più esacordi: 3 *duri* in cui ut corrisponde al nostro sol, 2 *naturali* e 2 *mollis* in cui ut corrisponde al nostro fa. Il nome solmisazione deriva dal nome delle note in cui si effettua la mutazione per passare dall'esacordo naturale a quello molle, appunto "sol" e "mi". Grazie alla mutazione tutti i semitoni venivano indicati con "mi-fa". La pratica della mutazione era difficoltosa. Per agevolarla Guido usò lo stratagemma della mano. Ad ogni falange della mano veniva associato un suono. A partire dal XII sec. si utilizzarono nuovi suoni alterati e vennero creati nuovi esacordi. Il nuovo sistema prese il nome di *musica ficta*, cioè "falsa"

TESI VIII: Musica popolare e teatro nel medioevo – trovatori e menestrelli

A partire dal X sec, accanto al repertorio gregoriano in latino, si svilupparono *monodie* sacre sia in latino, di carattere paraliturgico, che in volgare, di carattere extraliturgico. Nella stessa epoca apparvero i primi canti profani in latino, ma maggior successo ebbero i canti in lingua d'Oc (trovatori), d'Oil (trovieri) e tedesco (minnesanger)

Monodie sacre in latino: gli uffici drammatici e i drammi liturgici

La condanna da parte dei Padri della Chiesa degli spettacoli teatrali nel Basso Impero aveva sancito la scomparsa del teatro per vari secoli. Con la Rinascenza carolingia (IX sec.) ricompare il teatro con azioni sacre rappresentanti scene della vita di Cristo. La prima fase fu quella degli *Uffici drammatici*, nati dagli Uffici delle Ore. Successivamente (XI-XIII sec.) si passò ai *drammi liturgici*, in cui ogni personaggio era rappresentato da un religioso che eseguiva brani in latino (in versi o prosa). L'esecuzione avveniva davanti all'altare con uno scarso apparato scenico. Le melodie erano di varia provenienza (canto gregoriano, sequenze, tropi, musiche trovadoriche). Uno dei più noti, eseguito il venerdì santo era il *Visitatio sepulchri*

CANTI RELIGIOSI NELLE LINGUE NEOLATINE

La lauda tosco-umbra

L'azione dei grandi papi del XIII sec, a partire da Innocenzo III, stimolarono il sentimento religioso e trovarono nel volgare un utile mezzo di divulgazione alla portata di tutti. Il primo testo poetico in volgare italico fu il *Cantico di frate sole* di S. Francesco, scritto nel 1224. Dai movimenti di spiritualità collettiva itinerante e laica (Flagellanti e Disciplinati) nacque la *lauda*. Le confraternite percorrevano le strade cantando inni sacri in latino e questi nuovi canti in volgare, che ben presto furono raccolti in *laudari*. La struttura era quella della *ballata*, con l'esecuzione del solista (la *ripresa* e la *volta*) alternata a quella del coro (*mutazioni*). Mentre le prime laude presentano una natura sillabica, le più recenti presentano un andamento melismatico e ornato che preannuncia il madrigalismo.

Le cantigas spagnole

Contemporanee alle laude sono le *cantigas de Sancta Maria*, una raccolta di oltre 400 canti dedicati alla Madonna e furono raccolte per iniziativa di re Alfonso X. Erano scritte in Gallego (la lingua di Galizia) perché era la lingua usata nella lirica. La forma era affine al *virelai* francese (ritornello e strofe) e la musica risente di influenze trovadoriche (I trovatori erano benvenuti alla corte di Alfonso X)

I canti profani in latino

Ci sono giunti in notazione neumatica alcuni canti profani in latino, alcuni basati su testi dei classici latini (Orazio, Virgilio, Ovidio), altri su testi anonimi in latino volgare, come il *Planctus Karoli* per la morte di Carlo Magno (814) e *O Roma nobilis*, canto di pellegrini. Noti sono anche i *Carmina Burana*, una raccolta di circa 50 canti di goliardi.

LA LIRICA PROFANA DEI TROVATORI, DEI TROVIERI E DEI MINNESANGER

Importanza del primo movimento poetico-musicale europeo

Dalla metà del XI sec. la diffusione delle lingue nazionali diede vita a produzioni liriche di spirito cavalleresco-cortese in cui musica e poesia si univano. Questo movimento nacque nella Francia meridionale ad opera dei *trovatori* e si estese poi in tutta Francia e Germania. La poesia trattava generalmente di argomenti amorosi, raramente di politica, morale o natura. Il patrimonio che ci è pervenuto, raccolto in "canzonieri", è notevole

Poesia e musica nelle corti feudali

Verso la fine del XI sec. la vita nelle corti feudali diventa meno rozza. Cerimonie di investitura, nuovi valori, il castello non è più solo centro difensivo, ma anche centro culturale. I feudatari diventano promotori della cultura. Guglielmo IX d'Aquitania era il più potente signore della Francia Meridionale e fu il primo trovatore. L'esecuzione e la diffusione delle opere di trovatori, trovieri e minnesanger era affidata a menestrelli itineranti.

I trovatori

La concezione dell'*amor cortese* fu elaborata nei castelli della Francia meridionale e diffusa dalla lirica trovadorica in lingua d'Oc. La forma più diffusa era la *cansò*, la cui struttura era simile a quella di un inno con varie strofe (*coblas*). Altre forme erano lo *joc parti*, la *pastorela* e il *planh* (pianto). Vari erano gli stili: *trobar plan* (diretto e semplice), *ric* (complesso e con allusioni misteriose), *clus* (con frequente ricorso a metafore ed espressioni oscure). Dei trovatori ci sono giunti circa 2600 testi poetici, ma solo 350 melodie

I trovieri

Poeti musicisti in lingua d'Oil, sono molto simili ai trovatori, sia nei soggetti che nelle forme. La loro *chanson* è composta da strofe ripetute 2 volte, la prima in forma aperta, la seconda chiusa, a conclusione, come il moderno ritornello con forma variata. Il primo e più grande troviere fu Chretien de Troyes; anche Riccardo Cuor di Leone fu troviere.

I minnesinger

Il matrimonio di Federico Barbarossa con Beatrice di Borgogna segnò la penetrazione degli ideali cavallereschi in Germania e la nascita dell'equivalente del trovatore, il minnesanger. Anche le forme erano molto simili a quelle dei trovatori: alla *cansò* corrispondeva il *lied*

Il problema dell'interpretazione ritmica

I codici che riportano le melodie sacre e profane sono scritti in notazione gregoriana quadrata su quattro righe. E' nota l'altezza dei suoni ma non il ritmo. Ancora non si è giunti ad una interpretazione convincente. Le ipotesi più accreditate sono quelle che pongono il verso a capo della ritmica

TESI IX: La prima rinascita italiana: l'Ars Nova (madrigali, cacce, canzoni, ballate) – Strumenti in uso nel tempo

La secolarizzazione della società e della cultura – Prevalenza della musica profana

Fino a tutto il XIII sec. la società medioevale era stata governata dal principio del primato della Chiesa, concezione che culminò nel '200 con gli ordini francescano e domenicano, con la *Summa* di Tommaso d'Aquino e la *Divina Commedia*. Dopo avvenne la secolarizzazione, cioè la laicizzazione della società, la separazione tra sacro e laico. Influi su questo capovolgimento la crisi politica e religiosa che portò al trasferimento della Curia Papale ad Avignone. Alla

Divina Commedia si contrapposero il *Decameron* e i *Racconti di Canterbury* di Chaucer. La stessa cosa avvenne nella musica: la produzione sacra nel '300 fu meno importante di quella profana. Notevole peso ebbero le critiche alla pratica del contrappunto mosse dalla Chiesa (artificio che distoglie dalla preghiera, inintelligibilità delle parole)

L'ARS NOVA FRANCESE

La novità della musica che Philippe de Vitry aveva trattato nella sua *Ars nova musicae* riguardava soprattutto la notazione: pari dignità avevano la divisione imperfetta (binaria) e quella perfetta (ternaria). La forma più importante nel '300 francese fu il mottetto, spesso ornato da artifici contrappuntistici. Ebbe funzioni celebrative, di lode per personaggi pubblici, di denuncia politica o morale. Erano a 3, raramente a 4 voci (*triplum, motetus, tenor, contratenor*); al solito il tenor svolgeva un motivo gregoriano a valori larghi. Molti mottetti erano *isoritmici* (termine coniato da un musicologo tedesco per indicare l'organizzazione ritmica dei mottetti): la melodia gregoriana si chiamava *color* ed era combinata con uno schema intervallato da pause (*talea*)

Guillaume de Machaut (1300 ca.-1377)

il più importante compositore del XIV sec, oltre a essere anche Diplomatico e poeta. Grande è la produzione musicale che ci ha lasciato, che si ritiene posteriore al 1340: *Messa di Notre-Dame* a 4 voci fu la prima messa polifonica composta da un solo compositore, tutta scritta nello stile del mottetto, tranne Gloria e Credo che sono dei *conductus*; 23 mottetti a 3,4 voci, 15 in francese; 33 *virelais* da 3 strofe e un ritornello; 21 *rondeaux* e 42 *ballades* a 2,3,4 voci

L'ARS NOVA ITALIANA

Mentre in Francia la polifonia era pienamente sviluppata, in Italia era ancora a livello elementare. L'influenza francese si fece sentire in alcuni mottetti, uno dei quali fu composto da Marchetto da Padova per l'inaugurazione della Cappella degli Scrovegni affrescata da Giotto nel 1305. La nostra produzione polifonica sacra fu scarsa durante l'Ars Nova.

L'ambiente culturale

I centri di sviluppo più importanti furono le corti degli Scaligeri (Verona), Visconti e Carraresi (Padova) e alcuni centri di cultura laica come Bologna, città universitaria e Firenze, la più importante città del nostro '300. Importante per la comprensione della musica è il Dolce Stil Novo delle novelle di Boccaccio, Giovanni fiorentino, Giovanni Sercambi, Giovanni da Prato. La *poesia per musica* fu un vero e proprio genere della poesia volgare, comprendente madrigali, cacce, ballate. Il maggiore tra i poeti del genere fu *Franco Sacchetti*.

Le forme e i compositori

Lo stile italiano si distingue nettamente da quello francese: è caratterizzata da una minor rigidità formale, da una distesa scansione melodica e fluidità ritmica. Le forme più importanti:

- madrigale: in voga sin dal primo periodo dell'Ars Nova, per lo più a 2, poi a 3 voci, avevano una struttura di 2 o 3 terzine di 3 endecasillabi a rima baciata seguite da un ritornello di 2 endecasillabi (forma AAB)
- caccia: un canone a 2 voci all'unisono, sostenute da un tenor strumentale, spesso conclusa da un ritornello strumentale. I testi trattavano scene di caccia, di pesca, mercato o gioco
- ballata: la forma più evoluta. La struttura (forma ABBA) era: ripresa (2 endecasillabi), 2 piedi (o mutazioni, 2 endecasillabi l'uno), volta (struttura uguale alla ripresa), ripresa.

Uno dei più noti compositori fiorentini fu *Francesco Landino* (1325-1397), detto "degli organi", abile anche come esecutore su ogni tipo di strumento, autore di 12 madrigali a 2 e 3 voci e di ben 140 ballate a 2 e 3 voci nei quali i passi melismatici si alternano a quelli sillabici con grande varietà melodica e ritmica.

Con il XV sec. e il ritorno del Papato a Roma, l'arrivo di musicisti d'oltralpe segnò il declino dell'Ars Nova italiana

La musica strumentale e gli strumenti del medioevo

Opere letterarie e figurative ci presentano numerosi strumenti. Infatti sebbene la maggior parte delle musiche del tempo fossero vocali, esse erano eseguite anche da strumentisti, che spesso raddoppiavano o sostituivano le voci di tenor e contratenor. Il compositore componeva per le voci, ma queste potevano benissimo essere sostituite da strumenti.

Lo strumento più importante fu l'*organo*, reintrodotto da Bisanzio nel 757, divenne lo strumento liturgico per eccellenza; l'iconografia del XIII-XV sec. ne raffigura 2: il *portativo*, piccolo e con poche canne, si suonava con la destra mentre la sinistra azionava il mantice; il *positivo*, più grande, ma ancora privo di pedaliera, si suonava a 2 mani perché il mantice era azionato da un'altra persona. Altri strumenti a corda erano lo *scacchiere* a corde percosse, precursore del clavicordo, e il *salterio* a corde pizzicate, precursore del clavicembalo. Lo strumento preferito dai trovatori era la *viella* a 5 corde di accordatura non fissa, che si suonava con un arco ricurvo. Tra gli strumenti a fiato, la *tromba* e il *cornetto in legno* munito di fori che permettevano di eseguire la scala cromatica. Poi arpe e vari strumenti a percussione.

TESI X: Lo sviluppo del contrappunto vocale: la scuola fiamminga

Lo sviluppo del contrappunto

La guerra dei Cent'anni (1339-1453) causò il declino della cultura francese anche in campo musicale. Il baricentro della produzione musicale si spostò a nord, in Inghilterra e nelle Fiandre. Crebbe nuovamente l'importanza della musica sacra. Si sviluppò il contrappunto e si formarono le *cappelle musicali* che sostituirono le scholae gregoriane. Si affermò il ruolo di musicista professionista. Infatti l'esecuzione di alcune composizioni era affrontabile solo cantori professionisti, formati nelle cappelle musicali che si costituirono sia nelle basiliche e cattedrali di molte città, ma anche nelle corti. Uno dei primi modelli fu la cappella di Avignone per i servizi musicali della Curia Papale, poi tale cappella si trasferì a Roma

STILI E FORME

Nascita del contrappunto imitato

La tecnica contrappuntistica usata nel rinascimento (Palestrina), nel barocco (Bach) e nel nostro secolo (Schonberg) si definì nel XV sec. e si basa sull'imitazione che contraddistingue un tema (dux, comes, canone, fuga).

Nei canoni enigmatici la risposta non è espressa dalla notazione, ma celata sotto un indovinello da risolvere. I canoni enigmatici sono una conseguenza di quella concezione intellettualistica che segnò il passaggio da Medioevo a Rinascimento, che portò in voga il gusto per gli artifici e i simboli.

Messe, mottetti, chansons

Lo sviluppo di cappelle musicali favorì la musica sacra, espressa quasi sempre in messe e mottetti. La chanson invece raccolse quasi tutti i generi profani.

La messa si affermò come composizione polifonica grazie a Dufay. Per dare unità alle 5 parti dell'Ordinario, i compositori adottarono lo stesso cantus firmus per tutte le parti.

Il cantus firmus fungeva da tenor e dava il titolo alla messa. *Il mottetto* era inizialmente una forma comune alla produzione sia sacra che profana. Presto scomparve l'isoritmia e al tenor furono affidate melodie prima d'origine gregoriana, poi di invenzione. Alla fine del XV sec. era diventata una forma esclusivamente sacra e cantata in latino. Dal punto di vista formale era organizzato come una successione di brani, ognuno dei quali sviluppava una singola frase del testo sacro.

La chanson in lingua francese riuniva le composizioni profane. Era a 3 voci (cantus, contratenor, tenor), spesso accompagnate da strumenti.

La scuola polifonica inglese

Sin dal XII sec. operava in Inghilterra una scuola contrappuntistica indipendente da quella continentale, caratterizzata per l'impiego di procedimenti paralleli dei terze e seste. All'inizio del XIV sec. teorici inglesi riconobbero come consonanti gli intervalli di terza e sesta, così la maggior parte dei conductus e mottetti inglesi erano a 3 parti distanziate da questi intervalli, intercalati da ottave in occasione delle cadenze. Le vicende militari portarono nel continente alcuni musicisti inglesi, che diffusero la polifonia inglese e dando origine al *faux bourdon* (falso bordone), il discanto inglese, ma con il cantus firmus alla voce superiore.

Il compositore più noto fu *John Dunstable* (1380-1453), di cui ci rimangono circa 60 composizioni a 3,4 voci, prevalentemente sacre. Alcuni lo considerano il primo musicista del Rinascimento.

La scuola borgognona

Feudatario del re di Francia, dopo la metà del XIV sec, il duca di Borgogna Filippo l'Ardito sottomise gran parte della Francia nord-occidentale e dell'attuale Belgio. Il successore Filippo il Buono era un mecenate e fece della cappella Borgognona la più ammirata d'Europa dal 1420 al 1467, i cui principali esponenti furono:

- Guillaume Dufay (1400 ca.-1474), richiestissimo compositore dalla vita movimentata (Malatesta di Rimini, cappella Papale, corte dei Savoia, corte di Borgogna), assimilò le esperienze polifoniche francesi, italiane e inglesi ponendo le basi per lo stile che poi sarebbe stato sviluppato dai musicisti fiamminghi e superò le asprezze "gotiche" tipiche di musicisti medioevali. Di lui ci restano 9 messe (tra cui *L'homme armè* e *Ave Regina Coelorum*), 19 mottetti, 52 composizioni liturgiche (antifone, inni, sequenze, responsori), 94 chansons a 3 voci, la maggior parte in francese, altre in latino o italiano
- Gilles Binchois (1400 ca.-1460) cantore presso la cappella di Filippo il Buono, particolarmente stimato per le sue chansons (54 rondeaux e 9 ballades)

I maestri fiamminghi

Erano i musicisti formati nelle città delle Fiandre nel XV e XVI sec; infatti Anversa, Cambrai, Bruges, Tournai avevano raggiunto una sicurezza economica grazie al commercio e al fiorire dell'industria laniera, che venne accresciuta grazie all'alleanza con gli inglesi durante la guerra dei Cent'anni.. Lo specchio della situazione economica fu la costruzione di cattedrali con le conseguenti cappelle musicali. Le Fiandre divennero il centro di sviluppo del contrappunto imitato. I più grandi esponenti dei maestri fiamminghi furono:

- Johannes Ockeghem (1420-1495) non fu compositore particolarmente prolifico: 13 messe di cui 8 a 4 voci (tra cui la *Missa cuiusvis toni*), 10 mottetti, 20 chansons, ma fu il prototipo del compositore fiammingo.
- Josquin de Prez (1440-1521) fu il più grande compositore fiammingo e passò gran parte della sua vita in Italia. Oltre a padroneggiare la tecnica contrappuntistica, il suo merito storico è quello di porre attenzione alla coerenza espressiva di testo e musica. Ci rimangono 96 mottetti a 4-6 voci, circa 70 composizioni profane a 3-6 voci in francese (spesso con testi di alto livello letterario, 18 messe a 4 voci (alcune su cantus firmus, altre del tipo "parodia", che impiega cioè materiali desunti da un'altra composizione polifonica, ma diversamente combinati)
- Altri musicisti fiamminghi furono *Jacob Obrecht* e *Pierre de la Rue*

TESI XI: Le scuole polifoniche italiane del sec.XVI – Teorici e compositori – Semplificazione e purificazione della polifonia vocale – Riforma e controriforma: il corale – Palestrina – I due Gabrieli, Marenzio, Gesualdo, Vecchi, Banchieri, Croce, Gastoldi – La progressiva tendenza espressiva, drammatica, rappresentativa

IL CULMINE DEL RINASCIMENTO

Il termine “rinascimento” fu coniato dagli storici Michelet e Burckhard per indicare la civiltà artistica e il pensiero fiorito nato in Italia nel XV e XVI sec. La rinascita è dell’arte classica che proponeva ideali di vita che facevano credito alle virtù umane e alla fortuna, al contrario degli ideali di trascendenza e fede presenti nel medioevo. Il Rinascimento, nato a Firenze all’epoca di Petrarca e Boccaccio, toccò il suo culmine nel ‘500. La musica è presente in tutte le attività della vita sociale. Un aspetto nuovo nel Rinascimento è il bisogno di “fare musica” anche da parte dei non professionisti: cantare e suonare diventano parte della formazione di un gentiluomo e materia di studio per lo stesso principe.

La stampa musicale

Mezzo secolo dopo la prima stampa di Gutenberg, Ottaviano Petrucci diede vita nel 1501 alla prima edizione musicale stampando una raccolta di 96 chansons a 3-4 voci di autori fiamminghi. Il parigino Pierre Attaignant stampò a partire dal 1528 varie raccolte stampando ogni nota col suo frammento di rigo. Inizialmente la stampa per musica polifonica aveva le varie parti affiancate, poi le musiche furono stampate in fascicoli, uno per ogni voce

La tradizione fiamminga

I cantori e musicisti formati nelle scuole fiamminghe, affrontarono con successo le forme profane nazionali. Tra essi ricordiamo:

- Adriano Willaert (1490 ca.-1562), allievo di Jean Mouton, cantore a Roma, Ferrara, Milano; divenne maestro di cappella a Venezia, avviando la città a diventare centro della musica sacra cattolica. Tra i suoi allievi illustri: Andrea Gabrieli, Cipriano di Rore, Gioseffo Zarlino. La sua produzione comprende nel genere sacro 9 messe e altre 350 mottetti, in quello profano 65 chansons, oltre 60 madrigali italiani, alcuni ricercari strumentali a 3-4 voci
- Orlando di Lasso (1532-1594) fu tra i maggiori musicisti fiamminghi. Operò a Parigi, Milano, Palermo, Napoli, Roma e Monaco, dove morì. Scrisse 58 messe a 4-8 voci, la maggior parte del tipo “parodia”, circa 550 mottetti a 4-5-6 voci, 101 Magnificat, 32 inni sono la produzione sacra; quella profana consta di circa 190 madrigali a 3-10 voci su poesia di Petrarca, Ariosto, Tasso, Bembo, 33 villanelle a 4-8 voci, 145 chansons a 4-8 voci, un centinaio di Lieder a 4-8 voci. La sua vasta e varia produzione riassume l’esperienza dell’intera musica polifonica del XVI sec. I mottetti e la produzione profana mostrano la risposta della musica agli stimoli del testo

LA RIFORMA E LA MUSICA NELLE CHIESE PROTESTANTI

Per tutto il Medioevo il cristianesimo aveva mantenuto la sua unità religiosa. Questa unità viene a mancare all’inizio del XVI sec. coi vari movimenti di Riforma ad opera principalmente di *Lutero* (1483-1546), che fondò con l’affissione delle 95 tesi a Wittenberg la Chiesa Evangelica Protestante nelle regioni centro settentrionali della Germania, *Calvino* (1509-1564) che diede vita ad una Chiesa riformata che attecchì in Svizzera, Francia (ugonotti) Paesi Bassi e Scozia, *Enrico VIII Tudor* (1509-1547) re d’Inghilterra, fece approvare dal Parlamento l’Atto di Supremazia, che sanciva la nascita della Chiesa Anglicana, con a capo il re. Tutte le chiese riformate sostituirono il latino con le lingue nazionali.

La confessione luterana e il corale

Delle chiese riformate, quella che attribuì maggiore importanza alla musica fu quella luterana, probabilmente grazie alla sensibilità musicale di Lutero, che era cantore, suonatore di liuto e forse anche compositore. Fu determinante l’importanza che Lutero assegnava al canto corale. La messa luterana si basava sulle sacre scritture tradotte in tedesco, mentre la partecipazione dei fedeli era affidata al canto dei *corali*, canti assembleari di semplice melodia, struttura strofica e procedimento sillabico. Ebbe la stessa funzione del canto gregoriano durante il Medioevo cristiano. Gettò le basi per le composizioni organistiche tedesche in epoca barocca.

I corali assunsero ben presto la funzione di cantus firmi nelle composizioni polifoniche su corale eseguite da cori professionisti. Compositori rinascimentali di polifonia su corale furono Michael Praetorius (autore della raccolta *Musae Sioniae*) e Heinrich Schutz

Gli ugonotti e il canto dei salmi

Secondo Calvino le manifestazioni di culto dovevano essere austere e ciò lasciava poco spazio alla musica. Distrutti o soppressi gli organi, fu ammesso il solo canto dei salmi. Clement Marot fornì una traduzione in francese di 50 salmi, che Louis Bourgeois musicò adattando melodie preesistenti

Il canto anglicano e gli “anthems”

Il rinnovamento liturgico anglicano fu meno radicale di quello delle altre chiese riformate. I cambiamenti furono riportati nel *Prayer Book* nel 1549 e l'anno seguente il compositore John Marbeck stampò il libro delle preghiere comuni poste in musica. A forma propria della Chiesa Anglicana fu l'*anthem*, che deriva etimologicamente da “antifona”, ma designa una forma vocale polifonica simile al mottetto. Il “full anthem” era cantato solo dal coro, il “verse anthem” presentava brani corali alternati a brani solistici accompagnati da strumenti

LA CONTRORIFORMA CATTOLICA

Papa Paolo III convocò un consiglio a Trento tra il 1545 e il 1563 per affrontare un'azione riformatrice e definire aspetti fondamentali della dottrina e condannare abusi e lassismi. Per quanto riguarda la musica fu deciso di:

- abolire tutte le sequenze, escluse le 5 dell'Ordinario
- vietare l'uso del cantus firmus profano nelle messe polifoniche
- rendere più intelligibili le parole nelle composizioni polifoniche

La lauda polifonica

Nel clima di rinnovata pietà, S.Filippo Neri (1515-1595) fondò l'ordine dell'Oratorio (poi si chiamerà ordine dei Filippini). Presso gli oratori si tenevano funzioni extraliturgiche in cui sermone, letture e preghiere erano preceduti dal canto di *Laudae polifoniche* a 3-4 voci in stile accordale su testo italiano. Oltre alle laudae pubblicate tra la fine del XVI e l'inizio del XVII sec, erano in voga anche i *travestimenti spirituali*, in cui il testo profano di una canzonetta veniva sostituito da uno sacro.

Il culmine della polifonia sacra rinascimentale

La semplificazione del contrappunto vocale diede origine allo *stile a cappella* per sole voci (il quartetto classico), che costituisce il punto più alto della polifonia sacra

LA SCUOLA ROMANA

Fin dal XV sec. i papi si curarono attentamente delle cappelle musicali e questo impegno causò il primato della scuola romana. Vigeva il divieto di introdurre donne nelle cappelle, le voci alte erano affidate a voci bianche e a falsettisti. Tra gli esponenti della scuola romana figurano Costanzo Festa, Giovanni Animuccia, Giovanni Maria Nanino, ma il più grande fu

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) passò la maggior parte della sua vita a Roma, lavorando nelle varie cappelle con alterne vicende (fu anche licenziato perché sposato) finché non prese la direzione della Cappella Giulia. La sua opera è costituita quasi interamente da composizioni polifoniche in latino destinate ai servizi sacri.

Compose 102 messe, in prevalenza a 4 e 5 voci; in numero minore sono quelle a 6 e 8 voci. La maggior parte sono messe “parodia”, altre sono basate su cantus firmus gregoriano o su tenor di varie origini. Le messe sono ritenute l'espressione più alta della sua produzione: in esse è presente abilità contrappuntistica, duttilità espressiva e intelligibilità delle parole. Kyrie, Agnus Dei e Sanctus sono più contrappuntistici di Gloria e Credo, dall'andamento omoritmico. Accanto alle messe occupano un posto di rilievo i 307 mottetti a 4-8 voci (Stabat Mater a 8 voci), eseguiti nelle ricorrenze dell'anno liturgico, sottolineano musicalmente il testo poetico; le voci entrano generalmente in successione con un processo imitativo, come avverrà per il madrigale e successivamente per la fuga. Altre composizioni sono 75 inni a 4 voci, 35 Magnificat a 4-8 voci negli 8 modi ecclesiastici, 68 offertori a 5 voci. Su testi italiani scrisse 94 madrigali a 3-6 voci e 30 Madrigali spirituali a 5 voci

La musica di Palestrina incarnò lo spirito della Controriforma e rappresentò uno dei più puri e armoniosi esempi di canto sacro cattolico.

Essa è priva di impeti dolorosi come in quella del Lasso, ma è sobria, composta serena, ma mai uniforme. I mezzi impiegati sono semplici (successioni di triadi, note di passaggio e ritardi preparati), movimenti ascendenti-discendenti che solitamente non superano salti di terza, mentre prevalgono gradi congiunti (non cromatici!)

Durante il Barocco si chiamò “stile alla Palestrina” l’insieme dei caratteri che contrassegnavano il contrappunto rinascimentale. Il culto di Palestrina continuò a crescere anche durante il Romanticismo

LA SCUOLA VENEZIANA

Il modello della scuola romana si diffuse in tutta Europa, ad eccezione di Venezia. Infatti nella cappella di S.Marco si preferirono allo stile a cappella per sole voci, musiche policorali sostenute da strumenti. Le musiche veneziane erano caratterizzate da fastosità, colore e ricchezza sonora. La cappella dipendeva economicamente dal Doge, ragione per cui essa non badava solo alla musica sacra, ma anche a quella celebrativa profana. Valenti musicisti ricoprirono il ruolo di maestri di cappella a Venezia: dopo Willaert, Zarlino, Croce, i 2 Gabrieli, Monteverdi...Le espressioni più tipiche della polifonia sacra veneziana si trovano nelle opere di Andrea e Giovanni Gabrieli

Andrea Gabrieli (1510 ca.-1586)

Dopo aver girato il nord Italia come organista e dopo aver fatto un viaggio con Orlando di Lasso a Monaco e Francoforte, fu chiamato a S.Marco come secondo organista, poi primo.

Compositore versatile, trattò tutti i generi: vocale sacro e profano, strumentale. La sua produzione sacra consta di *Concerti* a 6-12 voci, le *Sacrae Cantiones*, raccolte di mottetti a 5 voci, i *Psalmi davidici* a 6 voci. Nella produzione profana abbiamo un libro di madrigali a 3 voci, uno a 4 voci, tre a 5 voci, due a 6 voci, le *Mascherate* a 3-5 voci, i *Cori* a 4-6 voci per la tragedia *Edipo Tiranno* di Sofocle. Nella produzione strumentale scrisse un libro di *Intenzioni d’organo*, due libri di *Ricercari per ogni sorta di strumenti*, *Canzoni alla francese per strumenti da tastò*, *L’aria della battaglia*

Nelle sue composizioni tendeva a semplificare la struttura contrappuntistica per valorizzare la declamazione del testo. Nelle composizioni a più cori dava risalti alle opposizioni delle parti e agli effetti timbrici, spesso sostenuti da strumenti. La sua tecnica madrigalistica si allaccia a quella di Willaert: imitazione rigorosa e qualche cromatismo. Fu tra i primi a comporre madrigali a 3 voci in stile imitato e non nei modi omoritmici tipici delle forme popolari. Fondò insieme a Claudio Merulo la nuova scuola organistica. I suoi capolavori sono i grandiosi *Concerti*.

Giovanni Gabrieli (1554-1609)

Allievo dello zio Andrea, lo superò in fama. La sua produzione è più scarsa di quella di Andrea e sparsa in numerose raccolte. L’unica raccolta completa è *Sacrae Symphoniae* costituita da composizioni corali (44 mottetti a 6-16 voci) e musica strumentale (canzoni per sonar a 8-15 voci). Pubblicate postume *Symphoniae Sacrae*, 82 mottetti a 6-19 voci “tam vocibus quam instrumentis” le *Canzoni e sonate* a 5-22 voci “per sonar con ogni sorte di strumenti”. Aiutò lo zio in alcune composizioni.

Giovanni proseguì sulla linea tracciata da Andrea, prediligendo la mescolanza di cori e strumenti. La sua concezione musicale precede il barocco e si può dire che il suo stile sia già “concertante”

Polifonie profane in Europa

Il contrappunto fiammingo aveva carattere internazionale. L’aspetto più noto di questo cosmopolitismo era la diffusione delle chansons in francese. Negli ultimi decenni del XV sec. la musica polifonica riallacciò i contatti con le lingue nazionali: *villancicos* in Spagna, *lieder* in Germania, *canti carnascialeschi* e *frottole* in Italia

LE FORME POPOLARESCHI ITALIANE

Dopo l’Ars Nova la poesia in volgare era stata eclissata agli inizi del ‘400 da un ritorno alla poesia latina, favorito dalla rinascita umanistica. Verso la fine del ‘400 si torna a cantare in italiano grazie agli stimoli forniti da due importanti personaggi: Lorenzo de’Medici detto il Magnifico (canti carnascialeschi) e Isabella d’Este (frottole).

Queste forme, seguite da villanelle, canzonette e balletti, sono accomunate da *struttura strofica, stile letterario popolare* (anche in dialetto), *scrittura omofona accordale* a 3 o 4 voci. Era uso frequente cantare solo la voce acuta, affidando le altre voci a strumento, principalmente il liuto.

I canti carnascialeschi erano i canti che accompagnavano le mascherate, trionfi e carri allegorici che Lorenzo de' Medici organizzava per i fiorentini. Molti furono realizzati da *Heinrich Isaac*, musicista di Lorenzo e maestro dei suoi figli.

Le frottole erano una forma poetica di origine popolare derivata dalla ballata, con strofe di 6,8 versi ottonari consistenti in una ripresa e due stanze. La frottola musicale si svolgeva su alcune forme poetiche: la frottola vera e propria, lo strambotto, l'ode, il sonetto. Si diffuse da Mantova in gran parte dell'Italia centro-settentrionale grazie all'opera di Isabella d'Este. Ottaviano Petrucci pubblicò 11 libri di frottole tra il 1504 e il 1520.

Le villanelle furono un genere divenuto di moda a Napoli intorno al 1550 e diffuse poi in tutta Italia e anche oltralpe. I testi poetici erano prima in napoletano, poi in italiano. Erano in strofe di endecasillabi e la musica a 3 voci (2 soprani e un basso) in stile omofonico orecchiabile e spigliato

IL MADRIGALE

La selezione qualitativa del testo, la scrittura musicale accurata e l'attenzione all'unione tra testo e musica fecero del madrigale la forma più raffinata e apprezzata di polifonia profana del '500. A parte il nome, il madrigale del '300 (di forma strofica e a 2,3 voci) non aveva nulla a che fare con quello del '500 (non strofico e a 4,5,6 voci). Erano eseguiti da voci soliste spesso raddoppiate dagli strumenti

Poesia e musica

Agli inizi del secolo si era proposta la "questione della lingua", cioè il desiderio di superare i limiti del volgare per giungere ad una lingua di dignità letteraria. Bembo propose la scrittura del Petrarca come modello per la nuova lingua italiana. La poesia dei madrigali fu dunque di stampo petrarchesco. Oltre alle poesie di Petrarca furono musicate quelle di Boccaccio e di Dante, più avanti quelle di Ariosto, Bembo, Tarsillo, Tasso e Guarini. L'univocità del genere (lirica d'amore) e dello stile (petrarchesco) non condizionarono il ricchissimo panorama espressivo.

Formazione e sviluppo del madrigale

La prima raccolta di madrigali fu stampata nel 1530. I primi madrigali avevano lo stile della frottola, omoritmico-accordale con brevi imitazioni e melodia assegnata alla voce superiore; ma, a differenza delle frottole, la musica aveva forma aperta, cioè non aveva ripetizioni o ritornelli. I primi compositori furono di origine fiamminga.

Intorno alla metà del secolo si precisò la scrittura e la struttura definitiva del madrigale, col passaggio dallo stile omoritmico a quello contrappuntistico. Si affermarono le composizioni a 5 voci (ma si continuò a scrivere pure a 4!). Dopo il 1550 apparvero i *madrigali cromatici*. La fase più matura del madrigale fu la fine del XVI e l'inizio del XVII sec, con Marenzio, Gesualdo da Venosa e Monteverdi, quando il processo di integrazione tra poesia e musica toccò i livelli più alti, con movimenti melodici che riproducevano alcuni significati lessicali (i cosiddetti "madrigalismi")

Luca Marenzio (1553-1599), cantore a Brescia e Trento, passò gran parte della sua vita artistica a Roma. Benchè immerso nella scuola romana di Palestrina, coltivò poco la produzione sacra: una raccolta di mottetti a 4 voci e una raccolta postuma di *Sacrae Canzonae* a 5-7 voci. La produzione profana fu invece notevole: 16 libri di madrigali a 4-6 voci, un libro di madrigali spirituali a 5 voci, 5 libri di villanelle a 3 voci, 10 brani per gli *Intermezzi fiorentini* del 1589.

Compositore essenzialmente lirico, soave, intimo e sereno, fu interprete del "petrarchismo musicale"

Carlo Gesualdo principe di Venosa (1560-1613) ebbe insegnamenti dai maggiori musicisti di Napoli. Anch'egli produsse poca musica sacra: 2 libri di *Sacrae Canzonae* (mottetti a 5-6 voci) e alcuni *Responsori* a 6 voci. Invece la sua produzione profana conta circa 110 madrigali a 5 voci, raccolti in 6 libri, parecchi su versi del Tasso.

La sua opera fu agli antipodi di quella di Marenzio. Gesualdo non amava le correlazioni tra parola e musica, non usò madrigalismi; esprimeva globalmente i sentimenti espressi dal testo senza indugiare sui particolari. Stupì i contemporanei per l'uso del cromatismo, per le insolite successioni di accordi e per i grandi salti melodici

Madrigalisti inglesi

Strettamente legato alla poesia italiana, il madrigale non era un genere da esportazione, tuttavia in Inghilterra, dove sin dai tempi di Enrico VIII la cultura italiana era gradita, se ne produssero alcuni. La voga partì dalla stampa di una raccolta di madrigali italiani tradotti in inglese. Inoltre il madrigalista italiano Ferrabosco visse alla corte della regina Elisabetta

Il madrigale drammatico (drammatico nel senso di “teatrale”)

Negli ultimi decenni del XVI sec, mentre dominava il madrigale petrarchesco, alcuni compositori andarono controcorrente e idearono il madrigale drammatico (o rappresentativo, o dialogico). Erano di genere comico, burlesco, realistico, caricaturale. Le vicende erano spesso ispirate dalla Commedia dell'Arte. Uno dei tratti caratteristici era il legame narrativo presente tra i madrigali della stessa raccolta. Il prototipo fu *Il cicalamento delle donne del bucato* di Striggio. La “commedia harmonica” *L'Anhiparnaso* di Vecchi è il capolavoro del genere. Diviso in 3 atti, nel prologo l'autore avverte di essere stato il primo a unire commedia e musica. Un altro musicista famoso per i suoi madrigali drammatici fu *Adriano Banchieri*

IN FRANCIA, SPAGNA E GERMANIA

La chanson parigina

Durante il regno di Francesco I si affermò la chanson, che poco aveva in comune con la chanson borgognona e fiamminga. Erano simili alle frottole italiane. I testi poetici sono spesso di Marot, mentre i compositori più famosi furono Claudin de Sermisy e Clement Janequin. Famose sono le chansons “Le chant des oiseaux” e “La guerre”

Il villancico castigliano

L'unificazione politica della Spagna avviata da Ferdinando d'Aragona e Isabella di Castiglia portò alla nascita di una cultura nazionale. La prima manifestazione musicale fu il villancico, simile alla frottola, con strofe (*coplas*) divise da un ritornello (*estribillo*), erano a 3-4 voci in stile omofono. Tra i compositori emerse Juan del Encina

Il meistersang monodico

I meistersinger o maestri cantori furono gli eredi dei minnesanger. La loro attività si svolgeva all'interno di corporazioni operanti nelle città libere di Magonza, Strasburgo, Augusta, Norimberga. I momenti più significativi della loro attività erano i concorsi. Tra i più eminenti meistersinger fu Hans Sachs. I primi lieder tedeschi erano dei canti monodici o a 3 voci con melodia al tenor. Successivamente, fino alla metà del XVI furono composti lieder a 3-4 voci, in cui il contrappunto era più elaborato delle forme italiane e francesi. I lieder della seconda metà del secolo furono influenzati dallo stile madrigalistico italiano

TESI XII: Sguardo riassuntivo delle forme di musica polifonica cinquecentesca. Musica sacra: mottetti, messe, salmi, impropri – Musica profana: frottole villanelle, canzonette, madrigali, balletti, madrigali drammatici, intermezzi

MUSICA SACRA

Lo stile principe della polifonia sacra del '500 fu lo stile "a cappella", cioè eseguito da sole voci, sempre accompagnato strumentale; gli strumenti furono però impiegati nella musica sacra della scuola veneziana. Oltre a mottetti, messe, salmi e responsori, esistevano anche altre forme minori, come i madrigali spirituali in lingua volgare e le laude, nate in seno agli oratori di S.Filippo Neri.

Il mottetto del '500 è derivato da quello del '200 (Perotin) e si differenzia da questo perché rinunciò al testo profano, alla monodia e agli accompagnamenti strumentali, diventando cioè polifonico vocale su testo latino. Non era costruito su tema gregoriano, ma usava la tecnica dell'imitazione. Dal mottetto ha origine la forma strumentale del *ricercare*

La messa del '500 è generalmente a 5 voci e sono musicate solo le parti dell'Ordinarium Missae, come già d'uso nel '400 coi maestri fiamminghi. A dare unità alle 5 parti era lo stesso cantus firmus gregoriano, che dava anche il titolo alla messa. Palestrina fu il più grande compositore rinascimentale di messe (le più importanti furono la messa di Papa Marcello a 6 voci e la "Assunta est Maria")

I salmi avevano la forma dei cori battenti anziché la gregoriana struttura del solista a cui seguiva la risposta, sempre uguale. I compositori preferirono per le manifestazioni extraliturghiche i Magnificat negli 8 modi ecclesiastici

I responsori erano composizioni polifoniche di risposta ai salmi. Celebri i responsori di Palestrina per la settimana santa del 1573, che furono cantati in cappella Sistina, la prima cappella musicale rinascimentale romana

MUSICHE PROFANE

All'inizio del '500 i compositori italiani mossi da un rinnovato desiderio di una musica originale nazionale, preferirono alle musiche fiamminghe le forme popolesche: frottole, barzellette, strambotti, odi. Tutte composizioni a 4 parti in stile omofonico accordale a 4 voci, ma spesso cantava solo la voce superiore e le altre erano svolte da strumenti. Per i particolari, vedi TESI XI

Il madrigale ha poco a che fare col madrigale del '300, che era polifonico, a sole voci e di forma metrica fissa. Il madrigale cinquecentesco era caratterizzato da melodie ricercate ma di polifonia semplice, ammetteva l'accompagnamento strumentale e non aveva un preciso schema metrico né ritornelli, mentre i testi erano di stampo petrarchesco. Particolare attenzione veniva posta all'accostamento tra poesia e invenzione musicale (madrigalismi). Il madrigale ebbe carattere cromatico, successivamente imitativo. Da notarsi come il madrigale drammatico, e i madrigali che vennero inseriti come intermezzo (intermezzi appunto vennero chiamati) alle commedie, furono i precursori del nascente melodramma.

TESI XIII: Conquista della tonalità moderna e dei nuovi mezzi espressivi – Strumenti a pizzico, ad arco, a fiato

Tra la metà del XVI e la metà del XVII sec. la musica europea cambiò completamente carattere:

- la polifonia fu ancora impiegata, soprattutto in musica sacra, mentre si affermò la monodia
- il contrappunto perse importanza e ne acquistò la nascente scienza dell'armonia
- i modi ecclesiastici, usati per più di un millennio, furono gradatamente sostituiti dai modi maggiore e minore
- la musica strumentale assunse importanza sempre maggiore

LA TRATTATISTICA NEI SECOLI XV E XVI

Partecipò a questi mutamenti furono i trattatisti. Ricordiamo

- Heinrich Loris, detto il Glareano, autore del *Dodekachordon* (1547)
- Zarlino, maestro di cappella in S.Marco, che nella seconda metà del XVI sec. pubblicò le *Istituzioni Armoniche* e altri trattati di armonia
- Giovanni Artusi, autore della celebre critica a Monteverdi

L'origine della tonalità

Il passaggio dai toni gregoriani ai toni moderni avvenne attraverso l'alterazione di un semitono. Tale alterazione modificava la natura della scala modale in cui avveniva l'alterazione. Ciò era avvenuto nel V e nel VI modo per evitare il tritono "fa-si": nella nuova scala si usava un "si bem". Nel *Dodekachordon* del Glareano vengono presentati due nuovi modi in aggiunta agli 8 ecclesiastici: l'*eolio*, il nostro minore, e lo *ionico*, il nostro maggiore. Questi rimasero ben presto i soli due modi, avendo assimilato in sé gli altri 8. Per le composizioni liturgiche il passaggio nei nuovi modi fu più lento che nelle composizioni profane

L'origine dell'armonia

L'armonia si affermò empiricamente dalla pratica degli strumenti polifonici (liuto, organo, clavicembalo). Suonare questi strumenti infatti comportava la creazione di accordi. La teoria dell'armonia fu enunciata da Zarlino, che legittimò l'armonia come scienza in quanto conseguenza di leggi dell'acustica (triadi maggiori come successioni di suoni armonici). Zarlino costruì la nuova scala diatonica (i cui intervalli sono basati sui rapporti che intercorrono tra un suono e i suoi armonici), la *scala naturale* o *zarliniana* che sostituì la scala pitagorica

L'origine del basso continuo

Fin dal XV sec. era diffusa l'usanza di sostituire alcuni voci con strumenti. Ciò aveva modificato la scrittura lineare-melodica contrappuntistica in quella verticale-armonica che si concretizzò nella scrittura accordale. La melodia era svolta dalla voce acuta, sostenuta da un basso, generatore di accordi che sostituivano le altre voci, che prese il nome di "continuo" in contrapposizione con quello "interrotto" delle composizioni polifoniche. Importante fu l'opera di Ludovico Grossi da Viadana, in quanto nella prefazione dei suoi *Cento concerti ecclesiastici* (mottetti) a 1-4 voci, con il basso continuo per suonar l'organo è presente la spiegazione del nuovo procedimento compositivo. Il b.c. fu utilizzato per tutto il barocco nell'accompagnamento della musica vocale e nella musica strumentale per strumenti non a tastiera. Esso era realizzato generalmente da 2 strumenti: uno melodico (generalmente una viola da gamba, poi un violoncello) che eseguiva il basso, e uno capace di realizzare accordi (clavicembalo, organo o liuto) secondo la numerica prescritta

Strumenti a corde e a fiato

Lo strumento più popolare era il *liuto*. Di origine orientale fu portato in Europa dalle Crociate e rivestì ben presto un ruolo da protagonista sia come strumento solista che da accompagnamento. I liuti più comuni avevano 11 corde: 3 doppie intonate all'ottava (sol, do, fa), 2 doppie all'unisono (la, re) e un cantino (sol). Alla fine del XVI sec, per dar maggior sonorità, si aggiunsero altre corde più gravi. Nacquero così nuovi strumenti affini al liuto: la *tiorba* a due manici paralleli, l'*arciliuto* e il *chitarrone*, alto quanto un uomo. Le composizioni per liuto erano scritte su *intavolature*.

Tra gli strumenti ad arco il più diffuso e antico era la *viella*. Da essa nacquero 3 nuovi tipi di strumento:

- la lira, nelle varietà da braccio o da gamba (lirone), fornita di 7 corde
- la viola da gamba munita di 5-7 corde era di vari tipi (i più usati erano basso e contrabbasso). Dal XVIII secolo divenne violoncello, pare che il merito della trasformazione sia di Andrea Amati
- la viola da braccio munita di 6 corde era anch'essa di vari tipi: viola soprano, contralto, tenore

Questi strumenti caddero in disuso nel '600, quando vennero sostituiti dagli archi moderni (il primo violino si ha dopo il 1550). Tra gli strumenti a fiato più diffusi si hanno: *cornetti* dritti o ricurvi del tipo medioevale, *trombe* di vari tipi, tra cui il clarino, *flauti* dritti e traversi, *fagotti e oboi* derivati dalla bombarda (diversa dalla bombarda odierna)

Strumenti a tastiera

L'*organo* rinascimentale era un ampliamento dell'organo positivo medioevale. Fu aumentato il numero dei registri (ai principali si aggiunsero i registri di mutazione), furono adottati tasti meno larghi e più profondi per esecuzioni più sciolte e fu adottata la pedaliera (prima in Germania e nei Paesi Bassi). Altri strumenti erano il clavicordo e il clavicembalo

I trattati di musica strumentale

La diffusione degli strumenti ebbe come conseguenza la trattatistica su di essi. I trattati di musica strumentale non avevano nulla a che vedere coi moderni metodi di tecnica. Si proponevano innanzitutto di insegnare a trasporre sui vari strumenti la musica vocale. Inoltre la maggior parte dei trattati conteneva un'antologia di composizioni per lo strumento. Molto importante per gli strumenti a tastiera fu *Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo si suonar organi et istromenti da penna* (cioè clavicembalo) di Girolamo Diruta

TESI XIV: Origine del melodramma

Il Barocco si colloca tra Rinascimento e Classicismo (dall'inizio del XVII sec. alla metà del XVIII sec, tra l'età di Monteverdi e quella di Bach ed Handel). Si può dividere in 3 parti della durata di circa mezzo secolo: età di Monteverdi, Frescobaldi e Schutz; età di Carissimi, Lulli e Purcell; età di Vivaldi, i 2 Scarlatti, Couperin, Bach ed Handel

Cultura del Barocco: a Roma palazzi e fontane del Bernini, poemi e poesie del Marino. L'arte barocca rifiuta i canoni dell'estetica classico-rinascimentale (misura, equilibrio, sobrietà): l'obiettivo è ora stupire, rappresentare e "fare spettacolo". La musica era la componente essenziale della manifestazione più originale del barocco: la festa. Per i regnanti dilettersi di musica era un dovere di stato: l'organizzazione della musica si basava sulle cappelle delle corti

Lo stile della musica barocca:

- mentre nel rinascimento si adottò uno stile unico per musica vocale e strumentale (sia sacra che profana), la musica barocca adottò più stili: stile polifonico "alla Palestrina" per musica sacra, stile omofono per musica da camera e per l'opera
- mentre nel rinascimento si dava più importanza alla produzione vocale, nel barocco si fa molta musica strumentale
- mentre nel rinascimento si usava la polifonia, nel barocco si usa la monodia: nascita e sviluppo della teoria armonica
- vengono introdotti nuove forme: continuarono a vivere messe, mottetti, toccate-preludi; nacquero opere, balletti e oratori; nella musica strumentale concerti, suites, fughe, variazioni

L'affermazione della monodia: la Camerata Fiorentina

Durante il Rinascimento era spesso normale che le voci inferiori di una composizione polifonica fossero sostituite da uno strumento polifonico quali liuto, organo e clavicembalo. Questa pratica monodica era comune in frottole, villanelle e canzonette, ma anche in madrigali, chansons e lieder. In realtà la monodia vera e propria nacque dai dibattiti che alla fine del '500 si svolsero alla Camerata Fiorentina. Nell'ultimo ventennio del XVI sec. si riunirono in casa del conte de' Bardi alcuni musicisti, gentiluomini e poeti, i quali volevano far rivivere la musica greca, secondo loro la più perfetta ed espressiva, osteggiando la polifonia. Le tesi della Camerata furono esposte nel *Dialogo della musica antica e moderna* di Vincenzo Galilei, ma l'opera che segna la nascita della monodia è la raccolta di madrigali monodici e arie di Giulio Caccini, *Le nuove musiche* per voce e basso continuo (1602). Contemporanea fu l'apparizione dei *Cento concerti ecclesiastici* a 1, 2, 3 voci con basso continuo di Ludovico Grossi.

Teatro e Musica

Già nel XV sec. il movimento umanistico volto al recupero della cultura classica aveva riscoperto il teatro antico con commedie di Plauto e Terenzio e tragedie di Seneca. Ciò stimolò la produzione teatrale moderna: nacque così il teatro italiano (commedie di Ariosto, Machiavelli, Aretino e tragedie che non riuscirono a imporsi se non a strette cerchie di letterati). Accanto a commedie e tragedie nacque il nuovo genere della favola pastorale (*Aminta* del Tasso e *Il pastor fido* del Guarini). Altro genere di successo fu la *Commedia dell'arte*, basata su esili canovacci e con maschere come Pantalone, Brighella, Arlecchino, il Dottore, il Capitano, gli Innamorati...

La musica era presente nel teatro rinascimentale come musica di scena, valido esempio ne è il coro dell' *Edipo Tiranno* di Sofocle, musicato da Andrea Gabrieli nel 1585. Gli *Intermedi* furono spettacoli rinascimentali di vasto impiego, utilizzati come riempitivo tra una scena e l'altra, costituivano entità autonome. I più importanti sono i 34 intermedi per *La pellegrina*, commedia di Bargagli rappresentata a Firenze nel 1589 per le nozze di Ferdinando de' Medici. A tali intermezzi collaborò la Camerata Fiorentina. Essi costituiscono il diretto antecedente dell'opera. I brani, molti dei quali in stile concertante, sono di grande varietà: "sinfonie" strumentali, madrigali da 3 a 30 voci, alcuni a cappella, altri con accompagnamento strumentale.

I primi melodrammi

I primi drammi per musica nascono dal desiderio della Camerata fiorentina di emulare la tragedia greca fondendo linguaggio e musica: nasce il *recitar cantando*, cioè il nuovo modo flessibile di declamare un testo, cantandolo sulle note indicate dal compositore. Il primo dramma per musica fu *Dafne* di Peri su testo di Rinuccini, rappresentato nel 1597. Oltre a Peri, figurano tra i primi operisti Caccini e de' Cavalieri.

TESI XV: Origini e primo fiorire dell'oratorio – Giacomo Carissimi – La cantata e il duetto da camera

La musica sacra cattolica

Coesistono aspetti della tradizione rinascimentale (polifonia, modalità) e dell'innovazione barocca (monodia, armonia, tonalità). 3 stili:

- *stile antico polifonico*: lezione contrappuntistica di Palestrina, uso tipicamente barocco della tecnica policorale (Benevoli, messa a 53 voci nel 1628)
- *stile moderno monodico*: si sviluppò nella prima metà del XVII sec. sul modello dei *100 concerti ecclesiastici* del Grossi da Viadana, si propone lo scopo di fornire le comunità ecclesiastiche minori di un repertorio che non richiedesse esecutori virtuosi. Generalmente si tratta di mottetti a 1, 2, 3 voci con organo, mai di messe o salmi, con testi in latino tratti dai libri liturgici (si ricorda *Il pianto della Madonna* di Monteverdi, a questo genere appartengono numerosi *Stabat Mater*)
- *stile concertato*: le sue radici risalgono allo stile policorale di Giovanni Gabrieli, ma fu Monteverdi a definirne il modello con i 5 salmi e col *Magnificat* (1610). Nelle composizioni sacre in stile concertato si alternano brani in canto solistico (declamato, melodico, vocalizzato) e brani di polifonia corale accompagnati da organo e orchestra

L'oratorio latino e Giacomo Carissimi

Composizione sacra non liturgica che, in particolari ricorrenze, veniva eseguito nei luoghi di preghiera (distinti dai consueti luoghi di culto). Il carattere peculiare dell'oratorio è l'assenza di ogni elemento scenico e rappresentativo. I dialoghi sono eseguiti dai cantanti che impersonano i vari personaggi e un *Historicus* racconta la vicenda (storie ecclesiastiche e vite dei santi). L'oratorio latino si sviluppò in seno all'Arciconfraternita del S. Crocifisso e derivò dai mottetti concertanti su testi biblici. Il maggiore compositore di oratori latini fu Giacomo Carissimi (1605-1674). Scrisse 35 oratori, alcuni di vaste proporzioni (sino a 6 voci, 3 cori, archi e basso continuo) altri di piccola entità (4 voci). I testi, in latino, erano tratti dal nuovo e antico Testamento, con brevi tratti di invenzione. Compose anche 8 messe (da 3 a 8 voci con basso continuo), 172 mottetti (da 1 a 8 voci con b.c.), 227 arie e cantate profane (da 1 a 3 voci con b.c.). Sebbene visse nel periodo di fioritura della scuola operistica, Carissimi non si accostò mai al teatro. Il suo talento per la rappresentazione trovava spazio nella sua musica, robusta e compatta, ma anche capace di immagini descrittive, evocative e liriche. Il coro ebbe sempre un ruolo di rilievo per Carissimi, che lo trattò omofonicamente e solo di rado in contrappunto imitato.

Eccelse nelle invocazioni, nelle espressioni di dolore e nella rievocazione del mondo soprannaturale e infernale. Assieme a Monteverdi e Schutz è tra i musicisti del XVII sec. che più profondamente esprime il sentimento religioso.

L'oratorio italiano nasce dalle *laudi* polifoniche e si diffuse da Roma alle altre città italiane. Il più importante centro dell'oratorio italiano fu la corte imperiale di Vienna, presso la quale gli oratori avevano funzione politica (decorare celebrazioni solenni, esequie di personaggi illustri, riunioni della Dieta...), ovvero laddove le rappresentazioni operistiche non erano adatte. Venne abolito lo *Historicus* e diminuì l'impegno del coro: l'oratorio divenne una successione di arie, duetti e recitativi (tipo opera: è da notare che gli oratori si eseguivano spessissimo durante la quaresima, quando i teatri d'opera erano chiusi). Alessandro Scarlatti ne scrisse 38.

L'oratorio in Francia fu introdotto da Charpentier, un allievo di Carissimi che fu, insieme a Lulli e Delalande, uno dei più apprezzati musicisti del tempo. I suoi oratori, la maggior parte su testi latini, pochi su testi francesi, fondono aspetti italiani ad elementi francesi, ma non ebbero molta influenza sulla produzione musicale sacra. L'assolutismo di Luigi XIV infatti patrocinava, oltre al gallicanesimo, uno stile di canto sacro peculiare francese. La forma preferita era il *grand motet*, ampia e fastosa cantata sacra per voci soliste; non avevano esclusivo impiego sacro. Il maggior compositore di *grands motets* fu Delalande (1657-1726).

La musica sacra protestante

Anche nel repertorio protestante coesistono aspetti rinascimentali e barocchi; in più si fa uso del corale. Esso poteva essere usato in 3 diversi modi:

- il più semplice era l'armonizzazione delle 4 voci delle melodie nei corali (371 corali a 4 voci di J.S.Bach)
- un modo più elaborato, ma non nuovo era quello di usare il corale come *cantus firmus* rinascimentale nei mottetti polifonici e basso continuo
- più innovativi erano i concerti sacri: stile concertato con b.c. e a volte con strumenti, sia per il raddoppio delle voci che per parti autonome.

I più noti musicisti luterani furono

- *Praetorius* (1571-1621), autore del opera teorica *Syntagma musicum* (1614-1620), noto anche per la raccolta *Musae Sioniae* (1250 composizioni sacre, da semplici armonizzazioni corali a musiche policorali secondo l'uso veneziano)
- *Schein* (1586-1621) scrisse 2 raccolte di mottetti "di invenzione italiana" a 3-6 voci e b.c. che costituiscono una pietra miliare nello sviluppo del corale concertato
- *Scheidt* (1587-1654) autore di 4 volumi di concerti sacri
- *Schutz* (1585-1672) compose esclusivamente musica sacra luterana: Salmi di Davide per 2,3,4 cori con strumenti nel 1619; Canzoni sacre in stile mottettistico per 4 voci e b.c. nel 1625; 68 concerti sacri in cui si ritrova l'influenza di Gabrieli e Monteverdi; 3 Passioni in stile a cappella; Oratori di Pasqua e Natale. Portò sin oltre la metà del XVII sec. le forme ormai arcaiche del mottetto polifonico e della passione responsoriale a cappella. Come in Monteverdi, l'invenzione musicale era sottomessa alle parole del testo.

Le monodie profane da camera

Il passaggio dal madrigale polifonico alla monodia da camera fu graduale. Iniziò con le *Nuove musiche* del Caccini. Le composizioni cacciniane si dividevano in *arie* su testi strofici con musica ad andamento sillabico (melodia e basso) soggetta a ripetizioni e *madrigali monodici* con testi non strofici nei quali la musica ammetteva indugi e ornamenti sulle sillabe del testo per intensificare l'effetto espressivo della parola.

La cantata profana (o da camera)

Il termine "cantata" comparì a Venezia nel 1620 con le *Cantate e Arie a una sola voce con b.c.* di Grandi. Non differivano inizialmente dalle arie (stesso principio di variazione strofica). La cantata venne poi distinta in 2 parti: *recitativo* (momento narrativo) e *aria* (momento espressivo). L'alternanza di recitativo e aria divenne l'elemento strutturale fondamentale della cantata, ma anche della musica operistica italiana. La cantata profana influì molto sullo sviluppo espressivo del melodramma: ne attenuò gli impulsi drammatici e ne privilegiò la cantabilità elegante.

Tra i cultori della cantata profana si ricordano: Carissimi, Stradella (200 cantate), A.Scarlatti (700 cantate, la maggior parte con b.c., altre con strumenti; divenne il modello della cantata settecentesca)

Il duetto da camera

Affini alle cantate per spirito e destinazione d'uso, hanno una forma più libera. Vi si alternano la scrittura omoritmica con le 2 voci che procedono parallelamente, solitamente per terze, e brani di contrappunto imitato. Il maggior compositore fu Steffani (1654-1728). Vescovo e diplomatico, compose oltre 10 duetti da camera.

TESI XVI: La scuola romana – Monteverdi e la scuola veneziana

L'opera e la società del sei-settecento

L'opera nacque come spettacolo di corte, ma dal 1637 nacque a Venezia anche l'opera di tipo impresariale. L'*architettura* teatrale moderna nacque in Italia durante il Rinascimento e il primo barocco. Le opere di corte venivano invece allestite in sale provvisorie, le stesse sale che ospitavano le feste rinascimentali. I teatri stabili trassero origine da queste sale. La *scenografia* non nacque con l'opera, ma ereditò dal Rinascimento l'esperienza dell'invenzione prospettica. Congegni scenotecnici e macchine teatrali (*Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri* trattato di Sabbatini nel 1638). La scenografia operistica barocca toccò i suoi vertici grazie a i Galli da Bibiena. Il *cantante* doveva anche essere attore. Anche le donne iniziano a cantare. Si sviluppa lo stile di canto legato all'opera barocca, il *belcanto*, con gorgheggi, fioriture e timbri caricaturali, piuttosto che vicini al reale. Qualche nome: Adriana Basile, Caterina Gabrielli, Luisa Todi, Marianna Bulgarelli; Farinelli, Caffarelli, Senesino.

L'opera a Roma

I drammi per musica attecchirono subito a Roma, anche grazie alla presenza del de' Bardi e del de' Cavalieri, che vi si erano trasferiti verso il finire del XVII sec., ma il momento culminante dell'opera romana coincise col lungo pontificato di Urbano VIII. I suoi nipoti trasformarono in teatro una sala capace di oltre 3000 persone, adiacente al loro palazzo alle 4 Fontane. Il teatro fu inaugurato nel 1632 con *Sant'Alessio* di Landi, opera che presenta una varietà di sentimenti, dal patetico al comico, nella cui musica prevalgono i recitativi, ma vi sono anche brevi arie con cori in stile madrigalistico. Il maggior compositore dell'opera romana fu *Luigi Rossi* (1597-1653), ricordato soprattutto per l'Orfeo. Con la morte di Urbano VIII si chiuse la breve stagione dell'opera romana. Le vicende dell'opera a Roma furono in seguito condizionate dai gusti dei pontefici. Nell'opera romana è superato il recitar cantando, a favore della differenziazione stilistica tra recitativo e aria: melodie brevi, arie strofiche, alcune in forma bipartita, altre su un basso ostinato. I recitativi sono strumentali e sostenuti dal basso continuo. La tradizione polifonica è conservata per le parti corali. I libretti non sono più di argomento mitologico-pastorale, bensì di carattere allegorico-morale oppure trattasi di vicende edificanti, spesso ispirate a episodi cavallereschi.

L'opera veneziana

Nel carnevale del 1637 viene rappresentata a Venezia *Andromeda* di Manelli, su libretto di Ferrari, la prima opera impresariale. Inizia la storia dell'opera come spettacolo pubblico. Negli anni successivi si definì il tipo di opera veneziana e le opere nate nei teatri di Venezia si diffusero in altre città d'Italia e d'Europa. *L'industria del teatro operistico*. Con la scoperta dell'America il potere mercantile di Venezia inizia il suo declino, diviene il primo centro turistico internazionale. Le maggiori famiglie patrizie veneziane che possedevano luoghi adatti ebbero modo di affittare agli impresari i loro beni immobiliari. Tra il 1637 e il 1681 furono così attivi a Venezia ben 12 teatri. Il proprietario di un teatro lo affittava ad un impresario, il quale allestiva le stagioni, che si svolgevano sempre a carnevale e durante ogni stagione si presentavano 2 opere. L'impresario stipulava contratti pluriennali con compositori e librettisti, stagionali coi cantanti. Terminato il carnevale, i cantanti si organizzavano in compagnie che portavano le opere presentate a Venezia nei teatri delle maggiori città. L'opera impresariale doveva seguire i gusti del suo pubblico: virtuosi del canto solistico e drammi intricati anche se poco verosimili, svolti con vario numero di scene e sfarzo di costumi. I maggiori costi erano assorbiti dal cast vocale e dalla scenografia, a scapito dell'orchestra, costituita solo da archi e basso continuo; il coro era poco usato. La materia trattata dai librettisti inizialmente fu mitologico pastorale (Tetide e Peleo, Apollo e Dafne), come per i drammi di corte, poi si passò ad argomenti della mitologia classica più drammatici (Giasone, Medea), infine si toccarono eventi della storia romana (Pompeo, Annibale, Cesare), ma la necessità di stupire il pubblico spingeva i librettisti a discostarsi anche di parecchio dalla realtà storica. La parte più estesa del libretto era occupata dai recitativi, in endecasillabi o settenari sciolti; le arie, brevi e numerose, erano aggregazioni strofiche di versi misurati e ritmati, a volte mescolati insieme senza uno schema regolare.

I più noti operisti veneziani furono:

- *Francesco Cavalli* (1602-1676), mentre Monteverdi era maestro di cappella, entrò nel 1617 nella cantoria di S.Marco. Vi trascorse tutta la carriera: secondo e primo organista, infine maestro di cappella. Autore di messe, salmi e inni in stile concertato, scrisse 42 opere che costituiscono l'ossatura del primo repertorio veneziano e rispecchiano l'evoluzione operistica veneziana. Si ricordano le opere *Le nozze di Peleo e Teti*, *La Didone*, *Egisto*, *Ormindo*, *Giasone*, *Muzio Scevola*. Inoltre Luigi XIV gli commissionò *L'Ercole Amante*, che andò in scena per le sue regali nozze nel 1662, con l'interpolazione di balli di Lulli.

- La naturale inclinazione teatrale e la lezione di Monteverdi fanno di Cavalli l'operista più naturalmente drammatico del suo tempo. Le opere si attengono quasi del tutto allo stile recitativo, stile che fu uno dei modelli della vocalità operistica di Lulli. Poco numerose le arie: brevi, su bassi ostinati o ritmi di danza (soprattutto sarabande). Le scene sono talvolta divise da brevi interludi orchestrali.
- *Antonio Cesti* (1623-1669) è considerato tra i maggiori esponenti dell'opera veneziana per ragioni di stile, perché spesso le sue opere (*L'Oronoea*, *La Dori*, *Il pomo d'oro*) erano spesso rappresentate a Venezia, ma la sua vita e la sua attività si svolsero in altre città. In particolare *Il pomo d'oro*, composta per le nozze dell'imperatore asburgico, rinnovò i fasti dell'opera di corte. L'espressione vocale di Cesti è molto varia: recitativi drammatici, declamazioni, arie molto numerose ed estese, pezzi d'insieme... In confronto alle melodie di Cavalli, le sue sono più regolari nella struttura e più dolci nell'espressione.
- *Antonio Stradella* (1644-1682), non operò a Venezia ma fu uno dei musicisti più ispirati della seconda metà del XVII sec. Risentì dell'influenza di Carissimi e Monteverdi, si rivelò anticipatore dell'impiego dell'armonia e fu tra i primi a ripartire l'orchestra d'archi in 2 gruppi (Concerto grosso e concertino). Lasciò 13 opere teatrali, 5 oratori, mottetti, cantate sacre e profane, serenate e madrigali. Tra le composizioni strumentali sinfonie e sonate.

Claudio Monteverdi (Cremona, 1567-Venezia, 1643) Vissuto tra Rinascimento e primo barocco, si riconosce nelle sue opere il passaggio tra polifonia e monodia. Nel 1589 si trasferì a Mantova come suonatore di viola nella cappella musicale dei Gonzaga. Nel 1603 Vincenzo Gonzaga lo nominò maestro di cappella. Alla morte di Vincenzo, nel 1612, Monteverdi tornò a Cremona, poi Venezia, dove divenne maestro di cappella.

Opere: opera omnia, raccolta in "*Tutte le opere di C.M.*", 19 volumi a cura Malipiero (1926-1942):

- composizioni polifoniche profane: canzonette a 3 voci, 5 libri di madrigali con testi del Guarini, del Tasso, del Boccaccio e di Rinuccini. Nel 1600 Artusi accusò Monteverdi di non aver rispettato le regole del contrappunto in alcuni madrigali. La risposta di Monteverdi, pubblicata nel libro V dei madrigali, ebbe il valore di enunciazione dei principi estetici a cui il compositore si rifaceva. E' dal terzo libro di madrigali che si palesano gli aspetti originali dell'arte di Monteverdi: evidente adesione della musica alla poesia, da cui deriva l'impiego di alcune dissonanze criticate dall'Artusi, la trasformazione delle linee melodiche in declamati a note ribattute, la tendenza a privilegiare la voce acuta, il diradarsi del tessuto polifonico a sole 2,3 voci
- composizioni profane in stile concertato: madrigali a 5 voci su testi di Rinuccini, Marino, Petrarca; Concerto a 1,2,3,4,5,6 voci dal libro V dei madrigali, testo di Guarini, Marino, Tasso; Scherzi musicali a 1 e 2 voci (contiene arie e madrigali in stile recitativo); madrigali guerrieri e amorosi (libro VIII) con testi di Petrarca, Tasso, Guarini, Rinuccini, Marino; nei libri VII e VIII viene a mancare l'omogeneità che si incontra nei libri precedenti, infatti vi si incontrano madrigali concertati, monodie (tra cui la *Lettera amorosa* "*se i languidi miei sguardi*", in genere rappresentativo), duetti, 2 balli (*Tirsi e Clori*, *Il ballo delle ingrato*). La composizione più famosa è *Il Combattimento tra Tancredi e Clorinda* (dai madrigali guerrieri del libro VIII), testo tratto dalla Gerusalemme Liberata, canto XII. Fu rappresentata a Venezia nel 1624, 3 voci, basso continuo e orchestra d'archi (introduzione del tremolo e del pizzicato)
- opere teatrali: *L'Orfeo*, favola in musica composto da un prologo e 5 atti, libretto di Striggio figlio (1607), rispecchia lo stile dell'opera di corte, si modellò sulle *Euridici* fiorentine, con uso dello stile recitativo flessibile e incisivo, aderente alla sollecitazione della poesia, ma vennero sfruttate altre risorse musicali: brevi monodie, grandi arie per il protagonista, cori madrigalistici, sinfonie e ritornelli strumentali. *L'incoronazione di Poppea*, dramma in musica costituito da prologo e 3 atti su libretto di Busenello, rappresentato a Venezia nel 1642. Elogio e trionfo della passione amorosa, presenta i caratteri dell'opera veneziana: orchestra ridotta, quasi abolito il coro, molti personaggi, varie le scene, intricata la vicenda, predomina il recitativo, gli episodi cantati sono numerosi e bravi (particolare il fluido passaggio da recitativo a canto e viceversa, passaggi determinati più dal contenuto dei versi che dalla loro struttura)
- composizioni sacre: *Sacrae cantuculae* a 3 voci, madrigali spirituali a 4 voci, Messa a 6 voci a cappella (in stile antico, in contrappunto rigoroso) e Vespri della Beata Vergine a 6 voci e strumenti, *Selva morale e spirituale* per soli, insieme vocali e strumentali (contiene madrigali spirituali, una messa, salmi, Magnificat, Salve Regina). Nella maggior parte delle composizioni sacre Monteverdi ricreò coi suoi personali moduli espressivi lo stile concertato di Gabrieli.

La personalità. Monteverdi fu capace di intuire e accelerare la trasformazione del comporre musica : dalla polifonia madrigalistica, allo stile concertato, alle monodie su b.c.; dallo stile recitativo alle forme d'opera, prima di corte, poi impresariale; dalla polifonia sacra a cappella ai salmi e mottetti concertati. Il rapporto parola-musica costituisce il nocciolo del pensiero estetico monteverdiano.

TESI XVII: L'opera napoletana – Alessandro Scarlatti – l'opera buffa e l'opera sentimentale

Nel '700 l'opera italiana si diffuse in tutta Europa ad eccezione della Francia. Il ciclo artistico dell'opera "internazionale" nacque a Venezia e si sviluppò principalmente grazie a compositori napoletani. I caratteri esterni non erano dissimili da quelli dell'opera veneziana.

La librettistica: Zeno, Metastasio, Goldoni

I roboanti barocchismi vengono vinti dalla poesia ordinata e apparentemente dimessa dell'Arcadia.

- *Zeno* (1668-1750) riportò la logica nel melodramma, sopprime le scene comiche, reintrodusse il coro. Le scene erano regolari: lunghi recitativi di endecasillabi o settenari sciolti, concluse da arie. I drammi, basati su vicende della storia antica o della mitologia, dovevano avere funzione educativa, esaltavano quindi le virtù morali
- *Metastasio* (1698-1782) è tra i più grandi librettisti di tutti i tempi. Perfezionò gli interventi di Zeno e definì il modello dell'opera internazionale. I drammi sono tutti in 3 atti, con scene composte da lunghi recitativi e concluse da brevi arie, pochi duetti e cori, pochi i personaggi (quasi sempre 6). Metastasio svolge un unico tema: il contrasto tra ragione e sentimento, passione e giudizio
- *Goldoni* (1707-1793) come le commedie, per quanto riguarda le vicende e la coerenza della forma. Lo spirito della riforma teatrale goldoniana si mostra anche nei libretti: coerenza nell'azione, personaggi ben caratterizzati, passaggio dal recitativo all'aria e ai pezzi d'insieme fluido e senza scompensi

Alessandro Scarlatti (Palermo, 1660 - Napoli, 1725) La sua produzione operistica servì da modello per almeno 2 generazioni, e grazie ad essa Napoli divenne, assieme a Venezia, la capitale dell'opera. Scrisse ben 114 opere; le più importanti sono *Gli equivoci del sembiante*, *La Statira*, *L'Eraclea*, *Il Mitridate Eupatore*, *Il Tigrane*, *Il trionfo dell'onore*, *La Griselda*. *Produzione vocale*: 26 serenate e cantate, composte per occasioni celebrative; 811 cantate a 1 e 2 voci e basso continuo, di cui 80 anche con strumenti; 7 oratori in latino (destinati all'oratorio romano del SS.Crocefisso) e 38 oratori in italiano; 13 messe, alcune con strumenti; 72 mottetti, salmi e inni. *Produzione strumentale*: 12 sinfonie di concerto grosso; 7 sonate per flauto e archi; concerti, sonate e toccate per strumenti a tastiera.

Uno dei maggiori suoi meriti è quello di aver equilibrato il rapporto tra recitativi e le arie, attraverso l'espansione dell'aria con il da capo (ABA). Scarlatti accrebbe anche, rispetto all'opera veneziana, il ruolo dell'orchestra (sinfonia introduttiva e accompagnamento delle arie. Negli stessi anni anche Corelli e altri stavano affidando una crescente importanza all'orchestra.

L'opera a Napoli prima di Scarlatti

L'opera veneziana fu introdotta a Napoli a metà del XVII. Nel 1650 una compagnia nomade venuta da Roma, I Febiarmonici presentarono l'opera *Didone* di Cavalli, l'anno dopo *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi. Nel 1654 fu aperto il teatro di S.Bartolomeo, ma la maggior parte delle opere fu rappresentata a Palazzo Reale per vari decenni. Prima di Scarlatti si eseguivano solo opere veneziane, spesso rimaneggiate secondo le esigenze locali. Nel lavoro di adattamento si segnalò Francesco Cirillo, tenore dei Febiarmonici. Il primo operista napoletano fu *Francesco Provenzale* (1627-1707), le cui opere (a noi sono pervenute *Il schiavo di sua moglie* e *Stellidaura vendicata*) rivelano la conoscenza del teatro monteverdiano, il gusto per il patetico e una vivacità comica di stampo popolare. Nascevano in questo periodo i primi *Conservatori*. Inizialmente si trattava di 4 orfanotrofi, che nacquero durante il secolo XVI come istituzioni caritative assistenziali. Gli orfani ospitati partecipavano alle cerimonie di culto cantate e queste prestazioni resero necessario fornir loro una educazione musicale.

La crescita della scuola napoletana ebbe il suo punto di forza nell'azione dei 4 conservatori e all'azione del maestro *Francesco Durante* (1684-1755) che ebbe tra i suoi allievi Pergolesi, Jommelli, Traetta, Piccinni, Paisiello, Sacchini

L'opera napoletana durante il Settecento

Guerre di successione, Napoli cambia più volte padrone: spagnola dalla seconda metà del XVI sec, austriaca dal 1707, spagnola dal 1735, con re Ferdinando di Borbone, figlio di Carlo III, re di Spagna. Queste vicende non ebbero effetti negativi sulla produzione musicale. Nel 1737 fu aperto il teatro S. Carlo, allora il più ampio esistente. L'opera buffa diventa un genere a sé, determinando il tramonto dell'inserzione di scene comiche nelle opere di argomento storico o mitologico, cosa che preparò la demarcazione del genere operistico: serio e buffo. La matrice dell'*opera buffa* era la Commedia dell'Arte. Le sedi teatrali che rappresentavano opere buffe furono differenti da quelle dell'opera seria.

I musicisti napoletani che si affermarono dopo Scarlatti furono:

- *Francesco Feo* (1691-1761), insegnò ai conservatori di S. Onofrio e dei Poveri di Gesù Cristo. Lasciò circa 20 opere, dal 1740 si dedicò alla musica sacra
- *Niccolò Porpora* (1686-1768) noto maestro di musica. Ebbe tra i suoi allievi i cantanti Farinelli, Caffarelli, Senesino, Regina Mingotti. Esercitò principalmente fuori Napoli: Venezia, Londra (dove fu antagonista di Handel come compositore teatrale), Vienna (dove insegnò al giovane Haydn)
- *Leonardo Vinci* (1690-1730) fu vice maestro della cappella reale. Lasciò una decina di opere buffe in dialetto (tra cui *La zite n'galera*) e una ventina di opere serie. Fu uno dei primi a rappresentare i libretti di Metastasio
- *Leonardo Leo* (1694-1744) anch'egli vice maestro della cappella reale, compose 30 opere serie, circa 25 commedie musicali e intermezzi, oratori (tra cui *La morte di Abele*) e composizioni strumentali (tra cui i concerti per violoncello)
- *G.B. Pergolesi* (Jesi 1710-Pozzuoli 1736), iniziati gli studi a Jesi, proseguì a Napoli sotto la guida di Durante, nel conservatorio dei Poveri di Gesù Cristo. Esclusa una breve parentesi romana, visse e operò a Napoli. La sua produzione comprende soprattutto opere teatrali: la commedia musicale *Lo frate 'nnamurato* (1732); il dramma serio *Il prigioniero superbo*, con il suo intermezzo comico *La serva padrona* (1733); *Adriano in Siria*, su libretto di Metastasio, con il suo intermezzo *Livietta e Tracollo* (1734); *L'Olimpiade* su libretto di Metastasio (Roma, 1735); la commedia *Il Flaminio* (1735). Lasciò anche musica sacra: 2 oratori, antifone, messe, salmi per soli, coro e orchestra, e lo *Stabat Mater* per 2 soprano, contralto e archi, composto poco prima di morire di tisi. Scarsissima la produzione strumentale. Caratteristiche della musica pergolesiana sono la dolcezza e la malinconia. Rispetto a predecessori e contemporanei attuò una concentrazione delle forme e una semplificazione della scrittura, molto trasparente ma sempre nobile.

La seconda generazione di musicisti napoletani contribuì non poco all'espansione della scuola napoletana in altre città italiane. I compositori svolsero buona parte della loro carriera lontano da Napoli.

- *Niccolò Jommelli* (1714-1774) allievo al conservatorio di S. Onofrio e della Pietà dei Turchini, rappresentò la sua prima opera nel 1737, *L'errore amoroso*. Nel 1749 fu nominato maestro aggiunto in S. Pietro, a Roma. Ma il periodo più fulgido della sua carriera fu quello passato al servizio del duca Wurtemberg, a Stoccarda, dove, per assecondare i gusti eclettici del duca, Jommelli fuse la drammaturgia metastasiana e quella francese (*Fetonte*, *Catone in Utica*, *Pelope*), inserendo cori brani d'insieme e balli nella struttura operistica italiana
- *Tommaso Trezza* (1727-1779) fu allievo di Porpora e Durante al conservatorio di S. Maria di Loreto. Nel 1758 divenne maestro di cappella a Parma, presso la corte del duca Filippo di Borbone, dove l'intendente del duca, Du Tillot, propugnava una riforma dell'opera italiana mediante l'immissione di elementi strutturali dell'opera francese di Rameau. Nelle opere *Ippolito e Aricia* e *I tindaridi*, Traetta animò l'azione aggiungendo brevi cori, danze e irrobustendo i recitativi. Il rinnovamento stilistico si affermò nelle sue opere viennesi dopo il 1761 (*Armida* e *Ifigenia in Tauride*)
- *Niccolò Piccinni* (1728-1800) studiò con Leo e Durante. Il suo capolavoro fu *La Cecchina o la buona figliola* su libretto di Goldoni, rappresentata a Roma nel 1760. Nel 1776 fu inviato a Parigi per partecipare ad un'accesa polemica artistica (*querelle*). Gluck proponeva una riforma del teatro musicale, ma Piccinni, di animo mite, inclinò all'opera buffa, costretto a comporre opere serie in lingua francese, non poteva reggere il confronto con Gluck, sebbene il suo *Roland* ebbe un discreto successo. Produsse ben 120 opere, serie e buffe, messe, oratori e salmi.

- *Giovanni Paisiello* (1740-1816) studiò nel conservatorio di S. Onofrio con Durante. Fu maestro di cappella a S. Pietroburgo dal 1776 al 1784, dove rappresentò *La serva padrona* e *Il barbiere di Siviglia* e scrisse anche musiche strumentali, tra cui concerti per clavicembalo e orchestra. Tornato a Napoli come maestro di cappella della corte borbonica, scrisse 2 opere giocose di successo: *La molinara* (1788) e *Nina o sia la pazza per amore* (1789). Napoleone apprezzava la sua musica e lo fece venire a Parigi nel 1802. Nel genere semiserio e comico offrì prova di adesione alla verità, la spontaneità sentimentale si esprime principalmente nell'invenzione melodica, fluente e aggraziata.
- *Domenico Cimarosa* (1749-1801), orfano di padre, ebbe un posto gratuito al conservatorio di S. Maria di Loreto. Il suo primo grande successo fu *L'italiana a Londra* (Roma, 1779). Dal 1787 al 1790 fu maestro di cappella a S. Pietroburgo, durante il viaggio di ritorno si fermò a Vienna dove scrisse il suo capolavoro *Il matrimonio segreto* (1792). Rientrato a Napoli durante la Repubblica Partenopea, compose l'*Inno Repubblicano*, che, al ritorno dei Borboni (1799), gli valse prima il carcere, poi l'esilio a Venezia. La sua produzione fu feconda: più di 70 opere, tra cui la seria *Gli Orazi e i Curiazi* (1796) e le buffe *Giannina e Bernardone* (1781) e *Le astuzie femminili* (1794). *Il matrimonio segreto*, con la sua struttura compatta, con una vicenda svolta con precisione, col dosaggio sapiente di arie e pezzi d'insieme e recitativi mai generici, è considerato il momento più alto della produzione comica del 700

L'opera a Venezia

L'opera napoletana non relegò in secondo piano l'opera veneziana. La macchina teatrale veneziana continuò a girare ancor più che nel XVII sec. I teatri continuavano a offrire grandi guadagni alle famiglie più illustri di Venezia: in media si rappresentavano 9 opere differenti all'anno. Rispetto al secolo precedente, Venezia aprì i propri teatri anche a illustri compositori non veneziani. Ma tra i maggiori operisti veneziani si ricordano almeno

- *Antonio Vivaldi*, che cominciò a dedicarsi all'opera quando già aveva 35 anni, ma compose ben 50 opere serie. La prima fu *Ottone in villa*, rappresentato a Vicenza nel 1713. Vivaldi non solo componeva le opere, ne era anche impresario, allestiva in proprio le produzioni e scritturava i cantanti. Era legato soprattutto al teatro S. Angelo, ma produsse anche per molte città del nord Italia, più Roma. Non tutta la produzione operistica di Vivaldi era preziosa: alcune arie venivano trasportate da un'opera all'altra e molti pezzi tradiscono la fretta. Ma l'operista Vivaldi non è inferiore al compositore dei concerti. L'orchestra partecipa alla vicenda drammatica, diversamente dai suoi contemporanei. Le opere più importanti sono *Il Farnace* (1726), *Orlando* (1727), *La fida ninfa* (1732), *L'Olimpiade* (1734), *La Griselda* (1735)
- *Baldassarre Galuppi* (1732-1785) detto il Buranello, fu maestro di cappella dal 1762 a S. Marco; fu maestro anche all'Ospedale dei Mendicanti e poi agli Incurabili. Dal 1765 al 1768 fu a S. Pietroburgo da Caterina II. Compose più di 100 opere, solitamente comiche su libretto di Goldoni; si ricordano *Il mondo della luna* (1750), *Il mondo alla rovescia ossia Le donne che comandano* (1750), *Il filosofo di campagna* (1754). Nelle opere serie preferì i libretti di Metastasio. Compose anche musica sacra, oratori e musica strumentale, in particolare concerti e sonate per clavicembalo

I 4 Ospedali veneziani erano istituzioni affini ai conservatori napoletani, dove però venivano istruite unicamente ragazze.

Compositori d'oltralpe

L'opera italiana conobbe nel XVIII sec. una grande diffusione in ogni corte europea, in particolare Austria, Germania e Inghilterra. Ciò fu di stimolo ai compositori stranieri a imitare lo stile operistico italiano. Tra i compositori stranieri che produssero in stile italiano si ricordano: Handel, J.C. Bach (11 opere), Gluck (opere precedenti all'*Orfeo ed Euridice*), Haydn (le opere scritte per il teatrino di Esterhàz), Mozart. Ma il musicista più integrato nell'opera italiana fu

Johann Adolf Hasse (1699-1783), di Amburgo, sposò la famosa cantante veneziana Faustina Bordoni. Allievo di Scarlatti e Porpora, musicò quasi tutti i libretti di Metastasio e con le sue circa 60 opere si dimostrò uno dei più validi esponenti dell'opera napoletana. Usò frequentemente recitativi drammatici e prestò attenzione all'accompagnamento orchestrale. Compose anche intermezzi comici, oratori, musiche sacre e strumentali

TESI XVIII: Sviluppo musicale del melodramma (recitativo, aria, finale, strumentazione espressiva) – Decadenza artistica

L'antitesi tra opera seria e comica appartiene alla cultura storiografica moderna

L'opera seria

Rispecchia l'idealità, i valori della società del 700, parlava di virtù, prima tra tutte, l'eroismo. L'opera seria era

- cosmopolita e internazionale
- eseguita nei teatri di corte o comunque un teatri importanti e capaci
- sempre in 3 atti, con argomenti solenni ed eroici, a volte tragici, ma sempre a lieto fine; i personaggi (storici o mitologici) si esprimevano in lingua italiana
- l'esecuzione vocale era affidata a celebri cantanti, soprattutto voci acute, delle quali si apprezzava soprattutto il virtuosismo
- musicalmente prevaleva uno stile elaborato, soprattutto nelle arie (forma col "da capo" e stile vocale fiorito)
- i libretti erano scritti da poeti e letterati italiani di chiara fama, spesso Zeno e Metastasio. Ogni teatro comunque aveva il suo librettista

Due particolari tipi di opera seria sono il *pasticcio* e l'*azione* (o *festa teatrale*)

Il pasticcio era un'opera seria su libretto originale ma con arie di vari autori, che ebbe molto successo nella prima metà del secolo. Esempi di pasticci: *Tito Manlio* (1720) su libretto di Noris, musica di Boni (atto I), Giorgi (atto II), Vivaldi (atto III); *Partenope* (1737) formato da arie già note e scritte per altre opere da vari autori, fu confezionato da Vivaldi con musiche di almeno altri 5 compositori tra cui Handel. L'azione era un'opera di ridotte proporzioni, solitamente di argomento mitologico, ma con finalità celebrative. Metastasio scrisse circa 40 libretti per la corte viennese

L'opera comica

Il termine opera comica era estraneo al gergo settecentesco, fu coniato dai musicologi nell'800. Si dovrebbe parlare di opera non tragica. Il termine comprende i diversi generi del melodramma non serio: intermezzi, opere buffe, drammi giocosi, comici, semiseri, farse etc. Una delle forme più singolari fu l'*intermezzo*. Di dimensioni ridotte, era di viso in 2 parti che si eseguivano tra I e II e tra II e III atto di un'opera seria. Le vicende narrate erano esili, quotidiane. I personaggi (di solito 2 o 3, erano esclusi gli evirati) erano borghesi o popolani.

L'organico era una piccola orchestra d'archi più clavicembalo. Il capolavoro del genere è *La serva padrona*, intermezzo dell'opera *Il prigionero superbo* (1733) di Pergolesi. Caratteristiche dell'opera comica:

- era un prodotto tipicamente italiano, spesso regionale (principalmente napoletano)
- era eseguita in piccoli teatri e con pochi collaboratori artistici
- durava 2 o 3 atti. Le vicende si ispiravano alla vita quotidiana. A volte si recitava in dialetto napoletano
- gli interpreti erano a volte attori, più spesso cantanti particolarmente esperti nella recitazione e nel canto espressivo, più che veri virtuosi
- particolare attenzione agli ambienti e ai costumi borghesi, scorrevolezza nello stile, mescolanza delle forme, cantabilità
- i primi librettisti erano letterati di bassa lega, più avanti il livello si alzò, il più grande fu Goldoni.

Dalla seconda metà del 700 l'opera comica raccolse favori anche nel resto d'Europa. Gli enciclopedisti francesi ne apprezzavano la semplicità, contrapposta alla statica e geometrica teatralità dell'opera seria. Molti compositori prendono spunto da romanzi inglesi e francesi. Per esempio, Paisiello e Mozart, con *Il barbiere di Siviglia* e *Le nozze di Figaro* si ispirarono alla trilogia di Caron de Beaumarchais.

Strutture e forme dell'opera italiana del 700

A parte il fatto che l'opera seria era sempre in 3 atti e la comica spesso in 2, non c'erano molte altre differenze dal punto di vista strutturale e formale. Le parti fondamentali dell'opera generalmente erano

- la *sinfonia*, unica parte interamente strumentale, articolata in 3 parti (allegro, adagio o andante, allegro o presto). Conosciuta di solito come sinfonia scarlattiana, perché fu A. Scarlatti a diffonderla e generalizzarne l'uso
- i *recitativi* nei quali si svolgevano i dialoghi tra i personaggi e in pratica l'intera vicenda. Erano declamazioni intonate. Il tipo di recitativo più usato, derivato dal "recitar cantando" della Camerata Fiorentina era il recitativo semplice o secco, sostenuto solo dagli accordi del clavicembalo, ma questo tipo di recitativo scomparve nei primi decenni dell'800. Di uso meno frequente era il recitativo accompagnato o obbligato, con le voci sostenute degli archi. Il suo sfruttamento, in particolare nelle scene più drammaticamente intense, aumentò nel corso del secolo

- le *arie*, il momento di maggiore impegno compositivo, erano l'espansione lirica della situazione descritta dal precedente recitativo. La forma più consueta era l'aria col "da capo" scarlattiana (A B A'), ma l'aria poteva essere anche in forma bipartita (con un tempo lento e uno mosso)
- i *pezzi d'insieme* (duetti, terzetti) coinvolgevano, a differenza delle arie, più personaggi. Era raro l'uso del coro. Pezzi d'insieme particolarmente importanti erano i finali di atto e d'opera, ampiamente sviluppati dalla seconda metà del 700, in particolare nel genere comico

Esempi:

- *Griselda* di Vivaldi, opera seria in 3 atti, libretto di Zeno (Venezia 1735). 6 personaggi, tutte voci acute. 18 arie, un terzetto, coro conclusivo. Orchestra d'archi e basso continuo
- *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, dramma giocoso in 2 atti, libretto di Bertati (Vienna 1792). 6 personaggi, 3 maschi, 3 femmine. Recitativi e 6 arie, 5 duetti, 3 terzetti, un quartetto, un quintetto. Orchestra d'archi, fiati, timpani e basso continuo

TESI XIX : La riforma di Gluck e Calzabigi – Teorici del melodramma – Satire e parodie in Italia e fuori

Le ragioni dei letterati

Filosofi, scrittori e letterati criticavano aspramente l'opera italiana: pensavano che il rapporto tra musica e poesia fosse troppo sbilanciato a favore della musica. Per lo spirito razionalistico-cartesiano la poesia ha maggior valore perché si rivolge alla ragione, la musica ai sensi. Il primato della poesia sulla musica è affermato da alcuni letterati quali Crescimbeni, Muratori, Martello e Quadrio. Le critiche diminuirono quando si imposero i libretti di Metastasio, abile poeta d'Arcadia. Gli scrittori della generazione successiva, dalla metà del 700 in poi, sostennero la logica e la coerenza nel dramma e sollecitarono la riforma del teatro in tale direzione. Tra questi Algarotti, nel suo *Saggio sopra l'opera in musica*, lascia intravedere le scelte che, pochi anni dopo, effettuarono Gluck e Calzabigi. Anche in Francia la questione era accesa: durante il XVIII si pubblicarono molti *pamphlets* nei quali si intrecciavano le discussioni teoriche, le polemiche, la satira. Nacquero 3 *querelles*: lullisti contro ramisti, buffonisti contro antibuffonisti, gluckisti contro piccinnisti. Gli scritti più importanti appartengono a Saint-Evremond, Marmontel, barone Grimm, Rousseau

Satire e parodie

Il mondo dell'opera non era criticato solo dai letterati; spesso strano o addirittura assurdo, questo mondo si prestava a ironie e satire. Nacque così un piccolo filone letterario che si sviluppò sino ai primi decenni dell'800. La satira più famosa, *Il teatro alla moda*, la scrisse il compositore Benedetto Marcello, nobile veneziano, nel 1720. Sembra un manuale di consigli e suggerimenti indirizzati a tutti coloro che hanno a che fare con l'industria operistica, ma i consigli esortano in realtà a fare ciò che non va fatto! Più numerose furono le parodie, che spesso avevano la forma di libretti d'opera buffa o intermezzi. Tra le più note *Prima la musica, poi le parole*, musica di Salieri, libretto di Casti; *L'impresario di Smirne* di Goldoni; *Il maestro di cappella*, musica di Cimarosa; *Le cantatrici villane*, musica di Fioravanti; *Der Schauspieldirektor* di Mozart

Cristoph Willibald Gluck

Nato in Baviera nel 1714, trascorse l'infanzia in piccoli centri della Boemia, dove il padre lavorava come guardaboschi. Dal 1731 studiò logica a Praga, ma più che altro musica. Nel 1735 era membro della cappella musicale viennese, dove conobbe il conte Melzi, che lo convinse a studiare a Milano da Sammartini, compositore apprezzato per la musica strumentale. Dal 1741 iniziò la carriera di compositore teatrale, a Milano e Venezia. Proseguì a Londra, dove conobbe Handel. Dopo alcuni anni passati con la compagnia d'opera ambulante dei fratelli Mingotti, prese dimora stabile a Vienna, nel 1752. Attraverso i contatti col conte Durazzo, sovrintendente dei teatri viennesi e col librettista Ranieri de'Calzabigi, Gluck maturò le linee di riforma dell'opera seria italiana, il cui primo frutto fu l'azione teatrale *Orfeo ed Euridice* (1762). Fu invitato a Parigi da alcuni intellettuali nel 1773, dove *Iphigenie en Aulide* e la versione francese dell'*Orfeo* scatenarono *querelles* che durarono anni. Dal 1779 non lasciò più Vienna, dove morì nel 1787.

Escluse poche composizioni vocali sacre e profane (tra cui 7 *Odi* su versi di Klopstock, che sono tra i più significativi lieder del XVIII sec.) e poche opere strumentali, la produzione di Gluck fu volta interamente al teatro e comprende 50 opere e 5 balletti. Nel periodo in cui lavorò in Italia, a Londra e in Germania, compose drammi, pasticcini, feste teatrali italiane. Tra essi *Artaserse* (Milano, 1741), *La caduta dei Giganti* (Londra, 1746), *La clemenza di Tito* (Napoli, 1752), *Le cinesi* (Vienna, 1754).

Parecchie opere sono su libretto di Metastasio. Lo schema drammaturgico metastasiano infatti, con la contrapposizione recitativo/aria e il primato delle voci soliste, domina la prima metà della produzione di Gluck. Su suggerimento del conte Durazzo, Gluck affronta l'opera comica francese, con *Le cadi dupè* (1761) e *La rencontre imprevue* (1764), mentre in collaborazione col coreografo Angiolini realizzò i balletti *Don Juan ou le festin de pierre* (1761) e *Semiramis* (1765). La confluenza di opera seria italiana, opera comica francese e balletto fu chiamata "riforma di Gluck e Calzabigi" e si realizzò col determinante contributo del librettista livornese nelle opere *Orfeo ed Euridice* (azione teatrale in 3 atti, 1762), *Alceste* (tragedia in 3 atti, 1767), *Paride ed Elena* (dramma in 5 atti, 1770).

Le linee fondamentali della riforma erano:

- azione semplificata ed eliminazione del "tagliante divario" tra recitativi e arie. Per eliminare questo stacco si adottò il recitativo accompagnato, sostenuto dall'intera orchestra. Nelle arie furono aboliti il "da capo" e il canto fiorito, in questo modo le parole erano sempre intelleggibili
- versi sciolti e rimati in fluida successione, alternando con molta libertà arie e recitativi, facendo largo spazio ai cori (che partecipavano come in una tragedia greca) e aggiungendo balli in armonia con l'azione
- l'orchestra non accompagnava solamente, ma partecipava all'azione

Questi punti sono ricordati nella prefazione che Gluck premise alla stampa dell'*Alceste*

Con Handel e Mozart, Gluck fu uno dei più grandi drammaturghi del 700. Pochi compositori furono così chiari sui loro intenti artistici. La scelta dei libretti riflette il desiderio di voler tornare a sentimenti comuni, piuttosto che alle auliche stilizzazioni dell'opera metastasiana. Il suo intervento segnò il superamento dell'*Arcadia* e del rococò nel teatro. La riforma di Gluck e Calzabigi si colloca sullo stesso piano che segnò la poesia del Parini e dell'Alfieri

L'eredità di Gluck

- *Piccinni*, pur essendo antagonista di Gluck nelle querelles, diede prova di aver compreso il messaggio della riforma con *Roland* (1778), *Atys* (1780), ma soprattutto con *Didon* (1783)
- *Salieri* (Legnago 1750 – Vienna 1825), già nel 1771 mostra l'adesione alla riforma gluckiana con *Armida*. Divenne nel 1788 compositore di corte e maestro di cappella a Vienna. Grazie a Gluck, presentò a Parigi *Les Danaïdes* (1784) e *Tarare* (1787) su libretto di Beaumarchais (ottenne molto successo e fu ribattezzata in italiano *Axur re d'Ormuz*). Altre composizioni: *La grotta di Trofonio*, *Il mondo alla rovescia*, *Falstaff*; musiche sacre e strumentali
- *Sacchini* (1730-1786), allievo di Durante. Le sue opere più famose: *Dardanus* (1784), *Oedipe a Colone*

TESI XX: Il melodramma nazionale in Francia da Lulli e Rameau fino ai nostri giorni; in Germania da Schutz sino a Mozart; in Inghilterra

FRANCIA: PRIMA DI LULLI

Verso l'opera nazionale

Nel 600-700 l'opera italiana ebbe diffusione europea, salvo che in Francia. Mentre nell'opera italiana l'elemento predominante era la vocalità, nell'opera francese si raggiunge un maggior equilibrio nello spettacolo (coreografia, poesia, musica). L'espressione dei sentimenti non doveva risultare enfatica, come nella musica vocale italiana. I due ministri Richelieu e Mazarino sostennero l'inclinazione di Luigi XIII per la musica e lo spettacolo

La monodia vocale: l'air de cour

Le airs de cour, composizioni strofiche di stile omofono, determinarono il passaggio dalla polifonia alla monodia. Accanto alla versione polifonica a 4 voci in omoritmia venne spesso pubblicata la trascrizione per voce e liuto. Le trascrizioni ebbero molta fortuna e vaste raccolte furono stampate tra il 1570 e il 1620. La poesia era di stampo petrarchesco, in quartine o sestine di ottonari rimati, con temi per lo più amorosi

Il balletto

Nel teatro italiano primeggiava l'opera cantata, in quello francese il ballo. Il ballo era però nato in Italia all'inizio del XV sec. I fondamenti della tecnica erano stati definiti da Domenico da Piacenza. Il primo ballo come spettacolo di corte fu rappresentato per le nozze di Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona nel 1489. Creatore del balletto francese fu il lombardo *Baldassarre da Belgioioso*.

Il ballet de cour

Il primo balletto francese di Baldassarre da Belgioioso, il famoso Ballet comique de la reyne (1581), fu un'opera collettiva: oltre al coreografo vi parteciparono un pittore, un poeta e due compositori. Preceduto da un'ouverture, il balletto comprendeva arie e recitativi, cori, danze, pantomime e terminava con un *Gran ballet*. Comique non sta ad indicare una vicenda comica, ma solo il fatto che la vicenda ha una conclusione felice. Da questa formula naquero altri tipi di ballo, come il *ballet mascarade* e il *ballet melodramatique*, nel quale aveva maggior importanza la musica (uno dei più riusciti fu il *Ballet de la delivrance de Renaud*). Il *Ballet a enrees*, che dopo il 1620 soppiantò le altre forme di balletto, non sviluppava un argomento unitario (e non drammatico) ed è l'embrione dell'*opera-ballet*. Le rappresentazioni si svolgevano in grandi sale dove gli spettatori erano distribuiti lungo i lati lunghi. I danzatori erano spesso i nobili, tutti mascherati. Negli spettacoli a corte le esecuzioni strumentali erano affidate ai 24 *violons du roi*, la prima orchestra d'archi. Nel 1641 Richelieu fece rappresentare il *Ballet pour la prosperità des armes de France* come avviene oggi (platea e palcoscenico). Col balletto, divenuto un *divertissement* teatrale, si aprivano le strade alla creazione della tragedia in musica francese di cui fu ideatore Lulli

LA TRAGEDIE-LYRIQUE DI LULLI

Antecedenti

Mazzarino tentò invano di portare l'opera italiana in Francia. Il rifiuto di quest'ultima stimolò poeti e musicisti alla creazione dell'opera francese. Il primi veri tentativi fu fatti nel 1659 con una *Pastorale d'Issy* e nel 1671 con *Pomone*, ad opera dell'abate Perrin librettista e Cambert compositore. Perrin ottenne dal primo ministro l'esclusiva per rappresentare opere in Francia. Approfittando delle difficoltà economiche di Perrin, Lulli rilevò tale esclusiva.

Giovanni Battista Lulli (Firenze 1632 – Parigi 1687), si trasferì a Parigi a 14 anni per diventare il valletto di una principessa. Qui proseguì gli studi musicali. A 20 anni passò al servizio di Luigi XIV, che poco a poco trasferì nelle sue mani l'organizzazioni degli spettacoli. Divenne così "sovrintendente della musica francese". Negli ultimi 15 anni di vita definì e mise a punto la tragedie-lyrique.

La sua produzione si svolse attraverso poco più di un trentennio, ma impose forme e stili che dominarono la musica scenica francese sino a Gluck. Il primo ventennio della sua attività fu occupato dalla composizione di 31 balletti (spesso su trama di Benserade) e di 14 *comédie-ballets* in collaborazione con Moliere. Innovatore del tradizionale *ballet de cour*, diede una maggiore importanza al canto d'aggiunse, accanto a correnti e gagliarde, anche nuove danze di recente voga, come *passepied*, *rigaudon*, *bouree*, *gavotte* e soprattutto *minuetti*. Il culmine dell'esperienza creativa furono le 13 *tragedie-lyrique*, composte tra il 1673 (*Cadmus et Hermione*) e il 1686 (*Armide*), spesso su libretto di Quinault. Tra le più importanti *Alceste*, *Isis* e *Roland*. Formalmente erano divise in 5 atti e i versi erano basati sull'*alessandrino* (verso classico della poesia francese, 14 sillabe con cesura). Le differenze tra le tragedie liriche e le contemporanee opere veneziane erano notevoli: l'opera francese distingueva meno nettamente arie e recitativi (forma bipartita AB oppure AABB). La tragedia lirica presenta cori introduttivi in tutti gli atti e danze. L'orchestra era più fornita che nelle opere veneziane; oltre ad accompagnare tutte le parti cantate e i balli, eseguiva l'*ouverture alla Lulli*, composta da un Adagio o Lento maestoso con ritmo puntato, una cadenza alla dominante lo separava da un esteso Allegro fugato. Compose anche una ventina di mottetti, salmi e inni per la cappella reale. Lulli, "principe della musica" impersonò l'assolutismo musicale in Europa creando l'opera barocca francese. Creò con essa l'equivalente in musica della tragedia in versi, sui modelli letterari di Racine, Corneille e Quinault.

DOPO LULLI

L'opera-ballet

Dopo la morte di Lulli si spezzò l'equilibrio della tragedie-lyrique e si affermò il nuovo *opéra-ballet*, dove prevalgono danze e arie cantate. Al contrario di ciò che avviene con la tragedie-lyrique, viene smembrata l'unità di azione. Solitamente venivano rappresentate 3 vicende, una per atto. Accantonati gli argomenti eroici e mitologici, vennero ripresi quelli pastorali; infatti nel primo trentennio del XVIII sec. tornarono in voga le atmosfere bucoliche rappresentate nei quadri di Watteau e dall'italica poesia d'Arcadia. Nei brani cantati venne ripreso lo stile operistico italiano, osteggiato da Lulli.

Ricordiamo *L'Europa galante* (1697) e *Carnaval de Venise* (1699) di Campra (italiano che si proponeva di “mescolare alla delicatezza francese la vivacità italiana”), *La pastorale d'Issè* (1697) e *Les elements* (1721) di Destouches (uno dei primi francesi a usare l'aria col “da capo”) e le *Indes galantes* (1735) di Rameau

Jean-Philippe Rameau - Lullisti e ramisti

Rameau (1689-1764), figlio di un organista di Digione, prima di stabilirsi nel 1723 a Parigi, insegnò in varie città francesi. In questo periodo compose la maggior parte della sua musica per clavicembalo e scrisse un trattato d'armonia. A Parigi conobbe il mecenate La Pouplinière, che lo convinse a cimentarsi nell'opera. La prima fu *Hippolite et Aricie* (1733). Compose 26 opere tra cui si ricordano le tragedie-lyriques *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739) e l'opera-ballet *Les Indes galantes* (1739).

Il successo di Rameau fu osteggiato dai Lullisti, che gli rimproveravano di essersi troppo allontanato dal modello di Lulli. Ne nacque una *querelle* che si protrasse sino alla successiva *querelles des Bouffons*, che coinvolse i seguaci dell'opera buffa italiana e suoi oppositori, tra cui si trovarono insieme lullisti e ramisti. A dispetto dell'opinione dei lullisti, Rameau fu continuatore dell'opera di Lulli, mantenendo nel suo teatro la severa nobiltà drammatica (pur ammorbidendone le linee) della tragedie-lyrique e conservando il gusto del “meraviglioso”. Le caratteristiche peculiari della sua opera sono il senso armonico, la quantità e la qualità dei brani strumentali (“coreografiche” ouvertures)

L'opera-comique

nacque e si diffuse nel '700. Non ebbe il cosmopolitismo dell'opera seria, ma si sviluppò con differenti connotazioni nazionali. In Francia valeva il privilegio accordato a Lulli e al teatro de L'Opera che vietava a tutti gli altri teatri nazionali di inserire musica nei drammi. Si giunse al compromesso del pagamento da parte dei teatri periferici di royalty a L'Opera. Ma dal 1715 in avanti il Theatre de la Foire e il Nouveau Theatre Italien misero in scena le prime *opera-comiques*, caratterizzate da dialoghi e brevi canzoni, inizialmente di ispirazione popolare (*vaudevilles*), più tardi da arie, spesso di origine italiana. Il commediografo che per primo intuì le possibilità del nuovo genere fu Favart, ma il più celebre esempio fu *Le devin du village* (1752) di Rousseau. L'opera-comique aprì la strada ai “*Bouffons*” italiani, che riscossero successi e polemiche alla metà del XVIII sec. Librettisti e musicisti del genere non si limitarono a proporre vicende comiche, ma anche (oltre a pastorali e a farse amorose) drammi sentimentali e storici. Noti autori furono

- *Duni*, italiano di Matera che compose 23 operas-comiques, spesso su libretto di Favart
- *Philidor* che compose *Tom Jones* (1765) basata sul romanzo inglese di Fielding
- *Monsigny* con *Le Deserteu* (1769)
- *Modeste Gretry* (1741-1813), belga di nascita, studiò a Roma e nel 1767 si stabilì a Parigi. Mise in musica libretti di vario genere: comedie-ballet, idillico-pastorale, esotico-orientale. Inaugurò un nuovo filone di soggetti ispirati alla storia medioevale: da ricordare *Richard Coeur de Lion* (1784)

GERMANIA E AUSTRIA: L'OPERA TEDESCA BAROCCA

La prima opera composta in Germania fu *Dafne* (1627) su libretto di Rinuccini tradotto da Opitz su musica (andata persa) di Schutz. Fino alla fine del '700 grande influenza dell'opera italiana. Amburgo col suo teatro cittadino “Del mercato delle oche” fu per l'opera tedesca ciò che Venezia fu per l'opera italiana. L'opera tedesca, non basandosi su alcuna preesistente forma di teatro musicale, prese spunto da modelli stranieri. I compositori più importanti:

- *Johann Wolfgang Franck* con le *Tre figlie di Cecrope* (1679), l'opera più antica a noi pervenuta
- *Johann Sigismund Kusser*, allievo di Lulli, grande organizzatore e direttore
- *Reinhard Keiser*, operò una sintesi sufficientemente armonica di Lied, arie e recitativi italiani e danze francesi

Il Singspiel

Nato a Vienna verso la metà del '700 e diffusosi in Germania, è uno spettacolo misto di recitazione e musica affine all'opera-comique. Sebbene gli impresari capirono le possibilità di successo del nuovo genere, la cultura ufficiale fu indifferente e solo Goethe capì la novità. Noti compositori di singspiele:

- *Hiller* ne compose 4, il più noto è *Die Jagd* (1770)
- *Benda*, oltre a comporre alcuni *melologhi* (scene recitate con accompagnamento orchestrale), compose anche il singspiel *Die Dorfjahrmakt* (1775)
- *Karl Ditters* (1739-1799) fu il maggior compositore viennese di singspiele, con il suo *Doktor und Apotheker* (1786)

L'importanza del singspiel sta nel fatto di aver offerto la matrice storica dell'operetta viennese dell'800, oltre ad aver offerto terreno propizio per la nascita di alcuni capolavori come *Il Ratto dal Serraglio*, *Il Flauto Magico*, *Fidelio* e *Freischutz* di Weber

INGHILTERRA

Dal "masque" all'opera inglese

Nell'Inghilterra dei Tudor (XVI sec.) *masque* indicava un trattenimento affine al ballet de cour, con dialoghi e arie affidate a musicisti e balli condotti da gentiluomini mascherati. Gli argomenti erano mitologici o allegorici. Mentre il livello della poesia era piuttosto alto, con librettisti come Ben Jonson e John Milton, eredi di Shakespeare, il livello musicale era basso. Era presente l'influenza dello stile recitativo italiano. La rivoluzione puritana di Cromwell e l'instaurazione della repubblica (1649-1660) ne segnarono la fine, anche se per ancora alcuni anni i masques vennero rappresentati nelle case dei nobili. Verso la fine della repubblica il drammaturgo D'Avenant ottenne l'autorizzazione ad aprire un piccolo teatro per le rappresentazioni in musica e fu usato per la prima volta il termine "opera" al posto di masque. La prima opera fu *The Siege of Rhodes* di D'Avenant, con musiche di vari autori, tra cui *Locke* (1622-1677), dalla particolare vena affettuosa. Altre opere furono rimaneggiamenti dei testi shakespeariani come *La tempesta* e *Macbeth*, entrambe su musica di Locke

Henry Purcell (1659-1695) seppe riconoscere e adattarsi agli ideali della società inglese della restaurazione, che alla musica chiedeva comportamenti di seduzione sensuale e gradevolezze decorative. La sua produzione fu summa della tradizione vocale italiana e di quella strumentale francese. Il suo capolavoro fu *Dido and Aeneas* (1689). Per il resto, la produzione teatrale di Purcell appartiene al genere che definiamo musica di scena

La "ballad opera"

L'opera seria italiana ebbe successo solo tra i nobili e venne criticata dal resto del pubblico. Nacque un genere autonomo e popolare, la "ballad opera", sulla scia del successo di uno spettacolo di John Gay, *The Beggar's Opera* (1728) musicato con ballate popolari ma anche con arie di Purcell e Handel.

TESI XXI: Trapianto dell'opera italiana in Francia e Germania – L'opera italiana in Russia

Fin dalla prima metà del XVII sec. le opere italiane riscosero successo in città straniere. Iniziò un flusso migratorio di compositori, cantanti, librettisti e scenografi italiani all'estero, prima Austria e Germania, poi Inghilterra e Russia. In Francia, dove Lulli aveva realizzato un teatro nazionale, la presenza italiana fu limitata ad alcuni periodi

LE STAGIONI DELLA PRESENZA ITALIANA A PARIGI

L'opera italiana durante il governo di Mazarino

Il potente cardinale Mazarino diede l'avvio ad un processo di italianizzazione al centro del quale era la rappresentazione di opere italiane. Le prime opere, di Saccati, Cavalli, Rossi, furono accolte tiepidamente e apprezzate principalmente per la componente visiva affidata allo scenografo Torelli. Molti nobili erano contrari all'italianizzazione dell'opera. Per venire incontro al gusto francese si infrapposero balletti di Lulli alle scene

Il gusto italiano dopo Lulli

Sebbene Lulli nelle sue composizioni avesse assorbito i modi formali ed espressivi della musica italiana contemporanea, li aveva sviluppati nel suo personale linguaggio espressivo e si era opposto alla diffusione dell'opera italiana. Dopo la sua morte (1687) i fautori francesi dell'opera italiana ebbero più libertà. Inoltre la *pace di Pinerolo* (1696) stipulata tra Francia e Savoia favorì la ripresa dei rapporti con l'Italia. Si parlò di una "reunion des goûts" che ebbe il suo suggello artistico in Couperin, autore di due *Apotheoses* per archi dedicate a Lulli e Corelli.

Opere buffe italiane a Parigi

Nel 1752 arrivò a Parigi una compagnia italiana di opere comiche, raccogliendo successi sin dalla prima rappresentazione della *Serva Padrona* di Pergolesi. Il successo però non fu unanime e suscitò la *Querelle des Bouffons*, che ebbe come risultato immediato nella chiusura della vecchia querelle di ramisti e lullisti. La querelle, a cui gli italiani non presero parte, venne combattuta con decine di opuscoli. Non ci si accorse che in realtà la querelle non aveva basi logiche, in quanto trattava 2 oggetti di natura diversa: l'opera comica italiana e l'opera seria di Rameau. L'opera buffa italiana fu il trampolino di lancio dell'opéra-comique.

AUSTRIA E GERMANIA: L'OPERA ITALIANA COME VETRINA DI PRESTIGIO CULTURALE E STRUMENTO POLITICO

A partire dalla prima metà del '600 l'opera seria italiana fu di casa in Austria (prima a Vienna) e Germania. A differenza che in Italia, dove i centri di produzione teatrale erano i teatri impresariali, nei regni e nei principati dell'Europa centrale, questi erano sostituiti dai teatri di corte. L'interesse per l'opera seria italiana aveva due radici:

- culturale: nel barocco l'opera italiana era lo spettacolo più completo e appagante. Con la sua sontuosità rispecchiava i tratti della monarchia assoluta
- politico: lo spettacolo conservava i caratteri seri di una cerimonia ed era occasione per ostentare potere e forza economica del sovrano

Le date delle rappresentazioni (spesso con libretto di Metastasio) coincidevano con eventi politici o dinastici della famiglia reale. In particolare per i genetliaci si preferivano le *feste teatrali*, un genere minore con fini celebrativi.

Le opere serie ricalcavano i modelli prima veneziani, poi napoletani e solitamente erano composte espressamente per i teatri di corte. L'esempio del teatro francese introdusse cori e balli, scarsi in Italia.

Verso la metà del '700 la forte richiesta di opere italiane fece la fortuna delle compagnie itineranti. La cultura illuministica mise in crisi i teatri di corte. L'opera era diventato uno spettacolo "per tutti".

Contemporaneamente l'opera seria perdeva il suo primato, a favore di opera buffa, opéra comique e singspiel

Alla corte imperiale di Vienna

Leopoldo I, imperatore d'Austria dal 1657 al 1705 contribuì a delineare i canoni dell'opera trapiantata a corte. Abile clavicembalista e compositore, fece rappresentare più di 400 opere, molte delle quali di Antonio Draghi. La più elevata fu il *Pomo d'oro* di Cesti. Leopoldo, a capo di un impero multi-etnico, comprese l'importanza di una lingua comune. Istituì per questo il ruolo di *poeta cesareo*, che traducesse in italiano, la lingua più adatta alle rappresentazioni, non solo le opere, ma anche le cantate e le azioni sacre; ricoprirono questo ruolo anche Apostolo Zeno e Pietro Metastasio.

Anche i successori di Leopoldo curarono il teatro, fino a Giuseppe II, che regnò alla fine del VIII sec, che comprese il mutamento culturale e favorì lo sviluppo del singspiel

Alla corte di Baviera

Monaco fu una delle prime città tedesche a conoscere l'opera seria italiana. Nel 1656 fu inaugurato un teatro dell'opera, l'*Opernhaus*, su modello del Teatro Olimpico di Vicenza. Il più noto maestro italiano a Monaco fu *Agostino Steffani* (1654-1728), vescovo e diplomatico, operò oltre che a Monaco anche ad Hannover e a Dusseldorf, contribuì alla diffusione dello stile veneziano, influenzando la formazione di Handel e Telemann. Il successo dell'opera italiana finì quando la Baviera passò sotto Carlo Teodoro duca del Palatinato, il quale aveva costituito la famosa orchestra di Mannheim ed era sostenitore dell'opera tedesca

Alla corte di Sassonia

La prima opera italiana rappresentata a Dresda fu nel 1662 *Il Paride* di Bontempi. Nel 1719 fu completato l'*Opernhaus* e inaugurato con un'opera del veneziano Antonio Lotti. Grande considerazione dell'opera italiana a Dresda dal 1734 al 1764 per la presenza di Hasse in città (e con lui la cantante Faustina Bordoni, sua moglie)

Alla corte di Prussia

Qui la presenza dell'opera italiana fu un po' più discontinua. La prima rappresentazione fu nel 1700, *La festa dell'Imeneo* di Ariosti, che rappresentò sue opere per il decennio successivo. Poi fino al 1740, sotto Federico Guglielmo I, non ci furono altre rappresentazioni. L'opera tornò con Federico II il Grande, che fece costruire nel 1742 il Teatro Reale dell'Opera di Berlino. Fece rappresentare opere di stile italiano, composte però da tedeschi. Il suo successore, Federico Guglielmo II favorì l'opera tedesca. Dal 1819 Spontini ebbe la carica di *Generalmusckdirektor* di Berlino

L'OPERA ITALIANA A LONDRA E IL RUOLO DI HANDEL

Le prime opera londinesi alla maniera italiana erano musicate da compositori di scarso talento ed erano traduzioni inglesi di libretti italiani. Nel 1708 al Queen's Theater fu rappresentato il *Pirro e Demetrio* di A. Scarlatti, cantato in parte in inglese in parte in italiano. Nel 1711 arrivò Handel col suo *Rinaldo*, iniziando l'attività di operista italiano e impresario. Nel 1720 un gruppo di gentiluomini fondò la Royal Academy of Music e ne stabilirono la sede al King's Theater. Librettisti dell'Accademia erano Rolli e Hayn, mentre compositori erano Handel, Bononcini e Ariosti. La vita della Royal Academy fu densa di incomprensioni e rivalità tra i 3 compositori e le varie cantanti. Stanco delle lotte, Handel lasciò il teatro nel 1738 per dedicarsi interamente all'Oratorio

CATERINA II E L'OPERA ITALIANA IN RUSSIA

L'opera seria italiana giunse a S. Pietroburgo con l'arrivo nel 1757 col compositore e impresario napoletano Francesco Araja. Il periodo di massimo fulgore fu il regno di Caterina II la Grande (1762-1796). Di origini tedesche, sposò il debole Pietro III e lo fece deporre a suo favore. Zarina illuminata, svolse attività di divulgazione della cultura europea e fondò l'Hermitage. Operarono alla corte russa Galuppi, Traetta Paisiello, Sarti, Cimarosa, ancora Sarti, Cavo. Quest'ultimo, arrivato attorno al 1800, compose su soggetti di ambientazione e melodie russe, preparando la strada a Glinka, il primo degli operisti russi.

TESI XXII: L'opera italiana nel secolo XIX: Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, autori minori – Il melodramma contemporaneo

Il melodramma italiano dell'800 fu un gradito prodotto da esportazione culturale a livello mondiale. Mentre nel XVII e XVIII sec. diversi erano i generi musicali apprezzati dal pubblico, nel XIX sec. il melodramma è protagonista. Gramsci affermò che l'unica forma di teatro nazionale popolare italiana sia il melodramma. Le spiegazioni di questo amore per l'opera sono essenzialmente due:

- il teatro d'opera aveva nella società italiana la funzione di luogo di incontro (motivo sociologico)
- il melodramma rispecchiava i moti collettivi di pensiero, il gusto e le trasformazioni della società (motivo culturale)

A teatro la vita di relazione e di società si svolgeva in modo più sciolto che in salotti e caffè. Nei palchi si poteva anche mangiare e bere. Il rapporto tra teatro e pubblico si mantenne straordinariamente inalterato per un secolo

ELEMENTI DEL MELODRAMMA

Gli artefici della creazione: compositori e librettisti

I nostri 5 maggiori operisti appartengono a generazioni successive e vicine tra loro: Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi e Puccini. Un gradino sotto erano Mayr, Pacini, Mercadante nella prima parte del secolo; Ponchielli, Boito, Gomez negli anni di Verdi; Catalani, Mascagni, Leoncavallo, Giordano e Cilea verso la fine del secolo. E' in corso da alcuni anni la rivalutazione dei librettisti come coautori dei melodrammi; prima erano considerati solo "artigiani dei versi". Nel rapporto fortemente subordinato tra operisti e librettisti emerge la condizione di Verdi e Puccini, che partecipavano alla sceneggiatura e a volte alla versificazione. Nella maggior parte dei casi molte opere nacquero su lavori di abili letterati, conoscitori del gusto teatrale. I più noti erano:

- Felice Romani: di formazione e stile classici, scrisse libretti per Bellini e Donizetti
- Arrigo Boito scrisse per Ponchielli (*Gioconda*) e per Verdi (*Otello* e *Falstaff*)
- Giuseppe Giacosa e Luigi Illica scrissero per Puccini la *Bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*

Gli eroi del melodramma: gli artisti di canto

Dalle cronache teatrali si evince che inizialmente opere di modesto valore raccolsero grandi successi. Questo era principalmente dovuto ai cantanti. Nacque infatti nell'800 la figura dell' "artista di canto", il cantante-attore. I compositori e gli impresari del XVII e XVIII sec. non avevano la preoccupazione di coniugare le voci ai personaggi, infatti allora abbondavano le voci acute. Nel XIX sec. nasce l'esigenza di accostare coerentemente il timbro della voce con la natura del personaggio.

I fattori della produzione: teatri, impresari, pubblico, editori

Le stagioni operistiche erano organizzate secondo i procedimenti delle aziende di produzione. Alla fine del secolo operavano in Italia più di un migliaio di teatri. Essi erano di proprietà pubblica (dei vari regni prima dell'Unità, poi dei comuni) o privata (nella forma di associazioni, i *palchisti*, formate da personaggi abbienti). Molto raramente la gestione delle stagioni teatrali era affidata ai proprietari; essa era affidata solitamente a *impresari* (tra i più noti Barbaja, Merelli e Lanari). Uno dei punti deboli dell'organizzazione era la quadratura del bilancio.

Il pubblico era eterogeneo: tutti, a parte contadini e lavoratori manuali dipendenti, frequentavano l'opera. Gli appartenenti alle diverse classi si incontravano, ma non si mescolavano. La struttura stessa del teatro era fatta per *ordini* e i posti migliori (i primi 2,3 ordini) erano venduti in abbonamento ai nobili e ai ricchi, mentre la platea aveva un pubblico eterogeneo (forestieri, militari).

L'editoria musicale iniziò acquistando i fondi musicali degli archivi dei teatri e riciclandoli noleggiando le opere ad altri teatri e stampando spartiti per canto e pianoforte. Giovanni Ricordi comprese nel 1808 che gli editori avrebbero avuto enorme vantaggio dalla mediazione tra impresari e compositori (si procuravano l'esclusiva dagli operisti in cambio di un corrispettivo economico commisurato alla "quotazione" e su questa base trattavano con gli impresari). Una delle piaghe del sistema è la mancanza di una protezione da copia, che poteva essere effettuata da impresari senza scrupoli col fine di non pagare gli autori. Nel 1865 il problema venne ovviato con la legge del *diritto d'autore* e la fondazione nel 1882 della SIAE. Verso la fine del secolo, per facilitare le rappresentazioni, l'editoria musicale fornì agli impresari anche i bozzetti delle scene, i figurini dei costumi e volumi di *Disposizioni Sceniche*, raccolte di note di regia

La struttura formale del melodramma

Il melodramma del XIX sec. è l'erede dell'opera del '700. Recitativi, arie e pezzi d'insieme furono ancora le colonne portanti

Si apriva generalmente con una *sinfonia* (allegro in forma sonata con 2 temi senza sviluppo) o un *preludio* (breve, non di struttura fissa, serviva a creare il clima emotivo)

Il *recitativo secco* fu ancora impiegato, specie nelle opere buffe, sino al 1820. Fu sostituito dalla *scena*, svolta dall'orchestra che accompagnava le voci in modo più sciolto dei vecchi recitativi accompagnati, oppure da passi di *arioso* spiegati

Le *arie* avevano grande importanza perché erano il momento in cui i personaggi si presentavano nella loro emotività. Superato l'uso del "da capo", le arie si presentavano in varie forme (ballata, romanza, cavatina...). La *cavatina* era già conosciuta dalla seconda metà del XVIII sec. e avevano carattere lirico e struttura semplice, appartivano nel primo atto ed erano affidate ai protagonisti come presentazione. La *cabaletta* era la seconda sezione di un'aria doppia o di un duetto; di solito di ritmo binario e in tonalità maggiore, si caratterizzava per un andamento mosso e sfoggio virtuosistico. Verso la fine del secolo le arie vennero progressivamente sostituite da ariosi e appassionate romanze

I *pezzi d'insieme* erano numerosi ed erano le occasioni in cui si incontravano e scontravano gli animi.

Diventarono, come le arie, pezzi centrali del teatro. Gli atti si concludevano con un pezzo d'insieme chiamato *finale* (I, II, III)

Il *coro* aveva funzioni differenti che in passato. Non era spettatore e commentatore esterno, ma attivo e partecipe. Spesso si inserivano nei pezzi d'insieme, cantano i finali e le *introduzioni* che seguono la sinfonia e il levarsi del sipario, con lo scopo di preannunciare la vicenda

Dall'opera wagneriana in avanti la struttura composta da pezzi chiusi venne abbandonata, vennero tuttavia mantenuti in alcuni momenti lirici i tratti del canto solistico

GLI OPERISTI

Il passaggio dal '700 all'800 avvenne nel teatro italiano senza soprassalti. All'inizio del secolo si presentavano ancora le opere dell'ultima scuola napoletana, con Cimarosa e Paisiello. Tra i compositori che adoperavano collaudati modi teatrali emerse

Giovanni Simone Mayr (Baviera, 1763-Bergamo, 1845), giunto a Bergamo nel 1802, fondò le "Lezioni caritatevoli di musica", una sorta di conservatorio di cui fu allievo Donizetti. Compose una settantina di opere, tra cui *L'amor coniugale*, *La rosa bianca e la rosa rossa*, *Medea in Corinto*, oltre a una copiosa produzione sacra, musica strumentale e scritti didattici. Le sue opere serie ebbero l'importanza della maturazione del genere. La cura della strumentazione, l'attenzione al declamato eroico e al coro, appreso dalle opere francesi di Gluck sono i tratti caratteristici della sua opera, che indica la matrice donizettiana.

Gioacchino Rossini (Pesaro, 1792-Parigi, 1868), nonostante fosse conservatore nella vita e nemico delle novità, delinè i tratti del melodramma italiano e del *Grand Opera* parigino nel passaggio tra classicismo e primo romanticismo.

Studiò violoncello, pianoforte e contrappunto al recente Liceo musicale di Bologna. A 18 anni abbandonò gli studi e scrisse la sua prima farsa. Dotato di grande facilità e rapidità, ebbe subito successo. Nel 1815, raggiunta la celebrità, accettò un contratto con l'impresario Barbaja per i teatri napoletani da lui gestiti. Sposò nel 1823 la cantante Isabella Colbran.

Nel 1824 si stabilì a Parigi, dove per 5 anni rimaneggiò opere napoletane per le scene francesi e ne scrisse di nuove. Dopo il *Guillaume Tell* (1829) abitò spesso a Bologna e Firenze. Sposatosi in seconde nozze, continuò a scrivere: musica sacra, arie da camera, pezzi per pianoforte.

Opere teatrali: ne compose 39 (23 serie, 16 buffe). Serie sono *Tancredi*, *Otello*, *Armida*, *La donna del lago*, *Semiramide*. Comiche sono *La pietra di paragone*, *L'italiana in Algeri*, *Il turco in Italia*, *Il barbiere di Siviglia*, *Cenerentola*, *La gazza ladra*. Opere parigine sono *Il viaggio a Reims*, *Le passage de la Mer Rouge* (rifacimento di *Mosè in Egitto*), *Guillaume Tell*.

Presso il pubblico ebbero molto successo le sue vivaci opere comiche, mentre quelle serie sono storicamente importanti per l'influenza che ebbero per il melodramma della generazione successiva. Rossini portò all'ultimo sviluppo i modi compositivi del genere buffo napoletano, intensificando l'uso di brevi e ritmicamente ossessive formule, da cui nacque il famoso *crescendo rossiniano*.

Nel genere serio Rossini di liberò gradatamente dei modelli settecenteschi. Alla conquista del realismo drammatico che caratterizzerà il melodramma della fine del secolo, rispetto alle sue prime opere meno espressive, Rossini contribuì particolarmente con *Mosè in Egitto*, *La donna del lago* e *Guillaume Tell*. Tra le composizioni non teatrali: tra le sacre *Stabat Mater*, *Petite messe solennelle*, vocali da camera *Soirees musicales* (arie e duetti con pianoforte), tra le strumentali 6 sonate per 2 violini, viola e contrabbasso; variazioni per fiati e pianoforte, *Quelques riens pour album* per pianoforte

Rossini suggellò l'opera del '700 e anticipò i moti del melodramma. Il romanticismo come campo di inquietudini e passioni gli fu estraneo, ma con la sua straordinaria fantasia musicale fu capace di uno spettacolo musicale scintillante fatto di continue invenzioni e gaiezza ritmica

Vincenzo Bellini (Catania, 1801-Parigi, 1835)

Apparteneva ad una famiglia di musicisti: il nonno era operista e autore di musiche sacre, il padre, anch'egli compositore, fu il suo primo maestro. Nel 1819 si trasferì a Napoli dove completò gli studi al conservatorio. Al termine degli studi, dopo aver raccolto successi con le sue prime opere, *Adelson e Salvini* e *Bianca e Gernaldo*, sotto consiglio dell'impresario Barbaja, andò a Milano, dove *Il pirata* (1827) riscosse gran successo. Dopo *La sonnambula* e *Norma* (1831) tornò a Napoli per poi andare a Londra e Parigi, dove si stabilì e conobbe Chopin, Hugo, de Musset e il poeta tedesco Heine. Il suo ultimo lavoro fu *I puritani* (1835), rappresentato al Theatre Italien di Parigi, rappresentata pochi mesi prima della morte.

Alla sua morte aveva composto solo 10 opere, circa una ogni anno. A differenza di Rossini e Donizetti, il suo modo di lavorare, meditato e pieno di ripensamenti, lo rendeva poco adatto ai ritmi di produzione che il teatro esigeva. A differenza di molti suoi contemporanei, rifletteva attentamente. Non compose opere comiche, da cui non si sentiva attratto. Lavorò per lo più con lo stesso librettista, *Felice Romani*, poeta classicista.

Nelle opere belliniane la musica si esprime in melodie purissime. Per questo fu definito il più grande lirico del teatro dell'800. Accanto a melodie gentili troviamo canti di grande tensione emotiva che rapidamente di placa. Qualche storico giudicò la semplice purezza delle melodie come conseguenza di una carenza nella preparazione contrappuntistica, ma è opinione dei più che lo stile di Bellini riconosce semplicemente il primato della melodia.

Gaetano Donizetti (Bergamo, 1797-1848)

Di famiglia molto povera, fu ammesso nel 1806 alle "Lezioni caritatevoli di musica" di Simone Mayr. Aiutato da Mayr, si trasferì a Bologna dove studiò sotto la guida di Mattei, già maestro di Rossini. Tornato a Bergamo, scrisse quartetti per archi, concerti, sinfonie e musica sacra. Un amico d'infanzia, Merelli, che poi diventò impresario, gli fornì il libretto della sua prima opera, *Enrico di Borgogna* (1818). Seguirono opere su commissione a Roma e Napoli. Il successo ottenuto a Napoli convinse l'impresario Barbaja a offrirgli un contratto nel 1827. Vi rimase per 10 anni di alterne vicende artistiche, ma funestati da lutti familiari, al termine dei quali si trasferì a Parigi, ma non vi rimase a lungo, per intraprendere nei 7 anni successivi viaggi per i teatri di Milano, Bergamo, Roma, Bologna, Napoli, Vienna e Parigi. Ammalato e affaticato a Parigi, fu colto nel 1845 da paralisi cerebrale e fu riportato a Bergamo

La sua opera, che conta 65 titoli (solo quelle complete), appartiene straordinariamente a tutti i generi di teatro italiano e francese dell'epoca:

- farse: giovanili, culminate con *Convenienze e inconvenienze teatrali* (1827) tornò più tardi al genere con *Il campanello* e *Betty* (1836) e *Rita* (1841)

- comiche: il primo importante successo fu l'opera buffa *L'ajo nell'imbarazzo* (1824), *L'elisir d'amore* (1832) e *Don Pasquale* (1843)
- serie: *Anna Bolena* (1830), *Lucrezia Borgia* (1833), *Maria Stuarda* (1834), *Lucia di Lammermoor* (1835)
- francesi: quantitativamente limitate, ma pregevoli, emergono l'opera-comique *La fille du regiment* e i Grand-operas *Les martyrs* e *La favorite* (tutte nel 1840)

Le opere serie ebbero un rilievo superiore al resto del suo teatro. Le opere comiche furono le ultime geniali testimonianze di un genere in via d'estinzione, svolte all'interno di una tradizione teatrale antecedente alle opere comiche del '700 e basate su prevedibili contrasti amorosi; contengono però anche scene di sentimento patetiche e aggraziate, gradite al pubblico che non si accontentava solo di ridere. La preferenza dell'opera seria da parte del pubblico è legata alle inclinazioni di sentimentalismo di matrice inglese e francese, ricca miniera letteraria a cui i librettisti potevano attingere. Donizetti scelse la poetica di "amore e morte" come sua preferita, tematica a cui aderì con un'invenzione musicale di uguale vigore drammatico e intensità sentimentale, affidando spesso ad appassionate donne-eroine, destinate a soccombere per morte violenta o pazzia, il ruolo di protagoniste.

Tra le composizioni non teatrali:

- vocali sacre: messe tra cui la *Messa di Requiem* per i funerali di Bellini, *Messa di Gloria e Credo*, salmi e mottetti tra cui un *Miserere* per soli, coro, archi e organo
- vocali profane: oltre 20 cantate, arie per voce e orchestra, circa 270 romanze per canto e pianoforte
- strumentali: 18 quartetti d'archi, sinfonie, concerti, composizioni per pianoforte e varie formazioni cameristiche

Spesso, nella sua produzione c'è discontinuità nella qualità, spesso anche all'interno della stessa opera. Questo è, conseguenza del suo modo di comporre frenetico. Nato nel periodo in cui dominava Rossini, ne fu certamente influenzato, ma nella maturità si svincolò dalle convenzioni rossiniane al vantaggio di una più intensa drammaticità. Fu l'anticipatore d'opera di Verdi.

Pacini e Mercadante furono contemporanei di Rossini, Bellini e Donizetti

- Giovanni Pacini (1796-1867) scrisse circa 90 opere, ma è ricordato per *Saffo* (1840)
- Saverio Mercadante (1795-1870), direttore del conservatorio di Napoli dal 1840, fu autore di musica strumentale, sacra e di circa 60 opere, tra cui *Il giuramento*, *Le due illustre rivali*, *Il bravo*, *La vestale*, composte tra il 1837 e il 1840. La sua inclinazione al neoclassicismo si svolge in mossi modi drammatici, curato il tessuto armonico

Giuseppe Verdi (Busseto, 1813-Milano, 1901)

Di umile famiglia, fu preso sotto la protezione di un commerciante di Busseto che lo fece studiare col direttore della banda cittadina; ottenne una borsa di studio al conservatorio di Milano, ma non fu ammesso per aver superato i limiti d'età. Studiò privatamente e tornò a Busseto, dove sposò Margherita Barezzi, figlia del suo protettore. Quando l'impresario Merelli accettò la sua prima opera, *Oberto conte di S.Bonifacio* (1839), si trasferì a Milano. Dopo l'insuccesso dell'opera buffa *Un giorno di regno*, dovuto allo stato d'animo di Verdi, che aveva perso in pochi mesi la giovane moglie e i due figli, ottenne grande successo col *Nabucco* (1842). Il successo lo portò a comporre e viaggiare tra varie città italiane, oltre che a Londra e Parigi, per poi tornare a Milano, dove tra i suoi amici erano l'editore Ricordi e la contessa Clara Maffei, oltre a letterati e artisti. Nel 1849 tornò a Busseto e sposò la soprano Giuseppina Strepponi. Nacquero qui i capolavori della maturità. Dai tempi del *Nabucco*, Verdi e la sua musica furono legati ai moti per l'Indipendenza dell'Italia risorgimentale. Fu anche politico, ma frequentò poco la camera; nel 1875 fu nominato senatore del Regno. Avvertì che i tempi stavano cambiando e si stavano facendo avanti gli scapigliati, che chiedevano "aria nuova" dall'estero, soprattutto dalla Germania (Wagner). Fu accesa polemica tra i sostenitori di Verdi e quelli di Wagner, ma il compositore non vi prese parte. Concluse la sua vita artistica coi capolavori *Otello* e *Falstaff*. Fondò nel 1896 a Milano la casa di riposo per anziani musicisti dove è custodita la sua salma.

Verdi compose 25 melodrammi, tutti seri ad eccezione del secondo, lo sfortunato *Un giorno di regno* e l'ultimo, *Falstaff*. Dividendo la sua produzione in tre periodi, si ricordano:

- primo periodo: *Oberto conte di S.Bonifacio*, *Nabucco* (1842), *Giovanna d'Arco* (1845), *Macbeth* (1847), *La battaglia di Legnano* (1849)

- secondo periodo: *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853), *La traviata* (1853), *Les vespres siciliennes* (1855), *Un ballo in maschera* (1859), *La forza del destino* (1862), *Aida* (1871)
- terzo periodo: *Otello* (1887), *Falstaff* (1893)

Altre composizioni furono: *Messa di Requiem* (1874) per l'anniversario della morte del Manzoni, 4 pezzi sacri (*Ave Maria* su scala enigmatica, *Stabat Mater*, *Te Deum*, *Laudi alla Vergine*), *quartetto in mi min*, alcune liriche per canto e pianoforte

Il dramma di Verdi rispecchia i valori e le idee del XIX sec. Gli intrecci delle opere non erano creazioni originali, esclusa l'*Aida*, su soggetto originale dell'egittologo Mariette, messa in scena per l'inaugurazione del canale di Suez. Solitamente i libretti sono tratti da classici quali Shakespeare, Schiller, Hugo, Byron, Dumas, tradotti sotto lo stretto controllo di Verdi. Varie tipologie di dramma; in alcune vicende private mescolate a sentimenti collettivi (*Nabucco*, *Battaglia di Legnano*, *Vespri siciliani*), altre riscoprono il gusto del romanzesco caro a Donizetti (*Trovatore*, *La forza del destino*), in altre ancora l'intreccio è basato sui contrasti tra i protagonisti e le loro motivazioni (*Ballo in maschera*, *Aida*, *Falstaff*), oppure c'è un personaggio che col suo sentimento motiva l'intera storia (*Macbeth*, *Rigoletto*, *Traviata*, *Otello*).

La struttura del melodramma nel primo '800, frammentata in una successione di pezzi chiusi, ostacolava la credibilità dell'azione teatrale. Verdi operò un graduale avvicinamento alla continuità, rompendo gli schemi dei pezzi chiusi, abolendo le cabalette e creando nuove grandi strutture che contenessero arie, recitativi, ariosi e pezzi d'insieme secondo le esigenze del libretto. Tornarono così in gioco i rapporti tra parola e musica, gli stessi che in una situazione diversa aveva affrontato Monteverdi. Superate le arie agghindate da inutili vocalizzi estranei alle situazioni drammatiche, Verdi ideò la *parola scenica*, una sorta di recitativo-arioso che sfocierà nelle ultime opere (*Otello* e *Falstaff*) nel *declamato melodico* sostenuto dall'orchestra

Le prime opere sono donizettiane, ma ben presto Verdi adottò un proprio stile vigoroso, fatto di frasi concise su ritmi balzanti, con pochi compiacimenti canori. Raggiunse in breve tempo il successo perché seppe forzare il melodramma a rappresentare i sentimenti comuni di personaggi concreti, non gli eroi superumani dei melodrammi passati. L'opera del *primo periodo* rappresenta lo scossone al melodramma ancora frammentato e irrealistico; con quella del *secondo periodo* Verdi inizia il percorso di abbandono delle forme tradizionali alla conquista del "declamato melodico", che si manifesterà pienamente nelle opere del *terzo periodo*, entrambe su personaggi di Shakespeare, il poeta drammatico più ammirato da Verdi

Ponchielli, Boito, Catalani

Per la prima metà del XIX sec. in Italia vennero rappresentate solo opere italiane. Solo nel 1855, quando il genere in Francia era già al tramonto, arrivano in Italia i primi *Grand-opera*, con *Profeta* di Meerbeer, *Faust* di Gounod, *L'ebrea* di Halévy, *La muta di Portici* di Auber. La rappresentazione Bolognese di *Lohengrin* (1871) di Wagner e quella del *Franco cacciatore* di Weber segnarono l'inizio dell'interesse per l'opera romantica tedesca in Italia. Il contatto con la realtà operistica d'oltralpe fece nascere in alcuni giovani musicisti italiani il desiderio di rinnovare il melodramma. Il movimento cui diedero vita si appoggiò alla letteratura degli *Scapigliati* (noti letterati erano Emilio Praga e Giuseppe Rovani): come questi erano antimanzoniani, essi furono antiverdiani. Più a parole che a fatti, perché la polemica non ebbe molto seguito nei teatri.

Le maggiori personalità del movimento furono:

- Amilcare Ponchielli (1834-1886): studiò al cons.di Milano, iniziò come direttore di banda, fu direttore della cappella di S.Maria Maggiore a Bergamo e insegnò composizione a Milano. Di lui si ricordano *I promessi sposi*, *I lituani* e soprattutto *La Gioconda* (1876), tratta da un dramma di Hugo e sulla struttura delle *Grand-opera*. Di animo semplice e istinto musicale fluente, caratteristica della sua opera è l'enfasi declamatoria e la forza genuina di un lirismo appassionato
- Arrigo Boito (1842-1918) studiò anch'egli al cons.di Milano e si formò sia come poeta che come musicista. La doppia attività condizionò tutta la sua vita: fu critico drammatico e musicale, librettista per sé e altri (Verdi, Ponchielli, Catalani), traduttore di libretti stranieri. Meno copiosa la produzione musicale: *Mefistofele* tratto dal *Faust* di Goethe, che dopo la prima sfortunata rappresentazione scaligera fu riscritto, mentre *Nerone* fu rappresentata postuma. La doppia inclinazione letteraria e musicale portò Boito alla fusione dei due linguaggi, sulla scorta wagneriana, ma l'aspirazione fu delusa in quanto il compositore era inferiore al letterato, sia nell'invenzione musicale che nella tecnica. Ebbe comunque una grande influenza

nell'ambiente dei musicisti, per l'autorità con cui affermò l'affinamento e il rinnovamento della cultura del melodramma

- Alfredo Catalani (1854-1893) studiò a Parigi e a Milano, dove succedette a Ponchielli alla cattedra di composizione. Cagionevole di salute, morì di tisi. Scrisse 5 opere di cui si ricordano *Loreley* e *La Wally*. La sua matrice fu quella della Scapigliatura, il suo modello il teatro francese, con armonie e timbri orchestrali raffinati. La sua caratteristica era la nobile vena melodica e dolcemente elegiaca

La Giovane Scuola

Il verismo letterario fu corrisposto da un movimento musicale retto da Leoncavallo, Puccini, Mascagni, Cilea, Giordano, detto "La giovane Scuola". Al di là del nome, non sottintendeva alcun sodalizio artistico e i suoi contenuti esponenti letterari del verismo furono Verga e Capuana; il verismo si proponeva di rinnovare lo stile con poche descrizioni e molti dialoghi parlati, nei quali, a seconda dei diversi livelli di realtà sociale, dovevano corrispondere diversi livelli di linguaggio (inevitabile la caduta nel bozzettismo, *la tranche de vie*)

Ciò che accomunò gli operisti fu lo stile del canto: derivato dal declamato melodico verdiano, fu caricato da modi espressivi accesi e talvolta agitati, con frequenti escursioni nel registro acuto. Inoltre tutti gli operisti raggiunsero la fama con una sola acclamatissima opera

- Pietro Mascagni (Livorno, 1863-Roma, 1945) allievo del cons. di Milano raggiunse il successo con la forza sanguigna della *Cavalleria Rusticana* (1889) su soggetto di Verga, insegnò nel Liceo musicale di Pesaro. Scrisse altre 12 opere, tra cui *L'amico Fritz*, la commedia dell'arte *Maschere*, l'esotica *Iris*, la classica *Nerone*
 - Ruggero Leoncavallo (Napoli, 1857-Montecatini, 1919) studiò musica a Napoli e lettere a Bologna, visse all'estero. Il successo dei *Pagliacci* (1892), manifesto del verismo più drammatico ed espressivo, non si ripeté nelle altre opere, comunque sono da ricordare la *Bohème*, che seguì di un anno quella di Puccini, e *Zazà*. Scriveva lui stesso i libretti delle sue opere
 - Umberto Giordano (1867-1948) studiò a Napoli. L'opera con cui esordì, *Mala vita* (1892) ebbe accoglienze contrastanti. Le sue opere più celebri furono *Andrea Chenier*, dall'appassionata vena melodica, e *Fedora*
 - Francesco Cilea (1866-1950) studiò a Napoli e accanto all'attività di compositore, insegnò a Firenze, Palermo e Napoli. La sua produzione conta 3 opere: *L'Arlesiana*, *Adriana Lecouvreur* e *Gloria*. Nei veristi occupò un posto a sé: le sue melodie infatti sono garbate ed eleganti, la strumentazione equilibrata
- Alla generazione post-verista appartengono *Montemezzi*, *Alfano*, *Ermanno Wolf-Ferrari*

Giacomo Puccini (Lucca, 1858-Bruxelles, 1924)

Ottenne una borsa di studio dalla regina Margherita per studiare a Milano. Il suo primo lavoro fu *Le Villi* e il successo ottenuto indusse Ricordi a commissionargli *Edgar*. Maggiore fu il successo di *Manon Lescaut* (1893), nella quale già si notano il suo senso del dramma, la ricchezza nell'invenzione melodica e il sottile gusto armonico. Dal 1891 si stabilì presso Viareggio e qui compose tutte le altre sue opere: *Bohème* (1896), *Tosca* (1900), *Madama Butterfly* (1904), *La fanciulla del West* (1910), segno del suo desiderio di rinnovamento sia nei libretti che nelle innovazioni espressive nella musica e *Turandot*, non conclusa a causa della malattia, un cancro alla gola

Concluse il secolo felice del melodramma italiano ed ebbe il compito di farsi interprete dello stile tardo romantico e morbido dell'età umbertiana, che non guardava più ai grandi personaggi e alle tematiche nobili coinvolgenti un popolo, una famiglia, una fazione, ma si rifaceva alle piccole cose del quotidiano, al particolare. Nel suo teatro rimane costante il tema di "amore e morte"; come e più che in Donizetti occupano grande spazio i personaggi femminili. Alcuni critici superficiali affermano che Puccini indovinò una formula e la ripropose costantemente. Invece le sue opere, numericamente poche, sono frutto di intensa ricerca musicale, frutto dello studio di Debussy, Stravinski e Schonberg, e drammatica, con l'attenta scelta dei libretti e il continuo lavoro sulla dizione cantata, segni evidenti di una volontà di stare al passo coi tempi pur rimanendo fedele a se stesso

TESI XXIII: Richard Wagner: importanza musicale e artistica, caratteri nazionali della sua produzione. I post-wagneriani

L'OPERA IN FRANCIA

Grandi mutamenti politici nella Francia del XIX sec: prima repubblica, impero napoleonico, breve seconda repubblica e secondo impero, comune di Parigi e terza repubblica. Non così numerosi, ma comunque in linea col mutamento dei costumi è il cambiamento nel teatro musicale: ultime vestigia della tragedie-lyrique, *Grand-opéra*, dramma lirico, dramma verista. I musicisti che emersero nel primo periodo non furono francesi: Cherubini, Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti e Meyerbeer. Tra i francesi si ricordano Gounod, Bizet, Massenet e Berlioz.

La sede principale del teatro parigino era (e ancora lo è) l'*Opéra*. Fondata nel 1671 col nome di Academie Royale de musique e de danse, cambiò nome e sede varie volte; vi venivano rappresentate opere serie o tragiche cantate da capo a fondo, secondo la tradizione di Lulli.

Altro teatro frequentato era l'*Opéra Comique*, sede delle rappresentazioni di vario contenuto (serio compreso), in cui le parti dialogate non erano cantate. Quando queste opere venivano rappresentate all'*Opéra*, diventavano tutte cantate.

Il *Théâtre Italien* era il più antico (inizio XVII sec.) e vi furono rappresentati per più di un secolo le Commedie dell'Arte italiane; verso la metà del '700 divennero più frequenti le rappresentazioni d'opera italiane. Nella Parigi della seconda metà dell'800 ebbe grande importanza il Théâtre Lyrique, che mise in scena opere francesi e straniere tradotte in francese, generalmente di nuovissima uscita.

I primi decenni del secolo

Il passaggio dal gusto del tardo '700 al gusto del Grand-Opéra avvenne gradualmente, senza querelles.

Escludendo pochissimi titoli, i toni romantici erano ancora lontani. I principali operisti di quel periodo furono:

- Luigi Cherubini (1760-1842), fiorentino, discepolo di Sarti, visse a Parigi dal 1788. la sua opera drammatica, influenzata da Gluck, si rivelò in *Lodoiska* e *Medee*, ma tra i lavori più riusciti anche l'operaballet *Anacreon ou L'amour fugitif* e le opera-comique *L'hôtellerie portugaise* e *Le crescendo*. Nominato nel 1821 direttore del Conservatorio di Parigi, ebbe meno tempo per comporre. Tra le musiche sacre scrisse 14 messe e 2 Requiem. Scrisse un *Corso di contrappunto e fuga*. Fuse in uno stile nobile e composto gli insegnamenti teatrali di Gluck e le risorse strumentali di Haydn. La sua vocalità era vigorosa. Esercitò un notevole influsso sullo svolgimento della musica francese nella prima metà dell'800
- Gaspare Spontini (1774-1851), dopo aver studiato a Napoli con Piccinni, andò a Parigi nel 1803, dove la sua *Vestale* ebbe un gran successo, così come ne ebbe la sua opera storica *Fernando Cortez*. Mutata la situazione politica, benchè i Borboni gli avessero affidato la direzione del Théâtre Italien, preferì trasferirsi in Prussia, dove rappresentò *Agnese von Honenstaufen*. Nel 1841 tornò nella terra natia, le Marche. Di formazione napoletana nelle melodie, assimilò la lezione di Gluck nell'attenzione drammatica. Oltre a curare l'adesione strumentale alle idee drammatiche, realizzò melodie ampie e duttili, recitativi plastici e incisivi

Tra gli altri italiani che ebbero successo a Parigi, *Fernando Paer* di Parma con *Le maitre de chapelle* (1821) e che diresse il Théâtre Italien, *Michele Carafa di Colobrano*, di illustre famiglia napoletana e ufficiale del generale Murat, e soprattutto Gioachino Rossini, a Parigi dal 1824 al 1829. Noto operista francese del primo '800 fu *Francois-Adrien Boieldieu* (1775-1834), che ottenne successo con *Le calife de Bagdad*, *Le petit Chaperon Rouge*, ma soprattutto con *La dame blanche* (1825), capolavoro di grazia leggera, spontaneità e naturalezza (Boieldieu come un Mozart francese)

Gli anni del "Grand-opera"

Negli anni della restaurazione dei Borboni i più grandi successi furono la *Dame blanche* di Boieldieu, *La muete de Portici* di Auber e *Guillaume Tell* di Rossini. Questi successi furono in parte dovuti ai libretti, portatori di rivoluzionamento sociale e libertà, cioè le idee dell'alta borghesia parigina, ceto che avrebbe dominato con la monarchia costituzionale di Luigi Filippo d'Orleans. Sensibile agli ideali del tempo, *Eugène Scribe* confezionò gli intrecci di molte nuove opéra-comique e molte *Grand opéra*, genere affermatosi intorno al 1830 le cui caratteristiche sono l'appariscente grandiosità, i soggetti storici ma romanizzati, colpi di scena e violenti contrasti

di passioni, messinscena spettacolare. Chi diede veste musicale a questo genere tipicamente francese fu un tedesco:

- Giacomo Meyerbeer (1791-1864), dopo aver studiato in Italia su consiglio di Salieri, si trasferì a Parigi dove iniziò la stagione del Grand opéra con *Robert le diable*, a cui seguirono a distanza di anni (era lento e pieno di ripensamenti) *Les Huguenots*, *Le prophete*, *L'etoile du nord*, *L'africane*. A Parigi raccolse grande ammirazione, ma anche l'avversione di Berlioz, Schumann e Wagner. Ebbe la capacità di assimilare gli stimoli esterni, viste con gli occhi di oggi le sua opere risultano un curioso miscuglio di invenzioni originali e di banalità
- Daniel-Esprit Auber (1782-1871), ottenuto il primo importante successo con *La musette de Portici* si dedicò all'opéra comique con libretti di Scribe, tra cui *Fra Diavolo*, *Le domino noir* e *Manon Lescaut*, melodicamente facili, varie nell'invenzione e nel gioco scenico, ora ironiche ora sentimentali nella musica. Come Cherubini, diresse il conservatorio di Parigi.
- Berlioz, vedi tesi XXIX

Il dramma lirico

Grand-opéra e opéra-comique avevano soddisfatto sino alla metà dell'800 il gusto del pubblico francese, ma dalla seconda metà il popolo del Secondo Impero aveva nuove esigenze, che vennero intuite e soddisfatte da *Léon Carvalho*, impresario del Théâtre Lyrique. Fu questo il tempo in cui i francesi conobbero la produzione teatrale di Mozart e Weber, dell'ultimo Verdi e dei compositori francesi nati tra il 1810 e il 1840, scarsamente apprezzati nelle sedi dell'Opéra e dell'Opéra Comique: Thomas, Gounod, Bizet e Messenet sono i maggiori esponenti del "dramma lirico". Il pubblico non era più quello dell'alta borghesia, che si riconosceva nel fasto del Grand-opéra o nel disimpegno dell'opéra-comique, ma il ceto medio che costituiva il nerbo della società del Secondo Impero di Napoleone III. Il nuovo pubblico, più che soggetti originali e d'invenzione, gradiva la trasposizione in melodramma di opere celebri, spesso ridotte a canovaccio librettistico dalla coppia *Barbier-Carré*, che aveva sostituito l'anziano Scribe. I maggiori operisti del dramma lirico furono:

- Charles Gounod (1818-1893), studiò con Halévy e Paer e vinse il Prix de Rome; di profonda ispirazione religiosa, si appassionò alle composizioni polifoniche sacre. Scrisse mottetti, messe, oratori, sinfonie, musica da camera, trascrizioni e 14 opere tra cui: *Sapho*, il suo capolavoro *Faust* (1858), *Mirelle* e *Romeo et Juliette*. Ammiratore di Mozart e Gluck, di temperamento lirico, espresse in uno stile luminoso la sua profonda conoscenza del linguaggio musicale del presente e del passato. Esercitò notevole influenza sui musicisti francesi della successiva generazione
- George Bizet (1838-1875), come Gounod studiò con Halévy e vinse il prix de Rome. Oltre a una *Jeux d'enfant*, sinfonia per pianoforte e una suite dall'*Arlesiana*, compose una decina di opere tra cui *Le pecheurs de perles*, l'opéra-comique *Djamileh* e il capolavoro *Carmen* (1875) tratto dalla novella di Mérimée. Dotato di grande spontaneità, si sforzò di mediarla con la riflessione. La sua musica si connota per le melodie eleganti ma leggere, per l'armonia chiara e l'orchestrazione varia e trasparente, mentre dal punto di vista drammatico per la naturalezza dei riferimenti esotici (quasi tutte le opere sono ambientate fuori dalla Francia)
- Jules Massenet (1842-1912), allievo di Thomas, vinse anch'egli il Prix de Rome. *Le roi de Lahore*, il primo successo risente dell'influenza di Bizet, mentre con *Manon*, *Werther* e *Thais*, definì la sua personalità. Eccelleva nel rappresentare i tratti sentimentali e capricciosi delle sue eroine. Profondo conoscitore delle voci, i suoi canti hanno una fluidità che aderisce con naturalezza ai versi. Considerato dai contemporanei l'erede di Gounod, insegnò composizione al conservatorio di Parigi

Alla fine del secolo

Il teatro francese subì gli influssi wagneriani. Musicisti di quest'epoca furono:

- Cesar Franck , autore di 3 opere tra cui *Hulde*
- Vincent d'Indy, fervente wagneriano, autore di *Fervaal* e *L'etranger*
- Camille Saint-Saens, autore di 12 opere, tra cui *Samson et Dalila*
- Gustave Charpentier, la cui *Louise* colpì per l'impostazione fortemente verista
- Claude Debussy, con *Pelleas et Melisande*

L'OPERA IN GERMANIA

All'inizio dell'800 vi era grande attività teatrale, sia puramente drammatica che melodrammatica. Situazione esemplare quella di Weimar, in cui tra il 1791 e il 1817 sovrintendente del teatro di corte fu Wolfgang Goethe.

Il genere musicale più acclamato era da oltre un secolo l'*opera italiana*, sostenuta dalle nuove creazioni di Rossini e Donizetti e gestita da personalità quali Salieri e Barbaja a Vienna, Spontini a Berlino. Pochi erano i teatri in cui si rappresentavano *singspiele*, più adatto al ceto medio, senza dimenticare che a questo genere appartiene il *Fidelio* e alcune opere di Schubert

Verso l'opera romantica

L'affermazione del nazionalismo germanico e la consapevolezza del determinante apporto viennese alla musica europea alimentarono il desiderio di un teatro musicale tedesco. Il critico, narratore, compositore e direttore d'orchestra *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann* affermò che l'opera tedesca doveva avere un indivisibile carattere unitario e ricordò che Gluck si era mosso in questa direzione, anticipando la proposta wagneriana. Vero creatore dell'opera romantica fu

Carl Maria von Weber (1786-1826) era figlio di un direttore di una compagnia teatrale ambulante. A causa dei continui trasferimenti studiò con vari maestri. Dopo la direzione di alcuni teatri di città minori, esordì come esecutore pianistico, proseguendo gli studi di composizione. Nel 1813 divenne maestro di cappella a Praga, poi diresse il teatro dell'opera di Dresda, che rappresentò ancora opere italiane, in mancanza di un repertorio tedesco. Le sue opere più note appartengono esclusivamente al periodo della maturità: *Preciosa* (1820) il capolavoro romantico *Der Freischütz* (1821), le opere romantiche *Euryante* (1823) e *Oberon* (1826). Le prime opere invece, di minor valore, sono tributarie di uno stile a metà tra il *singspiel* e l'opera-comique. Con la maturità il suo stile approda all'opera romantica: nuovo nell'umanità dei personaggi e nei loro fremiti romantici, nuove le melodie, particolarmente cantabili, nuova l'orchestrazione, con la messa in valore di nuovi timbri (clarinetto e corno), nuovi i soggetti delle opere: demonismo in *Freischütz*, esotismo in *Preciosa*, fiaba in *Oberon*. Tra le composizioni non teatrali primeggiano le composizioni per pianoforte: 4 sonate, bilanciate tra il conflitto della forma e lo slancio del virtuosismo romantico, alcune composizioni virtuosistiche (*Momento capriccioso*, *Grande polacca*, *Rondò brillante*, *Invito alla danza*), concerti per solista e orchestra (2 per pianoforte, 2 per clarinetto), numerosi lieder, alcune sinfonie, poca musica da camera.

Weber è considerato uno dei grandi esponenti del romanticismo tedesco. *Freischütz* è la spia della nuova musica che precorre l'opera wagneriana.

Richard Wagner (Lipsia, 1813-Venezia, 1883), attratto inizialmente dal teatro, iniziò il mestiere di musicista a 20 anni, tra disagi economici. Fu *kantor* in piccoli teatri. Dopo un infelice matrimonio, si trasferì a Parigi, dove non ottenne da Meyerbeer gli aiuti sperati e si adattò a preparare riduzioni delle partiture da presentare nei teatri minori. Tornato in Germania, la rappresentazione di *Rienzi* nel 1842 gli portò il successo e la nomina a *kapellmeister* del teatro di corte e poté dedicarsi alla composizione dell'*Olandese Volante* (navigatore maledetto condannato a solcare i mari finché non lo redimerà l'amore di una donna), del *Tannhauser* (ambientata tra i *minnesanger*, mette in contrasto la sensualità di Venere con la spiritualità di Elisabetta) e del *Lohengrin* (leggenda medioevale francese del ciclo del Santo Graal). Rivoluzionario nel 1848, si salvò dagli arresti fuggendo in Svizzera. 13 furono gli anni di esilio, determinanti per la messa a punto del nuovo dramma musical: fu questo il periodo dei 2 fondamentali scritti *L'opera d'arte dell'avvenire* e *Musica e Dramma*, e della preparazione dei libretti della *Tetralogia*. La passione per la moglie di un ricco commerciante di Zurigo alimentò l'ispirazione da cui nacque *Tristano e Isotta* (leggenda medioevale del suicidio dei 2 amanti). Luigi II di Wittelsbach ascese al trono di Baviera e divenne subito grande patrono di Wagner, grazie al quale furono rappresentati a Monaco, tra il 1865 e il 1870 *Tristano e Isotta*, *I maestri cantori di Norimberga* (protagonista il realmente esistito Hans Sachs, amico di Lutero e Durer, la vicenda svolge un quesito estetico sulla natura dell'arte, opponendo la disciplina delle regole codificate alla forza spontanea dell'ispirazione) e le prime 2 opere della *Tetralogia*. Wagner, a cui la corte di Monaco era ostile, tornò in Svizzera e sposò felicemente Cosima Liszt, divorziata dal direttore d'orchestra Hans von Bulow. Fu fatto costruire grazie a una pubblica sottoscrizione il teatro dell'opera che Wagner sognava, a Bayreuth, in Franconia. Fu inaugurato nell'agosto 1876 con la *Tetralogia* (l'*Anello dei Nibelunghi*: prologo *L'oro del Reno*, prima giornata *La Valchiria*, seconda giornata *Sigfrido*, terza giornata *Il crepuscolo degli dei*, narra di Wotan e degli dei che rubarono l'oro ai Nibelunghi, la maledizione che li colpì e le vicende dei figli mortali di Wotan, le valchirie e gli eroi, Siegmund e Sieglinde, genitori di Siegfried; la restituzione al Reno dell'oro tramutato in anello e l'incendio del Walhalla). Wagner si stabilì a Bayreuth, dove fece rappresentare anche il *Parsifal* (la leggenda del ciclo medioevale della Tavola Rotonda). Pochi giorni dopo si trasferì a Venezia, dove morì.

Di tutte le sue opere Wagner scrisse pure i libretti. Dopo i primi lavori sotto il segno dei Grand-opera, fu negli anni di Dresda che, con L'Olandese volante, Tannhauser e Lohengrin, Wagner giunse al genere dell'opera romantica. Queste 3 opere hanno in comune il tema della redenzione dal male con un atto d'amore e l'ambientazione non è più storica, ma mitologica medioevale. Formalmente Wagner cercò di superare la strutturazione in pezzi chiusi, e vi riuscì in Tannhauser, non più diviso in brani ma in scene. Il superamento dell'opera romantica si ebbe con Tristano e Isotta e le successive, che appartengono al nuovo genere di "dramma musicale": ogni atto del dramma wagneriano si presenta come una sinfonia o un tempo di sinfonia con i suoi temi e lo svolgimento ininterrotto dell'azione; questa caratteristica tecnica, chiamata *leitmotive* (anche se Wagner la chiamò originariamente "Grundtheme") era costituita da decine di temi a cui erano associati gli elementi del dramma (un personaggio, un oggetto, una situazione, un sentimento) e che potevano combinarsi in accordo a quanto accadeva nella vicenda. In questo modo veniva presentata nel dramma una "melodia infinita", dall'inizio alla fine dell'atto. La conseguenza nei libretti di questo modo di comporre fu il naturale abbandono della distribuzione in strofe e dell'impiego della rima. Dal punto di vista dell'orchestrazione, Wagner, sostenuto dai compositori contemporanei, superò i limiti del sistema tonale attraverso il largo impiego di accordi dissonanti già da Tristano e Isotta. Nella sua orchestra accolse i nuovi strumenti: l'ottavino, il corno inglese, il clarinetto basso, il controfagotto, il trombone basso, oltre alla tuba wagneriana, inventata da lui stesso.

Unico tra i musicisti, Wagner assorbì le nuove voci della letteratura, del teatro, della musica, del pensiero filosofico e le ordinò in un'opera teatrale di valore unico nella sua novità, determinando il culmine dell'arte romantica. Oltre al raro istinto drammatico e l'incessante fluire melodico, possedeva un fortissimo senso della storia. I legami con Beethoven e Weber diedero alla sua opera il senso di una missione in favore dell'arte tedesca e del suo primato. Pochi compositori come lui suscitarono seguaci, ma anche opposizioni: sulla sua scia il teatro di R. Strauss, di Humperdinck (*Hansel und Gretel*), mentre in Francia il teatro di Reyer, Chabrier, d'Indy. L'atonalità di Schoenberg e di Berg germinò dal cromatismo di Tristano e Isotta. In Italia le opere di Wagner tradotte in italiano suscitarono molte polemiche e un moto di reazione antiverdiana, all'insegna di un imprecisato rinnovamento generazionale (scapigliatura), a cui Verdi scelse di non prender parte, né reagire

TESI XXIV: Origini e prime forme della musica strumentale moderna: canzone, fantasia, ricercare, toccata e fuga

Gli strumenti e la musica strumentale

La musica puramente strumentale come atto di creazione artistica ebbe vita a partire dal Rinascimento. Tuttavia ciò non sarebbe avvenuto se durante il Medioevo non si fossero utilizzati strumenti per raddoppiare le voci o sostituirle, come di solito avveniva nelle frottole e più avanti nei madrigali. Questi impieghi sostitutivi delle voci, dalle sonorità prolungate, con alcuni strumenti a corda, dalle sonorità esili e brevi, favorì lo sviluppo di abbellimenti riempitivi, che nei trattati rinascimentali erano chiamati *coloriture*, *diminuzioni*, *passaggi*.

Le composizioni strumentali del primo '500 erano legate alla musica vocale, inizialmente semplici trascrizioni. Le prime ad essere autonome dalla vocalità furono le forme che richiamavano l'improvvisazione (toccate) e le musiche per la danza.

La distinzione tra '500 e '600, col passaggio dalla polifonia vocale alla monodia, non è valida per la musica strumentale. Ci sono solo sporadiche composizioni per violino e b.c., mentre per gli strumenti polivoci (organo, clavicembalo, clavicordo e liuto) ci fu continuità tra Rinascimento e primo Barocco

LE FORME STRUMENTALI NEL RINASCIMENTO E NEL PRIMO BAROCCO

Furono numerose e varie, come vari e contraddittori erano i nomi attribuiti a ciascuna forma (accadeva anche che una stessa forma avesse nomi differenti). Per non creare confusione, le composizioni strumentali verranno divise da Willi Appel in:

- musiche derivate da modelli vocali in contrappunto imitato (ricercare, canzona, fantasia, fuga)
- musiche in stile improvvisato (toccate, ricercari per liuto)
- musiche da ballo
- variazioni su canto dato o su basso (partite, passacaglie e ciaccone, versetti, corali)

Contrappunto imitato

Il *ricercare* era una severa forma di contrappunto strumentale. Non è derivata dal mottetto, come si pensò per anni, perché nel mottetto la fisionomia dei temi è subordinata dal testo, mentre nel ricercare si ricorre con libertà agli artifici della scrittura contrappuntistica; inoltre il mottetto è formato da molti brevi brani, a differenza del ricercare, formato da pochi (spesso uno solo) brani estesi, derivanti generalmente da un soggetto per sezione (a volte il soggetto del primo brano veniva usato anche nei seguenti). Lasciarono ricercari A. Gabrieli, Padovano, Merulo, Trabaci, ma soprattutto Frescobaldi. Il ricercare ebbe fortuna anche in Austria e Germania con Hassler, Froberger, Fischer e Bach (con l'*Offerta musicale*). In Spagna il ricercare, col nome di *tiento*, fu coltivato da Cabezon.

La *canzona strumentale* detta anche canzona da sonar, canzona sonata o canzona francese nacque all'inizio del XVI sec. (Cavazzoni) come trascrizione strumentale della chanson polifonica francese. Si svincolò dai modelli vocali gradatamente (A. Gabrieli, Merulo) per poi giungere all'autonomia con Ingegneri, Maschera e Frescobaldi (e allievi, tra cui Kerll e Froberger). Conservarono e accentuarono gli attributi fondamentali (espressivi, formali e stilistici) del modello vocale, vale a dire: vivacità melodica e ritmica, al contrario della severità del ricercare, alternanza di sezioni contrastanti per ritmica (binaria-ternaria) e scrittura (contrappunto imitato-libero). Di solito era destinata al clavicembalo o all'organo.

La *fuga* prima del Barocco era sinonimo di canone e solo dopo la metà del XVII sec. divenne quella che ora conosciamo come la più elaborata delle composizioni strumentali. Erede della canzona strumentale e del ricercare a un solo soggetto, si differenziava da esse per la maggior ampiezza e complessità, oltre che per l'adozione delle moderne scale tonali e delle modulazioni. Spesso non è una composizione isolata, ma è preceduta da un'altra composizione in stile libero, ma nella stessa tonalità. (...solite chiacchiere sulla fuga...) La *fantasia* mescola variamente stile imitato e libero. In Inghilterra fu chiamata *fancy*, da ricordare il compositore inglese Byrd. (...solite chiacchiere sulla fantasia...)

Stile improvvisato libero

La *toccata*, composizione per strumento a tastiera, nacque attorno al XVI sec. probabilmente dall'esigenza di anticipare con l'organo, con un breve preludio improvvisato, un canto liturgico. Gli elementi tipici della toccata sono massicci accordi inframmezzati da rapide scale e arpeggi. Questo tipo di toccata fu perfezionato da Merulo, Rossi, Pasquini, Zipoli, D. Scarlatti in alcune sue sonate, ma soprattutto da Frescobaldi, che fu esempio per i compositori d'oltralpe: Hassler, Froberger, Kerll, Muffat, Pachelbel. Al contrario delle toccate italiane, in quelle tedesche era solitamente assente lo stile imitato, mentre si sviluppavano fantasiosi passaggi. Lo sviluppo di questo tipo di toccata andò di pari passo con le tecniche costruttive dell'organo tedesco, ben più avanzato di quello italiano. Maestri della toccata tedesca furono Reinken, Tunder, Buxtehude e Bach. Con loro entrò in uso l'accoppiamento (solo organistico) tra la toccata e la fuga. Lo stile della toccata per strumento a tastiera ha riscontro nei ricercare per liuto, meno frequentemente nelle raccolte per viola.

Composizioni per ballo

Fin dal '400 i balli, al centro delle cerimonie di corte, ma anche nelle riunioni dei nobili e nella vita di società della classe media, erano accompagnati da musica strumentale, ma sino al XVI sec, con la stampa, non ci sono giunte molte composizioni, essendo per lo più improvvisate o manoscritte. Negli usi esecutivi le danze erano a gruppi contrastanti di 2 o 3: lenta e binaria la prima, danzata con portamento solenne, mossa e ternaria la seconda, danzata con grazia e leggerezza o esuberanza. Classici erano gli accoppiamenti *pavana* e *gagliarda*, poi *passamezzo* e *saltarello*. In questo periodo si affermarono l'allemanda e la corrente.

Variazioni

Grande impiego per la musica strumentale del '500 ma soprattutto del '600. Si distinsero le *variazioni su basso* (basso ostinato di 4, mai più di 8 battute con variazioni alla voce superiore, come nei ground, passacglie e ciaccone dall'andamento ternario) e le *variazioni melodiche* (...un po' delle solite chiacchiere sulle variazioni...).

Da ricordare le *diferencias* spagnole, basate su noti motivi popolari e le variazioni su canzoni popolari inglesi di Byrd. In Italia all'inizio del XVII sec. si chiamavano "partite" le variazioni costruite su melodie note (*La Follia, Il Ruggero, La Monica, La Bergamasca...*), che spesso avevano carattere di danza.

Una parte non piccola della musica liturgica per organo era costituita da variazioni su cantus firmus (cattolici) o corali (luterani). Il procedimento di alternare parti organistiche al più comune repertorio gregoriano diede origine alla composizione delle *messe d'organo*. Analogamente nelle chiese luterane nacque il *Choralvorspiel* (preludio al corale), con le melodie del corale, a valori larghi, usato come cantus firmus, mentre le altre voci svolgevano il contrappunto. Il coronamento e la conclusione storica di questo tipo di composizioni furono le 150 composizioni organistiche su corale di Bach

I COMPOSITORI

Alcune connotazioni accomunano i compositori di musica strumentale del '500 e primo '600:

- scrivevano per lo strumento che praticavano come esecutori, e l'invenzione musicale rispecchiava la tecnica
- non erano molti a scrivere sia musica vocale che strumentale. Eccezioni i Gabrieli, Byrd, Sweelinck, Scheidt

I liutisti

Tra le spiegazioni della diffusione del liuto nella civiltà rinascimentale e post rinascimentale vi erano la facilità di maneggio dello strumento, la facilità del suo impiego grazie alle intavolature, il suono dolce e rotondo di dimensione cameristica, la possibilità di usarlo anche come strumento solista.

La scuola liutistica italiana durò circa 100 anni, a partire dall'inizio del XVI sec. I primi strumentisti furono *Spinacino* e *Dalza*. Famoso improvvisatore e compositore fecondo fu *Francesco Canova* da Milano. Anche *Vincenzo Galilei*, padre di Galileo, scrisse per liuto.

Nella produzione liutistica francese dopo il 1550 ebbe grande importanza la musica da ballo e gli *airs de cour*. Tra i nomi più noti *Adrian Le Roy*, anche editore, mentre nella successiva generazione i cugini *Gaultier*. La tradizione liutistica francese influenzò la nascente scuola clavicembalistica.

In Germania il liuto ebbe lunga fortuna, fu infatti usato come strumento solista sino alla prima metà del '700. Tra i noti compositori per liuto tedeschi, *Schlicht, Neusiedler, Weiss, Telemann* e *Bach*.

La produzione liutistica inglese fu dominata tra il XVI e il XVII sec. da *Dowland*.

In Spagna per gran parte del '500 ebbe successo la *vihuela de mano*, simile al liuto. Noti compositori *Luis de Milan, Luis de Narvaez, Antonio de Cabezón*. Negli ultimi anni del secolo la vihuela de mano fu soppiantata dalla *guitarra española* a 5 corde

ORGANISTI E CLAVICEMBALISTI

Nel XVI e XVII sec. la distinzione tra musica per organo, clavicordo e clavicembalo non era netta, anche se nelle chiese si suonava l'organo e ai balli il clavicembalo. Sebbene infatti differenti per timbro, le composizioni potevano essere indipendentemente eseguite su tutti e tre gli strumenti. A riprova di questo fatto i titoli delle raccolte "per ogni sorta di strumenti da tasti"

In Italia

La scuola organistica italiana trattò tutte le forme di musica per strumenti a tastiera, cosa che non si verificò oltralpe

- Marco Antonio Cavazzoni fu tra i primi a lasciare testimonianza di *ricercare, mottetti, canzoni* per strumenti a tastiera
- Girolamo Cavazzoni, figlio di Marco Antonio, fu organista dei Gonzaga e scrisse 2 libri di intavolature per organo

I 2 organi di S.Marco furono il centro della produzione organistica italiana nella seconda metà del secolo; uno tra i maggiori organisti fu, accanto ad

- Andrea e Giovanni Gabrieli (vedi tesi XI)
- Claudio Merulo scrisse 4 libri di messe d'organo, 3 di canzoni, 3 di ricercari, 2 di toccate, nelle quali eccelse

Nell'ultimo quarto del XVI sec. e nel primo quarto del XVII sec. si affermò la *scuola cembalo-organistica napoletana*, i cui precedenti si riconoscono nel madrigale di Carlo Gesualdo da Venosa. I napoletani risentivano più che dell'influenza veneziana, di quella spagnola di Cabezon e anticiparono lo stile frescobaldiano.

Esponenti della scuola:

- Antonio Valente, cieco, pubblicò un' *Intavolatura di cimbalo* e una raccolta di *Versi spirituali*
- Giovanni de Macque, fiammingo invitato dal principe di Venosa padre di Carlo, più noto come madrigalista, ebbe tra i suoi allievi
- Giovanni Trabaci, fece stampare 2 libri di *Ricercare* da eseguire con qualunque strumento, preferibilmente a tastiera

Girolamo Frescobaldi (1583-1643), nato a Ferrara, città che viveva un periodo florido dal punto di vista culturale, ma non dal punto di vista politico (sarebbe stata annessa allo stato pontificio per mancanza di eredi estensi). Organista a Ferrara, si trasferì a Roma, dove trascorse il resto della sua vita, a parte un breve periodo a Firenze. Roma, grazie alle cappelle, allo sviluppo della monodia teatrale, al primo fiorire dell'oratorio e all'opera di Carissimi, era musicalmente la città più progredita d'Europa. Oltre all'incarico che ottenne in S.Pietro, organista della cappella Giulia, si dedicò alla composizione e all'insegnamento (tra gli allievi, Rossi, Froberger, Kerll)

Le composizioni sono prevalentemente per strumento a tastiera. Scrisse numerose raccolte:

- *Il primo libro delle fantasie a quattro* (1608), contiene 12 fantasie a 1-4 soggetti, stampate in partitura a 4 righe. Secondo il modello della scuola napoletana, scritte in contrappunto imitato con largo impiego di aumentazione e diminuzione, oltre naturalmente agli elementi di fantasia
- *Ricercari e canzoni francesi fatte sopra diversi obblighi* (1615), raccolta di 10 ricercari e 5 canzoni strumentali. Nei ricercari è attenuato il ferreo rigore delle fantasie del 1608; alcuni unitari, secondo l'uso napoletano, altri divisi in sezioni con vari elementi tematici, come da scuola veneziana. Nelle 5 canzoni si palesa la vivacità frescobaldiana
- *Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo, libro primo* (1615) è tra le più importanti raccolte di Frescobaldi. Si apre con un documento sulla prassi esecutiva. Nelle toccate, rapide nei passaggi armonici senza imitazione e irrequiete nella ritmica, la fantasiosa inventiva di Frescobaldi tocca l'apice, rivelando pregevoli esempi dello stile barocco secentesco. Le partite sono notevoli esempi dell'arte della variazione
- *Il primo libro di capricci fatti sopra diversi soggetti et arie* (1624) contiene 12 capricci
- *Il secondo libro di toccate, canzoni, versi d'inni, Magnificat, gagliarde, correnti et altre partite d'intavolatura di cimbalo et organo* (1627), raccolta ricca e varia contenente composizioni liturgiche, libere (toccate), contrappuntistiche (canzoni), variazioni (partite, ciaccone e passacaglie), balli
- *Fiori musicali di diverse composizioni: toccate, kyrie, canzoni, capricci e ricercari* (1635) è l'ultima e più famosa raccolta. Contiene 3 messe d'organo e 2 capricci su motivi popolari. A differenza delle messe di Cavazzoni e Merulo, queste 3 messe sono toccate, ricercari e canzoni da suonarsi in luogo del Proprium
- Oltre a queste raccolte, compose anche canzoni per insiemi strumentali, un libro di madrigali a 5 voci, due libri di arie a 1-3 voci accompagnate da cimbalo e tiorba

Fu il maggior compositore strumentale europeo della prima metà del '600. Operò la sintesi delle scuole veneziana e napoletana. Caratteristiche della sua arte sono la padronanza virtuosistica del contrappunto, come i massimi maestri fiamminghi, e la grande libertà di immaginazione. Si poneva problemi di scrittura per il solo gusto di risolverli ("*capriccio cromatico con ligature al contrario*", "*ricercare con l'obbligo di non uscir di grado*"). La sua fantasia è evidente nelle tecniche di variazione, e persino nei ricercari, che formalmente sono le forme più lontane dall'espressione liberamente fantasiosa

I virginalisti inglesi e William Byrd

Nel periodo di Elisabetta I Tudor e Giacomo I Stuart, tra la fine del XVI sec. e l'inizio del XVII sec., si affermò la scuola virginalistica inglese. Gli inglesi chiamavano *virginals* gli strumenti a corde pizzicate e a cassa rettangolare o oblunga, come la spinetta. I maggiori esponenti, Byrd, Bull e Gibbons, nacquero a circa 20 anni di distanza e morirono tutti tra 1620-1630. La scuola non ebbe antecedenti, se non quelli riferibili alla musica organistica, né un seguito, dopo la morte dei 3 maggiori esponenti

- William Byrd (1543-1623) fu il maggior compositore inglese prima di Purcell. Condivise con Tallis l'incarico di organista della cappella reale, trattò tutti i generi di musica del suo tempo. Nel genere sacro compose 3 messe, circa 250 mottetti in latino, 42 anthems. Le sue composizioni per virginale furono 125. Particolarmente felici le variazioni
- John Bull, cantore e poi organista, insegnò musica a Cambridge, virtuoso della tastiera, fuggì nei Paesi Bassi, forse a causa delle simpatie cattoliche. Compose circa 140 pezzi per tastiera, rivelando spontaneità melodica e un sorprendente, dati i tempi, gusto virtuosistico, in particolare nelle fantasie, danze e variazioni
- Orlando Gibbons, organista di corte, insegnante di musica a Oxford. Celebre esecutore, fu autore di almeno 45 composizioni per organo e virginale: preludi, 2 fantasie, pavane e gagliarde

Nei Paesi Bassi

Patria per 2 secoli della scuola vocale contrappuntistica sacra, il Belgio cattolico e la Fiandra protestante diedero scarso contributo allo sviluppo della musica da tastiera. Unico compositore da ricordarsi fu *Sweelinck* (1562-1621), organista nella Chiesa Vecchia di Amsterdam. Autore di circa 70 composizioni per organo (elaborazioni di corali) e clavicembalo (variazioni su canti popolari), oltre che fantasie e toccate, si rifece sia scuola dei virginalisti inglesi che alla lezione della scuola veneziana di Merulo e dei Gabrieli. Strano il fatto che egli, convinto calvinista, abbia scritto rielaborazioni di corali, probabilmente lo fece per i suoi allievi tedeschi oppure per riproporre tali composizioni al di fuori della liturgia

Gli organisti tedeschi

La musica da tasto esplose in Germania all'inizio dell'età barocca. In un paese politicamente frazionato il decentramento delle manifestazioni artistiche facilitò la diffusione della pratica organistica e clavicembalistica anche nei centri minori: infatti si distinguono storicamente 3 scuole: la meridionale, nell'Austria e nella Baviera (cattoliche), la centrale con Halle, Norimberga e Lipsia, e la settentrionale con Amburgo e Lubeca (entrambe luterane).

Tra una folla di validi organisti spiccano:

- Hans Leo Hassler (1564-1612) fu organista ad Augusta al servizio dei banchieri Fugger, poi a Norimberga, a Ulma e Dresda. Scrisse oltre 110 composizioni per organo tra cui una messa, parecchi ricercari (con l'improprio nome di fughe, su temi trattati in più sezioni), una quindicina di toccate nello stile di A. Gabrieli. Fu tributario del tardo Rinascimento italiano in madrigali e balli. Le composizioni organistiche sono pervase da festose sonorità
- Samuel Scheidt (1587-1654), di Halle, pubblicò molta musica vocale sacra e strumentale destinata alle comunità luterane. La sua raccolta più nota è la *Tabulatura nova* in 3 parti, nuova perché alla tradizionale intavolatura tedesca fu sostituita la partitura italiana con pentagrammi separati per ogni voce, come aveva fatto Frescobaldi nei suoi Fiori musicali. Le prime due parti della Tabulatura contengono, senza ordine definito, fantasie, elaborazioni di corali, variazioni in cui si avverte l'insegnamento di Sweelinck. La terza parte, con Kyrie, Credo, Magnificat e inni, è dedicata all'ufficio liturgico luterano. Nelle elaborazioni dei corali, la parte più importante dell'opera, il cantus firmus corale è esposto a valori larghi e compare ora in una voce, ora in un'altra. Negli ultimi anni di vita pubblicò una seconda raccolta, il *Tabulatur Buch*, contenente 100 corali a 4 parti in scrittura prevalentemente accordale

TESI XXV: La musica strumentale nel secolo XXVII: la suite e le sue origini; la partita. Sonate da chiesa e sonate da camera. Compositori organisti, violinisti e cembalisti italiani e stranieri

Durante il periodo di mezzo del Barocco, la seconda metà del XVII sec, molte forme del primo Barocco si estinsero, ma rimasero sempre presenti toccate e forme derivate dall'elaborazione del corale, e si imposero nuove forme strumentali: la *suite* e la *sonata barocca*. Crebbe l'importanza del clavicembalo e del violino

DALLE DANZE RINASCIMENTALI ALLA SUITE BAROCCA

Balli di società, balletto, suite

Hanno in comune il fatto di essere basati su ritmi di danza.

I *balli di società* servivano per l'intrattenimento della nobiltà e delle classi abbienti e si svolgevano in vari modi: coppia chiusa, aperta, in gruppo; con passi strisciati, sollevati, saltati. Elevato era il numero di balli: pavane e gagliarde, passamezzo e saltarello, branle, courante, passepied. Molti balli avevano origini popolari francesi. Era indifferente che le musiche avessero dignità artistica, poiché esistevano solo in funzione dei movimenti coreutici delle danze.

I *balletti*, danze di teatro nacquero nel XVII sec. quando il pubblico smise di partecipare alle danze e divenne spettatore, non più in grado di eseguire le complesse coreografie e i difficili passi.

La *suite* era una forma musicale da ascolto che aveva ritmi di danza. Indirettamente fu tributaria della creatività di Lulli.

Caratteri della suite

Nacque dall'abitudine di collegare 2 o 3 danze. "Suite" è un vocabolo francese che significa successione, ma non fu usato dai francesi, che preferirono il termine *pieces de clavecin*, mentre fu usato dai tedeschi, anche col sinonimo di *partita*, mentre nel caso di insiemi non da tasto fu chiamata *ouverture* o *suite-ouverture*. In Italia le successioni di danze si trovarono spesso in *sonate da camera* per violino e basso. In Inghilterra si chiamò *lesson*.

(... solite chiacchiere sulla suite...)

La suite per clavicembalo

Fu diffusa soprattutto in Germania e Francia, ma anche in Inghilterra (Purcell) e scarsamente in Italia (Pasquini). La successione delle 4 danze principali fu definita da Froberger. In Francia le danze non erano distribuite secondo il modello formale (per questo non si chiamarono suite, ma *pieces de clavecin*) e spesso vi erano altre danze estranee alla suite tradizionale. L'uso massiccio di abbellimenti nei *pieces de clavecin* rese necessaria l'adozione di tavole in prefazione che ne spiegassero la risoluzione

Elaborazioni per organo del corale luterano

Nella Germania settentrionale l'elaborazione organistica del corale si deve principalmente a Buxtehude, Reinken e Bohm. Alla fine del XVII sec. si giunse alla sintesi di 3 forme fondamentali del corale per organo:

- partita corale: variazioni contrappuntistiche di un tema. La melodia del corale, impiegata come cantus firmi, appare a rotazione nelle varie voci, trattate con le regole del contrappunto
- fantasia corale: le varie frasi del corale erano elaborate liberamente e accompagnate a turno
- preludi corali: brevi composizioni che inizialmente avevano la funzione di introdurre l'esecuzione del corale. La melodia semplice e chiaramente riconoscibile, era spesso esposta nel registro acuto con accompagnamenti armonici più o meno fioriti

ORGANISTI E CLAVICEMBALISTI

In Italia

Dopo Frescobaldi la produzione cembalo-organistica italiana si inaridì, in coincidenza con il crescente sviluppo della musica per strumenti ad arco. Tra i musicisti che lasciarono notevoli composizioni per strumenti a tastiera figurano *Alessandro Scarlatti*, con circa 50 composizioni per tastiera, quasi tutte toccate, ripartite in più sezioni, dai caratteri brillanti e clavicembalistici; spesso studi brillanti, rivelano il piacere dell'improvvisazione, si concludono spesso con libere fughe.

Bernardo Pasquini (1637-1710), organista a Roma, clavicembalista per il principe Borghese e direttore dei concerti di Cristina di Svezia, maestro di Muffat e Gasparini, scrisse una dozzina di opere teatrali, cantate, mottetti. La produzione da tastiera comprende 35 toccate, 17 suites, 35 sonate scritte solo come basso numerato, brani in contrappunto imitato (capricci e ricercari), 18 serie di variazioni (tra cui le *Partite diverse di La Follia*), 25 arie, danze. Il meglio lo esprime col clavicembalo, semplice nel pensiero melodico. Fu il primo italiano a comporre suites. Trattò magistralmente le variazioni

Nella Germania meridionale e in Austria

Vienna fu il principale centro della musica da tasto europea. Vi operarono Kerll, Poglietti, Strunck, Muffat, Fux e

Johann Jacob Froberger (1616-1667), allievo di Frescobaldi, fu organista alla corte di Vienna, ma fece numerosi viaggi ed esperienze, che si riflettono nella sua opera. Lasciò toccate, capricci, canzoni, fantasie, e ricercari per organo, 30 suites per clavicembalo. Tratti autobiografici emergono da alcune allemande, commossi lamenti o compianti per la morte di alcuni personaggi conosciuti e ammirati dall'autore

Nella Germania settentrionale

Le chiese luterane delle principali città furono sede di importante produzione organistica, spesso accompagnata dall'elevata tecnica costruttiva degli organi, di grandi dimensioni rispetto al resto d'Europa. Tra gli organisti più noti, che si mossero spesso entro i confini del corale per organo ricordiamo

- Dietrich Buxtehude (1660-1707), organista in Danimarca, poi a Lubecca segnò il più alto raggiungimento della musica organistica nella Germania settentrionale. Aspetti caratteristici sono la grandiosità, la grande fantasia e la padronanza della scrittura contrappuntistica. Scrisse 45 variazioni di corali, 20 preludi e fughe, toccate, canzoni, passacaglie e ciaccone, oltre a suites e variazioni per clavicembalo
- Georg Bohm (1661-1733), attivo ad Amburgo e Lubecca. A differenza di Buxtehude, chiuso nel luteranesimo, fu sensibile alle influenze stilistiche francesi e a quelle delle regioni cattoliche della Germania. Lasciò preludi e fughe per organo o cembalo, elaborazioni di corali per organo, suites per cembalo

Nella Germania centrale

Era il luogo dove crebbe, visse e operò la famiglia Bach. Caratteristico di questa zona è il gran numero di città e chiese in cui la musica da tastiera era coltivata. Si ricordano Heinrich Bach, prozio di J.S., e i suoi figli. Le personalità maggiori però furono:

- Johann Pachelbel (1653-1706) di Norimberga, raggiunse la fama con tre opere per tastiera, tra cui l'*Exacordum Apollinis*, 6 arie con variazioni in 6 diverse tonalità formanti un anomalo esacordo). Le composizioni per organo comprendono preludi e fughe, composizioni libere (toccate e fantasie), un gran numero di fughe, la maggior parte sui versetti del Magnificat negli otto toni liturgici, ricercari ed elaborazioni corali. Ristretta la produzione clavicembalistica, in cui spiccano 19 suites e variazioni su lieder e corali
- Johann Kuhnau (1660-1722), kantor a Lipsia prima di Bach. Letterato e avvocato a Lipsia, scrisse lavori letterari tra cui un romanzo satirico. Poco ci è pervenuto della produzione sacra. Scrisse per clavicembalo 4 opere: le prime 2 constano di 7 suite ciascuna (chiamate Partite), in 7 tonalità differenti; la terza è una raccolta di 7 sonate, sulla quale si basò la sua fama di inventore della sonata per clavicembalo, desunta dalla

sonata italiana per archi; l'ultima opera contiene 6 sonate per clavicembalo ispirate da alcune storie bibliche, che rappresenta un tentativo di musica cembalistica di contenuti programmatici

In Francia

La musica organistica era ben separata da quella clavicembalistica ("Livres d'orgue", con brani di musica sacra cattolica, e "pieces de clavecin", con danze profane). Così separati erano anche i compositori d'organo (Nivers, Gigault, Boyvin) da quelli di clavicembalo (Louis Couperin, Jean Henry d'Anglebert). Anche in Inghilterra la musica per organo (coi *Voluntaries* e i *Verses*) è divisa da quella per clavicembalo (*Lessons* e danze)

DALLA CANZONE STRUMENTALE ALLA SONATA BAROCCA PER ARCHI

Alla fine del '500 il nome "sonata" indicava il contrasto con la musica cantata, in luogo di abbreviazione di canzona da sonar. Come la canzona strumentale, le prime sonate avevano un solo tempo, diviso in brevi sezioni di ritmo e andamento differente. Solitamente, mentre le canzoni da sonar erano destinate a strumenti a tastiera, le sonate erano scritte per violino e basso continuo; la nascita delle sonate fu infatti contemporanea allo sviluppo della grande liuteria padana (Amati, Guarneri e Stradivari a Cremona, oltre ai liutai di Milano, Brescia e Venezia). Il distacco dalla forma della canzona strumentale si ebbe con la trasformazione in un organismo strutturato in più tempi. A partire dal 1635 si iniziò a ridurre il numero dei tempi, che diventarono progressivamente più lunghi

La sonata da chiesa e la sonata da camera

- sonata da chiesa: solitamente a 4 tempi, alternanti lento e allegro (fugato); si eseguivano in chiesa e sostituivano l'organo nella parti del Proprium. Agli strumenti ad arco si univa l'organo per il b.c.
- sonata da camera: in 4 o più tempi, a volte in 3. In sostanza era una suite, affine a quelle per clavicembalo. Non sempre i titoli dei tempi indicavano di che danza si trattasse. Il clavicembalo faceva il b.c. Eseguite nelle case di nobili e ricchi borghesi per intrattenimento, a volte si presentava con altri nomi (trattenimenti, balletti, divertimenti)

La distinzione tra le 2 forme non fu mai rigida. Erano pubblicate tradizionalmente in fascicoli separati. Generalmente le formazioni erano da 2 violini + b.c. (sonata a 3) o violino solo + b.c. (sonata a solo). Se il basso non era continuo, ma melodico, poteva essere affidato a violoncello o viola da gamba, raramente ad uno strumento a fiato

VIOLINISTI COMPOSITORI

Prodotti italiani sia il violino che la sonata, italiani furono la maggior parte dei violinisti compositori. Creatore della sonata per violino e b.c. fu probabilmente Biagio Marini nel 1617, lo seguirono Farina e Merula. Tra i più noti ci fu

Arcangelo Corelli (1653-1713) studiò con Benvenuti e Brugnoli a Bologna, a quel tempo il più avanzato centro di studi per strumenti ad arco. Si trasferì nel 1671 a Roma. In città vi erano i mecenati Cristina di Svezia e i cardinali Pamphili e Ottoboni. Corelli, immerso nel nascente clima d'Arcadia, a contatto con Pasquini e, più avanti, con A.Scarlatti ed Handel, la figura del violinista crebbe di statura e autorità, sia come compositore che come esecutore e direttore.

La sua opera è incentrata unicamente sul violino: 4 raccolte di sonate a 3 (op.1-4), da chiesa e da camera, di scrittura semplice sia violinisticamente che contrappuntisticamente; una di sonate per violino e cembalo op.5 (raccolta molto nota, ha ancora valore didattico), ancora senza passaggi violinistici troppo arditi, ma con note

doppie e arpeggi, l'op.5 si chiude con 24 variazioni sul tema della *Follia*; una di concerti grossi (vedi tesi XXVI). Si può dire che le ultime 2 raccolte precorrono i tempi.

Fu uno dei pochi compositori barocchi la cui fama si prolungò per parecchi decenni dopo la morte. La sua musica era fatta di chiarezza, di simmetrie, espressività e aristocratica varietà

All'estero

La sonata a 3 e la sonata a solo per violino fu coltivata anche all'estero, con Purcell, Handel, Couperin, Muffat, Reinken, Buxtehude, Fux per le sonate a 3; Walther e von Biber per le sonate a solo. Tutti presero a modello, soprattutto nelle sonate a 3, le sonate italiane

TESI XXVI: La musica strumentale italiana nel XXVIII sec: concerto grosso e concerto solista. Origini italiane della sonata e della sinfonia moderna. Cenni storici sull'organo, sul violino, sul pianoforte e sul clavicembalo (cembalari, organari e liutai)

IL CONCERTO BAROCCO

“concerto” significa sia “legare insieme” che “lottare con”, è quindi una composizione in cui coesistono elementi sia aggreganti che contrastanti. Lo *stile concertante* del XVII sec., dei Gabrieli, Banchieri, Viadana, Monteverdi, indicava la mescolanza di voci e strumenti. Invece il *concerto barocco* fu forma strumentale dedicata agli archi + b.c. e l'elemento caratterizzante era il contrasto Soli/Tutti. Si affrancò dalla scrittura contrappuntistica grazie a nuovi elementi linguistico-strutturali, in particolare:

- la ripartizione dei singoli tempi, soprattutto gli Allegro, in alternanze di Soli/Tutti
- la funzione ripetitiva di ritornello dei Tutti
- l'uso di progressioni melodiche e di ripetizioni in eco

L'origine

Il principio fondamentale è il contrasto tra concerto grosso e concertino. L'“inventore” del Concerto Grosso fu *Alessandro Stradella*, che intuì l'effetto che poteva ottenere raddoppiando in alcune parti le voci della sonata a 3. Poco più avanti, intorno al 1680, Corelli scriveva 12 Concerti Grossi, 8 da chiesa (l'ottavo è il famoso “fatto per la notte di Natale”) e 4 da camera. Ogni concerto è diviso in 4-6 tempi. La scrittura assomiglia un po' a quella corale, molto equilibrata tra le parti.

Se il concerto grosso ebbe origine romane, quello solistico ebbe origini bolognesi, prima di passare a Venezia. Particolare merito ebbe *Giuseppe Torelli*

La storiografia classica fece spesso una distinzione netta tra concerto solistico e concerto grosso. Invece non sono poche le raccolte che sotto il nome generico di “concerti” uniscono a concerti grossi concerti solistici, inoltre in raccolte di concerti grossi possono essere presenti concerti solistici, come nell'op.8 di Torelli. Un elemento di distinzione stilistica tra concerto grosso e concerto solistico è che nel primo il concertino tende ad integrarsi nel Tutti, mentre nel secondo il Solo tende da contrapporsi al Tutti

Il concerto grosso

La produzione fu copiosa in Italia nella prima metà del '700, poi andò scemando e si esaurì. Importanti contributi diedero gli allievi di Corelli, Geminiani in Inghilterra e Locatelli in Olanda, i compositori veneti, tra cui Albinoni, Marcello e Vivaldi, oltre a A.Scarlatti, Manfredini, Tassarini

Tra gli stranieri il primo che pubblicò concerti grossi fu Muffat. Handel in Inghilterra con l'op.3 e 6. Bach con i *6 Concerti Brandeburghesi*. Il concerto grosso influì anche sulle suites orchestrali di Fux e Telemann

Il concerto solistico in Italia

All'inizio della sua storia il concerto solistico era già definito nella sua forma. Era in 3 tempi, veloce-lento-veloce. Il contrasto Soli/Tutti si aveva solo nei tempi veloci.

I Tutti eseguono i ritornelli, che aprono e chiudono gli Allegri, oltre a intercalare i Soli. I ritornelli sono fatti della stessa materia musicale, il primo e l'ultimo in tonalità d'impianto, gli altri modulanti alla dominante o in tonalità vicine. Il concerto barocco si definì nella forma delle circa 450 composizioni di questo tipo ad opera di Vivaldi:

Rit I (tonica), Solo I (da ton. a dom.), Rit II (dominante), Solo II (da dom. a rel.min.), Rit III (nel rel.min.), Solo III (dal rel.min. a ton), Rit IV (tonica). Lo schema è valido per il concerto in tonalità maggiore, se è in tonalità minore al posto della modulazione alla dominante ve n'è una al relativo maggiore, mentre al posto della mod.al rel.min. si passa alla dominante.

I ritornelli vivaldiani non sono veri e propri temi, ma sono formati da più motivi interconnessi tra loro. Le virtuosistiche sezioni solistiche modulanti derivano spesso da motivi presenti nel ritornello, ma possono anche essere indipendenti. Nel tempo lento il lirismo è affidato principalmente allo strumento solista, tenuemente accompagnato dal b.c., e rari interventi dei Tutti. Vivaldi fu l'unico italiano che affidò la parte solistica non solo a violino, ma anche a violoncello, viola d'amore, strumenti a fiato (flauto, ottavino, oboe, fagotto, tromba) e a pizzico (mandolino). Dopo Vivaldi furono personalità di spicco nel concerto solistico solo

Locatelli, ricordato per *L'arte del violino* con 12 concerti per violino solo e 24 capricci in appendice, che hanno funzione di cadenze (2 per ogni Allegro di concerto) e Tartini

Il concerto solistico in Europa

Conobbe grande diffusione in Germania. L'alto numero di corti principesche e la formazione nelle città libere di un *collegium musicum* formato da strumentisti dilettanti, fu terreno propizio per la diffusione del concerto. Torelli e Vivaldi influenzarono notevolmente i maestri sassoni (Pisendel, Heinichen, Graupner) e berlinesi (Quantz, Gottlieb, Graun) oltre a Bach e Telemann. Il numero assai alto di concerti solistici si spiega con la crescente passione del pubblico per il facile virtuosismo, anche a scapito dei pregi musicali. Lo strumento solista privilegiato non fu più il violino, per la mancanza di validi solisti, ma gli strumenti a fiato e il clavicembalo

Georg Philipp Telemann (1681-1767) coetaneo di Bach, svolse la maggior parte della sua attività ad Amburgo coltivando tutti i generi, dal teatro alla musica sacra luterana (circa 1400 cantate), oratori, lieder e musica da camera. La sua musica strumentale era basata sul contrappunto, sulla ricchezza formale della suite francese, e sulla tecnica del concerto italiano. Godeva della fama di massimo compositore strumentale tedesco, più di Bach, conosciuto poco e male.

Bach studiò molto e a lungo il concerto solistico italiano, estraneo alla sua formazione strumentale. Trascrisse per organo o clavicembalo numerosi concerti italiani, tra cui 9 di Vivaldi. Bach fu tra i primi a scrivere concerti solistici per clavicembalo.

In Francia il concerto solistico fu portato nel 1733 da *Somis*, allievo di Corelli e successivamente dall'allievo *Leclair* (1697-1764), che pubblicò 2 raccolte che ricalcano i modelli di Vivaldi e Locatelli e 48 sonate per violino e basso. E' considerato il fondatore della scuola strumentale francese e dosò la purezza classica della melodia corelliana, con la ricca ornamentazione della scuola clavicembalistica.

In Inghilterra il concerto solistico comparve tardi, con i *concerti per organo op.4 e 7 di Handel*. Gli organi inglesi non avevano ancora la pedaliera e la scrittura solistica assomigliava molto a quella per clavicembalo. Uno tra gli autori più apprezzati fu *Giuseppe Sammartini*, fratello del più noto Giovan Battista

La sonata barocca per violino

L'altra forma coltivata dai violinisti compositori, oltre al concerto, era la sonata. La produzione sonatistica tardobarocca fu molto influenzata dalle sonate op.5 di Corelli, caratterizzate da una cantabilità umana, quella dei grandi maestri del melodramma. La grande operosità degli allievi della scuola di Corelli diffusero la sua arte in tutt'Europa, in particolare nella "palladiana" Inghilterra, dove soggiornarono a lungo Veracini, Castrucci, Geminiani. Ad Amsterdam operò Locatelli.

La distinzione tra sonata da chiesa e sonata da camera svanì rapidamente. Erano generalmente in 3 o 4 tempi La struttura è bipartita con modulazione I-V, poi V-I. La seconda parte riprendeva il materiale tematico della prima.

VIOLINISTI COMPOSITORI

Gli allievi di Corelli

- Giovanni Battista Somis (1686-1763), maestro alla corte dei Savoia, formò validi musicisti, tra cui Giardini (violinista, impresario e operista a Londra), Pugnani (maestro di Viotti), i francesi Leclair, Guinon e Guillemain. Lasciò raccolte di sonate a 3, per violino e basso e moltissimi concerti per violino
- Francesco Geminiani (1687-1762), dal 1714 visse e lavorò sempre all'estero. Compose 3 raccolte di sonate per violino e basso e 4 di concerti. Fece trascrizioni in forma di concerto grosso di alcune sonate di Corelli. A Parigi musicò un'azione coreografica, *La foresta incantata*, tratta dalla Gerusalemme Liberata. Scrisse alcune opere didattiche, tra cui *The Art of playing of the Violin*
- Pietro Antonio Locatelli (1695-1764), acclamato virtuoso a Dresda, Berlino e Mantova, dal 1729 si stabilì ad Amsterdam, come violinista, compositore, insegnante ed editore delle proprie opere. Compose sonate a 3 e a solo per violino e flauto, concerti e *Introduzioni teatrali op.4*. Mentre nei *Concerti grossi op.1* era ancora legato alla scrittura contrappuntistica e al modello corelliano, il suo stile si definì nei 12 concerti con 24 capricci a cadenza degli Allegri dell'*Arte del violino op.3* (1733), mentre punte di virtuosismo si hanno nei *Concerti a 4 op.7* (1741)

Antonio Vivaldi (Venezia, 1678-Vienna, 1741), figlio di un violinista di S.Marco, proseguì la formazione con Legrenzi, nel 1703 fu ordinato sacerdote, ma per motivi di salute (asma) smise subito di dire messa. Divenne maestro all'Ospedale di Pietà. Nel 1713 fu rappresentato il primo dramma in musica, *Ottone in villa*. Per meglio sviluppare l'attività di operista e impresario, interruppe 2 volte l'impegno con la Pietà (1718-22; 1725-35).

Passò tutta la vita in Italia, escludendo il viaggio ad Amsterdam (1737) per le feste centenarie del teatro cittadino e il misterioso viaggio a Vienna, dove morì in oscure circostanze. Compose:

- opere teatrali: 46 in tutto. Era legato soprattutto al teatro S. Angelo, ma produsse anche per molte città del nord Italia, più Roma. Non tutta la produzione operistica di Vivaldi era preziosa: alcune arie venivano trasportate da un'opera all'altra e molti pezzi tradiscono la fretta. Ma l'operista Vivaldi non è inferiore al compositore dei concerti. L'orchestra partecipa alla vicenda drammatica, diversamente dai suoi contemporanei. Le opere più importanti sono *Il Farnace* (1726), *Orlando* (1727), *La fida ninfa* (1732), *L'Olimpiade* (1734), *La Griselda* (1735)
- musica sacra: 45 composizioni per soli, coro e orchestra, soprattutto parti dell'Ordinario e salmi. Tra le più note: un *Gloria*, un *Credo*, un *Beatus vir*, uno *Stabat Mater*, un *Magnificat*. Numerosi mottetti e antifone per archi e soli. Un Oratorio su testo latino, *Juditha triumphans*
- musica strumentale: la parte più significativa della sua opera. 75 sonate a 3 o a solo, 23 sinfonie e circa 450 concerti. Molto fu stampato postumo. Fra le principali raccolte, tutte da 12 concerti: *L'estro armonico op.3* (1712), *La stravaganza op.4* (1713), *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione op.8* (1725), *La cetra op.9* (1728)

Vivaldi fu insieme ad Handel, il compositore più apprezzato d'Europa, sebbene in altre regioni vivessero contemporanei di livello uguale o superiore (Bach in Germania e Rameau in Francia). La fama, che deriva dai concerti, di Vivaldi oltrepassò le frontiere (grande l'accoglienza ad Amsterdam). Le ragioni del suo successo sono dovute alla qualità della musica e alle chiare connotazioni dei suoi concerti: motivi tematici incisivi e chiaramente inseriti nella struttura formale, Allegro balzanti e dai ritmi stimolanti, che contrastano la distesa serenità degli Adagio, la marcata tensione tra Soli e Tutti. Questo antagonismo rivelò una forza drammatica precedentemente sconosciuta al concerto. Il senso del tempo psicologico risparmia cadute di tensione, lungaggini e indugi

Giuseppe Tartini (1692-1770) studiò all'Università di Padova, sposatosi senza il permesso del padre della sposa, dovette rifugiarsi ad Assisi, dove studiò violino.

Nel 1721 ottenne il posto di primo violino nella basilica di S. Antonio a Padova. Grande didatta, guidò a Padova quella che poi sarebbe stata chiamata la "Scuola delle Nazioni", con allievi di ogni parte d'Europa. Si interessò di acustica (il "terzo suono") e di problemi di tecnica violinistica (allungò l'arco per suoni più dolci), scrisse il *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*. Scrisse quasi esclusivamente per violino: 50 sonate a 3, 187 sonate per violino e basso, circa 125 concerti.

Influenzato inizialmente da Corelli, se ne allontanò presto alla ricerca di tematiche personali, soprattutto nel primo tempo, e un approfondimento espressivo nell'Adagio. Nei concerti la consueta alternanza Solo/Tutti si accompagna ad un primo avvicinamento alla forma sonata classica

LA MUSICA PER STRUMENTI A TASTIERA

Suites e sonate

Dopo l'epoca della scuola di Frescobaldi, l'importanza dell'organo nell'Europa cattolica diminuì a favore di quella del clavicembalo. Le motivazioni sono di ragione liturgica: nelle regioni protestanti il luteranesimo favorì la conservazione del corale per organo e delle composizioni affini, sostenute anche dalla tecnica costruttiva superiore degli organi. In Italia, Francia, Austria e Baviera invece gli organi erano modesti e spesso privi di pedaliera; la musica sacra era prevalentemente vocale e bastava un organo positivo per realizzare il b.c., oppure il sostegno degli archi.

Nella stampa in Italia si conservò la tradizione di Frescobaldi e Pasquini, cioè rimasero unite nelle stesse raccolte musiche per organo e clavicembalo. In Francia le raccolte rimasero distinte ("livres d'orgue" e "pieces de clavecin"). Distinte erano anche in Germania, per quanto il termine "clavier" indicasse genericamente uno strumento a tastiera.

Oltre alla suite, la sonata coltivata dagli italiani divenne presto la forma prevalente, comunemente di forma binaria (I-V, V-I. Nuova forma apprezzata soprattutto in Francia fu il *rondeau* (ABACA)

COMPOSITORI DI MUSICHE PER CLAVICEMBALO E PER ORGANO

In Italia

Prevale la sonata bipartita, da ricordare le raccolte per organo e clavicembalo di Domenico Zipoli, Bernardino della Ciaja, Giambattista Martini; scrissero solo per clavicembalo Benedetto Marcello, Francesco Durante, Domenico Alberti (a cui è attribuita l'invenzione del basso albertino). Ma il più grande clavicembalista italiano fu

Domenico Scarlatti (1685-1757) studiò con col padre e con Francesco Gasparini a Venezia. Maestro in S. Pietro. Si trasferì a Lisbona nel 1720 come insegnante alla principessa portoghese Maria Barbara. Si trasferì con lei a Madrid, dove compose la maggior parte delle sue opere, in particolare le 550 sonate per clavicembalo, composte si pensa tra il 1735 e il 1750 (...chiacchiere...)

Da quando si stabilì in Spagna rimase estraneo alle esperienze dei musicisti europei e questo spiega il perché della sua personale scrittura, che non ha avuto né modelli né continuatori. Influenzarono la sua musica le melodie popolari spagnole, ritmi di danza, e modi di esecuzione di origine chitarristica, oltre a temi e ritmi tipicamente italiani

In Germania

Molta fu la musica clavicembalistica tedesca, spesso dalle melodie facili e gradevoli. I compositori per clavicembalo più noti erano:

Graupner, Telemann, Mattheson, noto anche come teorico e musicologo, *Gottlieb Muffat*, figlio di Georg. I compositori per organo più attivi nella Germania protestante erano: *Bohm, Zachow, Walther*, oltre naturalmente a *Bach* ed *Handel*, vissuto in Inghilterra.

IN FRANCIA

I principali autori di *pieces de clavecin* e *livres d'orgue* furono *Clerambault*, *Daquin*, autore dello spiritoso “*Le coucou*”, *D'Andrieu*, autore di *divertissement* sulla guerra, la caccia e la festa nel villaggio. Ma le maggiori personalità in Francia furono:

Francois Couperin (1668-1733), nipote di Louis Couperin, apparteneva ad una famiglia di organisti da varie generazioni. Organista prima a St.Gervais, poi nella cappella reale, fu a contatto con grandi personalità i corte, ma non aspirò mai alle prestigiose attività artistiche dell'opera e del balletto.

Scrisse 4 libri di *Pieces de Clavecin* che contengono 254 composizioni raggruppate in 27 *ordres*. L'ordre è un vocabolo coniato da Couperin, che indica una struttura di brani (non una suite) il cui numero va da 4 a 23; ogni brano porta un titolo. La scrittura è a 2, 3 voci, generalmente binaria, ma anche in forma di *rondeau*.

Generalmente ogni *ordre* disegnava un “quadretto”: spesso di persone reali, altre volte di sentimenti o atteggiamenti. Ricca l'ornamentazione: Couperin descrisse il modo di eseguire gli abbellimenti (a cui teneva molto) nel suo lavoro didattico *L'art de toucher le clavecin*.

Scrisse anche musica da camera, interamente scritta a 3 parti con b.c., come le sonate a 3 italiane. Due dei suoi concerti furono dedicati uno a Lulli, l'altro a Corelli; importanti i *10 nouveaux concerts ou Les Gouts reunis*, attraverso cui Couperin predicò, nella polemica tra musica italiana e francese, la riunione dei due stili
Scarsa numericamente la musica sacra: 2 messe d'organo e 3 *Lecons de tenebres* a una e 2 voci

Profondamente francese, espresse nella sua musica eleganza e magniloquenza, risaltò le melodie ornate e ricche armonie, senza nascondere elementi tipici corelliani quali la passione per le simmetrie e l'uso del contrappunto, senza tradire il primato melodico. Amante delle forme brevi e dei piccoli complessi, fu tra i più grandi musicisti francesi

Jean-Philippe Rameau (1689-1764), figlio di un organista di Digione, prima di stabilirsi nel 1723 a Parigi, insegnò in varie città francesi. In questo periodo compose la maggior parte della sua musica per clavicembalo e scrisse un trattato d'armonia. A Parigi conobbe il mecenate La Pouplinière, che lo convinse a cimentarsi nell'opera. La prima fu *Hippolite et Aricie* (1733). Compose 26 opere tra cui si ricordano le tragedie-lyriques *Castor et Pollux* (1737), *Dardanus* (1739) e l'opera-ballet *Les Indes galantes* (1739). Fu continuatore dell'opera di Lulli.

La sua opera per clavicembalo è costituita da 4 raccolte di *pieces de clavecin*, di cui la più importante è la terza, comprendente 2 ampie suite che hanno, oltre alle consuete danze, anche brani liberi, sull'esempio di Couperin, in cui si rivela la sua forte natura di armonista

I PRINCIPALI STRUMENTI DELL'ETA' BAROCCA

L'organo

Già noto nell'antichità e diffuso nel Medioevo, fu perfezionato a partire dal XVI sec., con l'introduzione di un certo numero di registri e pedaliera. Particolarmente noti per la loro perfezione costruttiva erano gli organi tedeschi.

I principali organari furono:

- seconda metà del XV sec: Matteo e Lorenzo di Giacomo da Prato per le chiese di Emilia e Toscana
- XVI sec. e prima metà del XVII sec: gli Antegnati di Brescia; Costanzo Antegnati fu anche compositore e trattatista. Trovarono lavoro soprattutto in Lombardia
- XVIII sec: l'organista Azzolino della Ciaja fece costruire a Pisa un organo insolitamente ampio (5 manuali), così come ampio era l'organo opera di Donato del Pisano, a Catania
- seconda metà del XVIII sec: Gaetano Callido realizzò ben 400 organi nel Veneto
- prima metà del XIX sec: i Serassi di Bergamo, tra cui emerse Giuseppe. Strumenti dalla pastosa sonorità diffusi in Lombardia

Il clavicembalo e il clavicordo

Il *clavicembalo* è uno strumento a corde pizzicate da punte di penna di corvo poste su saltarelli, che sono collocati all'estremità interna dei tasti. Ne esistono a 1 o 2 manuali

La *spinetta* (il virginale inglese) è basata sullo stesso principio, ma le corde sono parallele o oblique alla tastiera. I principali costruttori erano i Ruckers di Anversa, i nostri Baffo e Trasuntino, l'inglese Tschudi

Il clavicordo, antecedente al clavicembalo, era a corde percosse da tangenti infisse nella parte interna del tasto. Di forma rettangolare e piccola era adatto alla musica domestica. Diffuso soprattutto in Germania, era apprezzato dai Bach

Il violino

Non è noto chi fu l'inventore del violino, ma il primo famoso costruttore fu Gaspare Bertolotti da Salò (1540-1609), iniziatore della scuola bresciana. Durata fama ebbe la scuola cremonese con gli Amati (Andrea il capostipite, nato nel 1505; i Guarneri (Andrea il capostipite, allievo di Nicola Amati); gli Stradivari, con Antonio (1655-1737), allievo di Nicola Amati; nel XVII sec. ebbe notorietà la scuola tirolese con Steiner, probabilmente allievo di Nicola Amati

Il pianoforte

Nato durante l'età barocca, fu trascurato inizialmente dai compositori; il suo impiego iniziò nel 1770 con la sensibilità galante dello stile preclassico, causando la scomparsa graduale del clavicembalo. Inizialmente chiamato *clavicembalo col piano e col forte*, fu inventato dal padovano Bartolomeo Cristofori. La sua invenzione fu annunciata da Scipione Maffei. I primi perfezionamenti si ebbero con il tedesco Silbermann, poi da Stein e da Erard.

TESI XXVII: Bach e Handel

JOHANN SEBASTIAN BACH

La famiglia Bach

Dal capostipite Veit (sec.XVI) a Wilhelm Friedrich Ernst (morto nel 1845) vantò più di un centinaio di organisti, compositori e maestri di cappella attivi in Germania, soprattutto in Turingia e Sassonia. I membri più importanti furono, oltre a J.S., i tre figli Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel e John Christian.

J.S. Bach (Eisenach, 1685-Lipsia, 1750), rimasto orfano a 10 anni del padre Johann Ambrosius, organista, fu accolto dal fratello maggiore Johann Christoph, anch'egli organista, che ebbe cura della sua prima formazione musicale. Violinista a Weimar, organista ad Arnstadt e a Muhlhausen (dove sposò la cugina Maria Barbara, da cui ebbe 7 figli), ebbe modo di conoscere Böhm e Buxtehude. A questo periodo risalgono molte opere per organo, alcune cantate e musiche cembalistiche. Tornò a Weimar al servizio del duca di Sassonia e divenne Konzertmeister nel 1714. Qui scrisse moltissimo per organo, molto per clavicembalo, cantate sacre, trascrizioni di concerti strumentali e l'*Orgelbuchlein*. Per motivi ancora poco chiari si trasferì a Köthen nel 1717. Nel 1720 morì Maria Barbara e sposò Anna Magdalena, cantante da cui ebbe 13 figli. La corte di Köthen era calvinista e poco spazio veniva dato alla musica sacra. Tra il 1717 e il 1723 compose dunque molta musica strumentale. Successe a Kuhnau come Cantor a Lipsia nel 1723, anche per sostenere economicamente gli studi dei figli all'Università. Lipsia era una città libera e Bach doveva rispondere dei suoi servizi (insegnare musica e latino nella scuola di S. Tommaso, comporre soprattutto cantate sacre, organizzare la musica liturgica nelle varie chiese della città, provvedere alla musica per le cerimonie dell'Università e del Consiglio) al Consiglio comunale e al Concistoro. Dal 1729 assunse la direzione del Collegium Musicum fondato da Telemann.

I rapporti coi superiori furono spesso difficili, soprattutto per il suo modo di intendere la musica sacra. La salute andò peggiorando dal 1749. Cieco dopo una cataratta non riuscita, morì nel 1750 colpito da apoplezia.

Trattò tutti i generi musicali della prima metà del '700 esclusa l'opera. La sigla BWV sta per Bach Werke Verzeichnis. Le composizioni sacre occupano i 2/3 della sua produzione:

MUSICA SACRA

- circa 300 *Kirchenkantaten*, ce ne sono rimaste 200, in lingua tedesca, in più brani alternanti cori, recitativi e arie. Erano eseguite dopo il Vangelo e il Credo e prima del sermone; il testo sviluppava pensieri teologici collegati al Vangelo del giorno. Generalmente erano scritte per soli, coro, orchestra (20-25 esecutori)+b.c. (organo); le cantate erano di 2 tipi: *Choral kantate*, su corale e citazioni bibliche, e quelle basate su testi poetici liberi, con parafrasi dei testi biblici e passi di poesie devote
- 6 mottetti a 5-8 voci a cappella, su testo biblico
- 371 corali a 4 voci
- l'*Oratorio di Natale* del 1734, raggruppamento di 6 cantate per le feste natalizie
- le 2 *Passione secondo Giovanni* (1724) e la grandiosa *Passione secondo Matteo* (1727), appartenenti al tipo delle Passioni oratoriali su testo biblico, ripartito tra Cristo, l'Evangelista e gli altri interlocutori, spesso espressi dal coro. Frequenti le interpolazioni corali a 4 voci e brani solistici su testi poetici estranei al testo biblico
- in latino sono scritti il *Magnificat* (1723) e la *Messa in si minore* (1733) dedicata ad Augusto III, re di Polonia ed Elettore cattolico di Sassonia.
- 250 composizioni per organo, parte scritte in gioventù ad Arnstadt, Muhlhausen e Weimar, parte nella maturità a Lipsia. Da ricordare l'*Orgelbuchlein* scritta con fini didattici per il figlio Wilhelm Friedemann, mentre tra le raccolte della maturità i *Schubler Chorale* e i cosiddetti *18 corali di Lipsia*

MUSICA PROFANA

- una trentina di cantate profane, molto simili a quelle sacre, ma scritte per occasioni celebrative. 2 in italiano, le restanti in tedesco, furono composte nel periodo di Lipsia
- *Clavierubungen*: 6 suites inglesi e 6 partite (parte I, 1731), *Concerto italiano* e *Partita in si min* (parte II, 1731), 4 duetti (parte III, 1739), *Variazioni Goldberg* (parte IV, 1742)
- i due libri del *Clavicembalo ben temperato* (1722 e 1744)
- 15 invenzioni a 2 voci e 15 a 3 voci (sinfonie) del 1723
- 6 suite francesi (1722)
- il *Clavierbuchlein* per Wilhelm Friedemann e Anna Magdalena
- 6 partite per violino solo e 6 suites per violoncello (1720)
- 6 *concerti brandeburghesi* (1721) sullo stile del concerto barocco italiano
- 5 suites per orchestra
- 13 concerti per clavicembali e archi, parte sono trascrizioni

Difficilmente catalogabile è *L'arte della Fuga* (1749-1750) saggio di altissima scrittura contrappuntistica dagli aspetti sia teorici che pratici

In vita, J.S. fu apprezzato come esecutore e insegnante, ma non come compositore, ritenuto attardato su stili non più di moda, anche se la bravura di contrappuntista gli era riconosciuta. Fu la sintesi del barocco luterano, italiano e francese. Dalla tradizione luterana attinse lo studio delle forme organistiche della Germania centro settentrionale: preludio, toccata, fuga ed elaborazione su corale. Lo studio della tradizione italiana e francese (grazie alle trascrizioni) gli procurarono esempi del concerto vivaldiano e delle danze tipiche dei *pieces de clavecin* francesi.

La sua musica era specchio di un'epoca che andava tramontando: dopo il 1750 le pratiche liturgiche diminuirono rapidamente, l'uso del contrappunto subì la stessa sorte a favore delle pratiche armoniche che si sarebbero realizzate nel classicismo. Col tramontare del mondo luterano delle piccole corti tedesche la musica di Bach fu dimenticata. La "Bach-Renaissance" iniziò nel 1829, grazie alla storica riesumazione della *Passione secondo Matteo* diretta da Mendelssohn. La Renaissance prese aspetti istituzionali nel 1850 con la fondazione della *Bach Gesellschaft*.

Georg Friedrich Handel (Halle,1685-Londra,1759)

Ebbe Zachow come maestro, il più autorevole musicista di Halle. A 18 anni fu nominato organista, ma pochi mesi dopo andò ad Amburgo, dove nel 1705 fece rappresentare *Almira*, la sua prima opera. Dal 1706 al 1710 soggiornò in Italia: Firenze, Venezia, ma soprattutto Napoli e Roma, dove conobbe Scarlatti, Corelli e Pasquini. Durante questo periodo scrisse 2 oratori, mottetti latini e l'opera *Agrippina* (1709). Lasciata l'Italia, dopo un brevissimo soggiorno ad Hannover, si recò a Londra, dove rappresentò con successo il *Rinaldo*. Accolse l'invito della regina Anna a rimanere. Fino al 1738 si dedicò all'opera italiana e le opere composte per la Royal Academy e per il King's Theatre sono tra gli esempi più significativi di opera seria. Alla ricerca di un genere musicale gradito al grande pubblico borghese e che fosse meno costoso in termini di produzione, cominciò a scrivere oratori di soggetto biblico in inglese. Sostenuto dal successo di *Saul e Israele in Egitto* (1739) continuò su quella strada

OPERE TEATRALI

Ne compose 42, tutte del genere serio su libretto italiano, ad eccezione delle poche opere tedesche scritte in gioventù per il teatro di Amburgo.

Le più note sono *Agrippina* (1709), *Radamisto* (1720), *Giulio Cesare* (1724), *Rodelinda* (1725), *Admeto* (1727), *Siroe* (1728, su libretto di Metastasio), *Orlando* (1733), *Alcina* (1735), *Serse* (1738). Stilisticamente affini sono le serenate, tra cui *Aci*, *Galatea*, *Polifemo*.

L'opera seria italiana di Handel costituisce l'esempio più alto del genere. I soggetti erano le vicende dei personaggi storici o di eroi mitologici. Ciascun atto era una sequela di recitativi (secchi o accompagnati) e arie (spesso col "da capo"). Pochi i duetti e i cori, in stile accordale. Gli elementi drammatici avevano nelle sue opere un rilievo assai maggiore che in quelle dei contemporanei

ORATORI

La sua vera gloria, a cui lavorò, se si escludono 2 composti a Roma, negli anni della maturità.

I più noti furono *Esther* (1732), *Saul* (1739), *Israel in Egypt* (1739), *Messiah* (1742, il suo capolavoro, presentato a Dublino), *Sanson* (1743), *Judas Maccabaeus* (1737), *Salomon* (1749), *Jephta* (1752).

Il loro successo è dovuto al fatto che essi rispondevano alle esigenze culturali dei ceti medi: erano frutto di una concezione teatrale (a differenza degli oratori italiani, simili a opere serie), avevano libretto in inglese (comprensibili a tutti, narravano storie dall'Antico Testamento, che per i medi protestanti inglesi erano un po' il corrispondente dei miti classici per le classi aristocratiche. La struttura era simile a quella di un'opera, con recitativi e arie. C'era però il coro con funzione di narratore ma anche di personaggio, come negli oratori di Carissimi, che certamente Handel conobbe; inoltre il coro era una tradizione ben radicata in Inghilterra, con gli anthems.

ALTRE COMPOSIZIONI

- sacre: salmi e mottetti in latino, per liturgia cattolica; anthems per quella anglicana, da ricordarsi i *Chandos Anthems*, composti per il duca di Chandos, suo protettore
- strumentale: i *Concerti Grossi* op.3 e op.6, *Concerti* per organo op.4 e op.7, le 2 suite orchestrali *Water Music* (1717), eseguita in occasione di una gita del re sul Tamigi, e *Music for Royal Fireworks* (1748), composta per la celebrazione della pace di Aquisgrana tra Francia e Inghilterra, 3 raccolte di suites per clavicembalo, variazioni, sonate per violino e b.c.

La sua vita e la sua opera fu agli antipodi di quella di Bach. Mentre Bach riassumeva la tradizione, il primato della fede, il contrappunto, Handel era immerso nel presente, seguiva il gusto del suo tempo, pensa armonicamente. Handel visse da protagonista nei maggiori centri della vita musicale. Tedesco di nascita, visse in Inghilterra come compositore e impresario. Cosmopolita in un'epoca in cui le barriere nazionali erano tali anche per il gusto, assimilò le caratteristiche di varie scuole europee. Il suo stile tende al grandioso, alla nettezza della linea melodica, alla mobilità dell'espressione. Benchè avesse trattato tutti i generi, non in tutti fu grande: la musica strumentale non fu efficace come quella teatrale.

TESI XVIII: Haydn, Mozart, Beethoven

TRA IL BAROCCO E IL CLASSICISMO: IL ROCOCO'

Tra il 1740 e il 1770 ci fu un periodo cuscinetto, il cui nome deriva dallo stile architettonico e d'arredo: il *rococò*. La musica del rococò, solitamente brillante e gradevolmente ornata, “comunica l'impressione del decorativismo barocco privato della sua grandeur”. Il rococò è stato chiamato, soprattutto dai francesi, ma non solo, il periodo dello stile galante

Lo stile galante

“Galanteria” è una parola chiave per comprendere la nuova sensibilità dei decenni di mezzo del XVIII sec. Al primato della ragione illuministica si sostituì il sentimento, la spontaneità. I 2 romanzi epistolari *La nouvelle Eloise* (1761) di Rousseau e *I dolori del giovane Werther* (1774) di Goethe furono testimonianze eloquenti del modo di sentire.

La musica si adattò: scomparsa graduale del contrappunto e conseguente importanza della melodia, sostenuta ancora dal b.c., in rapido declino a favore dell'armonia, mentre la forma sonata, da quella del tardo barocco, divenne quella che ora noi conosciamo

L'elaborazione della forma sonata

dalla bipartita barocca alla bitematica tripartita (esposizione, sviluppo, ripresa) e altre chiacchiere sulla forma sonata...

La sinfonia

Deriva dalla sinfonia d'opera scarlattiana in 3 tempi. Presero gradatamente il posto del concerto grosso dal 1730. Uno dei primi maestri a coltivare questa forma fu

Giovanni Battista Sammartini (1701-1775), maestro di cappella in varie chiese di Milano, ebbe Gluck tra i suoi allievi. Le sue sinfonie erano principalmente per archi. Dopo di lui la sinfonia si sviluppò nei paesi tedeschi, in particolare alla corte di Berlino (con Graun e C.Ph.E.Bach), ma soprattutto a *Mannheim*, sotto il governo del principe elettore Carlo Teodoro, appassionato di musica, che ebbe dal 1741 una delle orchestre migliori d'Europa, sotto la direzione del virtuoso violinista Stamitz, intorno al quale si sviluppò la “scuola di Mannheim”, laboratorio musicale per lo sviluppo del linguaggio pre-classico, soprattutto negli aspetti dinamici

Le altre forme

Durante il rococò ci fu un avvicinamento delle varie forme in quella che poi sarebbe diventata la comune struttura di sonate, sinfonie, concerti, quartetti... Grande diffusione ebbero le sonate per clavicembalo, che dal 1770 fu sostituito dal forte-piano e le sonate per violino e clavicembalo. Il consolidamento della struttura sinfonica andò di pari passo a quello delle orchestre che, a parte quelle dei Collegia Musica cittadini, erano alle dipendenze di facoltosi principi

Col tramonto della sonata a 3, la forma principale d'insieme diventò il *quartetto*. Sembra che il primo a scrivere per questa formazione fu A. Scarlatti, autore di 4 Sonate a 4 senza b.c., seguito da Antonio Caldara. Fu *Franz Xavier Richter*, maestro di Mannheim, a definire lo stile del quartetto d'archi classico, mentre di fatto furono Haydn e Luigi Boccherini a definire lo stile di “conversazione musicale” proprio delle formazioni cameristiche classiche

I figli di Bach

I musicisti più rappresentativi del rococò furono i figli di J.S.Bach: Wilhelm Friedeman, Carl Philipp Emanuel e Johann Christian.

Sebbene accomunati dalla scuola paterna, non composero come il padre musica organistica e cantate sacre, segno che i tempi erano cambiati. Il centro di interesse creativo che li accomunava era il clavicembalo.

- Wilhelm Friedeman (1710-1784), il primogenito, era il prediletto dal padre per le vivaci qualità musicali. Organista ad Halle, poi a Berlino, era irrequieto, eccentrico e indisciplinato. Finì la vita in miseria
- Carl Philipp Emanuel (1714-1788) fu clavicembalista a Berlino e ad Amburgo. Molto operoso, si impegnò nella definizione di nuovi orizzonti formali ed espressivi. E' ricordato soprattutto per le sonate e i concerti per clavicembalo e per un trattato sul "vero modo di suonare il clavicembalo" (1753)
- Johann Christian (1735-1782) operò a Milano e a Londra. Scrisse molte opere teatrali, rinnegando così le tradizioni di famiglia, tuttavia le sue composizioni più significative furono le sinfonie, i concerti per clavicembalo o forte-piano e le sonate

IL CLASSICISMO

È il periodo che segue il rococò e precede il romanticismo. Cronologicamente è il mezzo secolo tra 1770 e 1820 ca.

La nozione di classicismo

Il termine viene usato per indicare quei movimenti artistici che riconoscono il valore dei modelli greci e romani. L'apprezzamento per le opere antiche non venne mai meno nel Medioevo, ma nel Rinascimento e fino all'800 il confronto col mondo antico fu fondamentale per l'arte europea. L'etichetta di "classico" si può attribuire alla poesia d'Arcadia, ai drammi del Tasso e del Guarini, alle tragedie di Corneille e Racine, alla pittura di Raffaello e Poussin, agli edifici di Bramante e alle ville del Palladio. Classico nell'arte è sinonimo di grazia, magnificenza, decoro, equilibrio e senso della proporzione. Questo stile si manifestò anche nella musica dando vita ad una omogeneità del gusto non pensabile in precedenza

Teatri e concerti. Il pubblico

Il periodo classico coincise con il graduale passaggio da governi aristocratici assolutisti a governi ispirati dalla borghesia liberale. Assieme all'interesse per il teatro, in particolare quello italiano, crebbe anche quello per la musica strumentale, non più bene esclusivo di privati, nobili e facoltosi, ma accessibile al grande pubblico. Si svilupparono i concerti pubblici soprattutto a Londra, Parigi e Lipsia, dove furono costruite o riadattate le prime sale da concerto. Accanto ai professionisti, numerosi erano i dilettanti che si accostavano alla musica strumentale, soprattutto al pianoforte

La professione di musicista

All'inizio del XVIII sec. il musicista era uno stipendiato da una congregazione religiosa, o da un principe, o da un teatro. Haydn e Mozart vissero in prima persona il passaggio da questa situazione a quella di liberi professionisti. Questo cambiamento portò più libertà ai compositori, liberi di comporre secondo il proprio gusto, e non secondo quello del committente, e più possibilità agli esecutori di suonare in pubblico. Importante per la professione di musicista fu la fondazione di un Conservatorio Nazionale a Parigi (1795), che servì da modello per altri conservatori. Contemporaneamente si determinò un rinnovamento degli strumenti didattici.

Musica e cultura

Fino al XVIII era raro che un trattato teorico uscisse dalla cerchia degli addetti ai lavori. Col completamento dell'*Enciclopedia* (1751-1777) la cultura musicale era accessibile a tutti, grazie alle numerose voci che si riferivano alla materia musicale. Inoltre fu pubblicata a Londra la poderosa *Storia generale della musica dai*

Greci al 1789 di Burnay e le prime monografie su Bach e Palestrina. Anche l'editoria musicale si sviluppò, con l'utilizzo del nuovo metodo della litografia accanto a quello tradizionale su lastre incise

FRANZ JOSEPH HAYDN (Rohrau, Tirolo, 1732-Vienna, 1809)

Studiò canto ad Hainburg, poi alla scuola di canto corale della cattedrale di S. Stefano a Vienna, dove proseguì gli studi anche di clavicembalo e composizione. Negli anni 1750-60 insegnò, suonò in piccoli complessi e fece piccole composizioni, ma nel 1761 fu assunto come vice maestro di cappella dalla potente famiglia aristocratica ungherese Esterhazy, col principe Nicola, appassionato di musica. Nel trentennio al suo servizio Haydn svolse una intensa attività di compositore e direttore e le sue composizioni furono conosciute in tutta Europa. Nel 1790, alla morte di Nicola, Haydn divenne libero professionista perché gli Esterhazy sciolsero l'orchestra per motivi economici e accordarono al maestro di cappella. Accolse così l'offerta del violinista impresario Salomon di comporre e dirigere sinfonie per la sua società di concerti a Londra, nacquero così le 12 "sinfonie londinesi". L'impatto con gli oratori di Handel lo portò a comporre musica sacra per la ricostituita cappella Esterhazy. Morì durante l'occupazione di Vienna da parte delle truppe napoleoniche

Toccò tutti i generi e le forme coltivate tra il 1750 e il XIX sec, ma, a differenza di Mozart, con alcune limitazioni: opere teatrali composte per il teatrino di corte, scarsa produzione di concerti per strumenti solisti, musica sacra composta solo dopo il ritorno da Londra

SINFONIE E CONCERTI SOLISTICI

Il catalogo dell'Hoboken (da cui la sigla Hob) riconosce autentiche 108 sinfonie, tutte in 4 tempi, ad eccezione dei lavori giovanili. Fino alla n.81 sono state scritte per la cappella degli Esterhazy (circa 20 strumentisti), più ampie ed elaborate le 6 "parigine" nn.82-87 e le 12 "londinesi" nn.93-104, che già presentano pienamente maturato lo stile sinfonico: l'individuazione della scrittura timbrica degli strumenti e il loro impiego (autonomo, per famiglie, per combinazioni timbriche)

Rilievo inferiore hanno i concerti solistici, scritti nei primi anni del servizio presso gli Esterhazy. E' possibile che il concerto non fosse particolarmente gradito al suo protettore, o che il Soli-Tutti non fosse congeniale alla natura di Haydn

MUSICA DA CAMERA

- Nicola Esterhazy teneva molto in considerazione la musica da camera e Haydn negli anni 1761-90 scrisse moltissimo per formazioni cameristiche con *baryton*, lo strumento suonato da Nicola (una specie di violone con corde di risonanza). Il punto più alto della produzione cameristica è costituito dagli 83 quartetti. Il quartetto fu la forma a cui Haydn fu più legato, e più delle sinfonie testimonia il cammino stilistico compiuto: affrancamento dalle ultime vestigia del barocco, partecipazione e distacco dallo stile galante, maturità conquistata coi 6 quartetti op. 33 (1778-81), i "quartetti russi" dedicati al principe Petrovic. Definì nel quartetto lo stile della "conversazione musicale", in cui ogni strumento aveva pari dignità
- Anche nelle 52 sonate per clavicembalo, poi per forte-piano è possibile seguire il percorso stilistico: dalle prime che ricordano le suites, a quelle del 1776 in cui si riconosce l'influsso di C.Ph.E.Bach, a quelle mature successive al 1780
- Compose una cinquantina di *divertimenti* (serenate, cassazioni, notturni: + o - stessa cosa), una forma austriaca di musica da camera non impegnata per archi o fiati, di struttura variata, generalmente Allegro-Minuetto-Andante-Minuetto-Allegro
- 41 trii con forte-piano e 21 trii per archi

OPERE TEATRALI

Circa 13, prevalentemente buffe per il teatrino degli Esterhazy. Le più note sono *Lo speciale*, *Le pescatrici*, *Il mondo della luna*, tutti "drammi giocosi" su libretto di Goldoni

COMPOSIZIONI VOCALI SACRE

Ad eccezione di un oratorio e di poche messe, la produzione sacra fu successiva al soggiorno in Inghilterra. La maggior parte delle messe hanno un pretesto esterno dovuto a committenze.

Decise invece autonomamente di comporre 2 oratori: *La creazione* (1798) e *Le stagioni* (1801). Opera singolare è *Le 7 ultime parole di Cristo sulla Croce* (1785), nata per orchestra e poi trasformata in oratorio

Il suo più alto merito è quello di aver convogliato gli elementi a volte contraddittori dello stile classico e di averlo realizzato nei quartetti e nelle sinfonie. Il valore artistico è la felicità dell'invenzione musicale. Il suo equilibrio, la facilità con cui realizzava le melodie e gli spunti tematici, a volte presi a prestito dalla musica popolare, spiegano il successo che ebbe in tutta Europa. Segno evidente della sua popolarità fu l'influenza che ebbe sui compositori contemporanei e i successori, primo tra tutti Mozart

WOLFGANG AMADEUS MOZART (Salisburgo, 1756-Vienna, 1791)

Figlio di Leopold, violinista, compositore e didatta della cappella musicale della cappella musicale di Salisburgo, sede di un principato ecclesiastico semi-indipendente. Leopold intuì il precoce ed eccezionale talento del figlio e si occupò della sua formazione musicale. Dal 1762 al 1772 Wolfgang compì numerosi viaggi di studio in tutta Europa in compagnia del padre. Numerose furono le sue esibizioni in pubblico, e tra un viaggio e l'altro tornava a Salisburgo per studiare e comporre. Ma la vita musicale della cittadina, nonostante fosse abbastanza attiva, gli andava stretta, così cercò sistemazione a Mannheim e a Parigi, dove morì la madre nel 1778. Nel 1781 avvenne la rottura con l'arcivescovado di Salisburgo e lasciò il posto alla cappella per stabilirsi a Vienna, dove sposò Costanza Weber. I primi anni ottenne successo, suonando in pubblico i suoi concerti per piano e orchestra, dava lezioni e gli editori, soprattutto Artaria, pubblicavano volentieri i suoi lavori, tra cui *Il ratto dal serraglio*. Ironicamente, il favore del pubblico andò scemando quando compose i suoi più grandi capolavori: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, le ultime sinfonie, i quintetti, le memorabili musiche da camera. Anche la situazione economica non era rosea. Morì colpito da febbre reumatica e fu seppellito in una fossa comune

OPERE TEATRALI (il K sta per von Kochel)

24 sono le opere per il teatro, raggruppabili in: opere serie su libretti italiani, opere buffe in italiano e singspiele

- l'opera seria italiana, di schema metastasiano, benchè lo stile belcantistico piacesse al pubblico, era al tramonto. Le sue più note erano *Mitridate re di Ponto* (1770), *Ascanio in Alba* (1771) su libretto del Parini e *Lucio Silla* (1772), tutte e 3 rappresentate al teatro Ducale di Milano. *Idomeneo re di Creta* (1781), la più riuscita, *La clemenza di Tito* (1791) su rifacimento di libretto metastasiano. All'intenso discorso teatrale, influenzato da Gluck e dalla tragedie-lyrique, si affianca un fitto discorso orchestrale, i numerosi cori e l'alto impegno vocale dei brani solistici.
- Le opere buffe più famose, ispirate da commedie o romanzi dell'epoca, erano *La finta semplice* (1768), *La finta giardiniera* (1775), opere giovanili. Le 3 opere su libretto di Lorenzo da Ponte, abate estroso e irrequieto, *Le nozze di Figaro* (1786), tratta dalla commedia di Beaumarchais, *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790) riassumono l'opera buffa italiana, ma allo stesso tempo la trascendono. I personaggi escono dalla tipizzazione ed esprimono i propri sentimenti come nell'opera seria. Altrettanto nuova è la partecipazione orchestrale, spesso in scrittura sinfonica
- I singspiele sono 3: il giovanile *Bastien und Bastienne* (1768), *Il ratto dal serraglio* (1782), turqueries che eleva il genere a grande arte e *Il flauto magico* (1791), l'unica opera in cui si evidenziano gli ideali del tempo ispirati allo spirito laico e illuminista di stampo massonico

MUSICA VOCALE SACRA

17 messe, mottetti, litanie e offertori per soli, coro e orch. furono composti in gioventù per gli uffici sacri a Salisburgo. Tra le opere più note i *Vesperes solemnes de confessore K.339* e il *Kyrie K.341*. La sua ultima composizione, non terminata, fu il *Requiem* per soli coro e orch., i cui brani mancanti furono scritti dall'allunno Sussamayr

SINFONIE

La maggior parte delle 49 sinfonie fu composta tra il 1765 e il 1779 e mostra l'evoluzione orchestrale. Negli anni viennesi ne compose 6, che costituiscono l'apice del loro genere. Tra queste la *Haffner*, la *Linz*, la *Praga*, la *Jupiter*

CONCERTI SOLISTICI

Al contrario di Haydn, scrisse molti concerti per vari strumenti solisti. I 17 per pianoforte scritti a Vienna ed eseguiti da lui stesso furono veicolo di grande popolarità. In questi il concerto solistico classico trova una delle sue più alte espressioni. Il pianismo non è mai fine a se stesso, né ostentazione e il rapporto tra solista e orch. ha carattere unitario

QUARTETTI E QUINTETTI

Sono la forma in cui Mozart sente di più Haydn, senza mortificare la sua personalità. I più noti sono i quintetti K.515 e 516 e il quintetto per clarinetto e archi K.581

ALTRI GENERI

Coltivò tutte le forme di musica da camera per pianoforte: sonate a 2 mani (17), a 4 mani (5), fantasie, variazioni, 42 sonate per violino e pianoforte. Al periodo salisburghese risalgono la maggior parte delle serenate, dei divertimenti e delle cassazioni (generi per altro molto simili)

Mozart non acquistò tra i contemporanei il consenso europeo come Haydn, certamente perché morì troppo giovane. Un'altra ragione era la qualità della musica, che, in parole semplici, era più difficile di quella di Haydn. In un'epoca in cui la "facilità" era un grande pregio. Analizzando la musica di Mozart si notano infatti la pluralità di temi negli Allegro, la concatenazione varia e fantasiosa dei periodi, con le loro asimmetrie fraseologiche. Spiegare l'incanto della musica di Mozart è impossibile. Molto importante l'economia musicale: mai troppo prolisso, mai troppo stringato. La tavolozza di sentimenti, su cui però prevale un sereno ottimismo, è vastissima

LUDWIG VAN BEETHOVEN (Bonn,1770-Vienna,1827)

Discendente da una famiglia di origine fiamminga, era figlio di un modesto e alcoolizzato tenore nella cappella di corte che lo avviò presto alla musica sperando in un bambino prodigio. A soli 14 anni divenne organista di corte e in seguito le amicizie influenti, soprattutto col conte Waldstein, lo convinsero a partire per Vienna nel 1787. Vi rimase stabilmente, dopo l'occupazione della Colonia da parte dei francesi. Ricevette lezioni più che da Haydn, da Schenk, Alvrechtsberger e Salieri, intanto che stringeva amicizia con i più influenti membri della famiglia reale, a cui dedicò molte delle sue composizioni. Intorno al 1802, anno del "testamento di Heiligenstadt" si accorse di star diventando sordo, cosa che minò la sua volontà di affermarsi. Dovette interrompere l'attività di concertista e si dedicò completamente alla composizione. Di tanto in tanto organizzava "accademie" cioè concerti a pagamento dove presentava le nuove composizioni. Per assicurargli la tranquillità economica alcuni amici e ammiratori tra cui l'arciduca Rodolfo e i principi Lobkowitz e Kinsky si impegnarono nel 1809 a corrispondergli una pensione di 4000 fiorini all'anno. Dopo il 1815 iniziò un periodo difficile: molti amici morirono o lasciarono Vienna e le esecuzioni delle sue composizioni diminuirono. Alla morte del fratello Carlo ebbe in tutela il nipote, ma da lui e dalla madre del ragazzo ebbe noie anche giudiziarie. Dal 1820 alla morte, colpito da cirrosi epatica seguita da idropisia, è il periodo delle grandi, ultime creazioni: le ultime sonate per pianoforte e quartetti, la 9° *sinfonia* e la *Missa solemnis*

La sua produzione fu numericamente inferiore a quella di Haydn e Mozart, basta pensare alle 9 sinfonie contro le 108 e 39 degli altri due. Le sue composizioni erano certamente più ampie di quelle di tutti i precedenti maestri, inoltre non scriveva di getto, ma il lavoro maturava attraverso una lunga serie di appunti, abbozzi e continui rifacimenti. Tranne che per lavori da poco, per accontentare editori o estimatori e amici, non scrisse mai su commissione, ma per sé stesso, e per questo poteva permettersi audaci innovazioni che superavano le convenzioni correnti. Alcuni musicologi, con a capo Wilhelm de Lenz, individuano 3 periodi stilistici:

- periodo "dell'imitazione" (1793-1802): le sonate fino all'op.14, i 6 quartetti op.18, le prime 2 sinfonie
- periodo "dell'estrinsecazione" (1803-1815): le sonate dall'op.26 all'op.90, i quartetti op.59,74 e 95, le sinf. dalla 3° all'8°, il *Fidelio* e i concerti

- periodo “della riflessione” (1816-1826): le ultime 5 sonate, la *Missa solemnis*, la 9° *sinfonia* e gli ultimi quartetti d’archi

COMPOSIZIONI PER ORCHESTRA

- Caposaldo del repertorio sinfonico sono le 9 sinfonie. A partire dalla 3° (l’Eroica) ebbero proporzioni maggiori di quelle di Haydn e Mozart. In molte di esse viene sviluppata una tematica: la 3° la grandezza eroica, la 5° la lotta contro le forze avverse che si risolve in una vittoria (da do min a do magg), la 6° gli idilli campestri cari all’arte del XVIII sec, la 9° l’aspirazione alla fratellanza universale e il fondamento della gioia sull’amore per un Padre celeste, rivelatrice dell’idealità morale di Beethoven. Con la 9° sinfonia viene superato il confine tra generi musicali vocali e strumentali, con l’introduzione di 4 voci soliste e un coro in un’ opera sinfonica
- 11 ouvertures, tra cui *Leonore*, *Coriolano*, *Egmont*, *Prometeo*
- 5 concerti per pianoforte e orchestra
- concerto per violino e orchestra op.61
- triplo concerto per pianoforte, violino, violoncello e orchestra op.56

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

- le 32 sonate per pianoforte (... varie chiacchiere, specie sulla forma...allargare la forma-sonata senza snaturarla)
- 33 *variazioni su un valzer di Diabelli* op.120 (1823)
- 2 raccolte di *Bagatelle* op.119 e 126 (1823)

MUSICA DA CAMERA

- 18 quartetti , tra i 3 *Quartetti russi* op.59 in omaggio all’ambasciatore russo a Vienna, che stupirono per l’abbondanza di temi (tra cui 2 temi russi), e per la complessità degli sviluppi
- 10 sonate per violino e pianoforte, tra cui l’op.24 *La Primavera* e l’op.47 a *Kreutzer*, 5 sonate per violoncello e pianoforte, il *Settimino* op.20, trii con pianoforte e trii con archi

OPERE TEATRALI

Una sola, il *Fidelio* (1805), la storia di Leonora travestita da uomo che salva il marito, condannato a morte da un nemico politico. Il libretto, nella forma del singspiel è una traduzione da un fortunato libretto francese. Non ebbe inizialmente fortuna (troppo lunga, accusa di trattare le voci come strumenti). Come nella 9° sinfonia, compare l’umanità di Beethoven, con tutte le sue aspirazioni (omaggio alla libertà e all’amore, condanna della tirannia)

COMPOSIZIONI VOCALI SACRE E PROFANE

Scarso rilievo hanno le cantate, i lieder, le poche composizioni a cappella, l’oratorio *Cristo sul monte Oliveto*. Capolavoro invece la *Missa solemnis* op.123 (1823) dedicata all’arciduca Rodolfo, quando fu nominato arcivescovo

Fu il primo compositore a rappresentare con la sua opera gli avvenimenti che si svolgevano nel mondo, dalle vicende storiche ai mutamenti dell’animo dell’uomo (lui stesso, ma anche l’Umanità). La sua filosofia aderisce a quella illuministica prima, poi a Kant, Klopstock, Goethe, Schiller. Grande fede nell’umanità, l’amore e la fratellanza, la lotta contro il dolore e il destino, tutto questo trovò terreno fertile nell’antitesi tra i 2 temi della forma sonata, così come il frequente ricorso alla modulazione e alla variazione armonica sono proiezione di lotta interiore

ALTRI COMPOSITORI

Durante il classicismo aumentò l’interesse per la musica, in confronto alle altre epoche, con il conseguente aumento di musicisti. Si ricordano *Karl Ditters von Dittersdorf* (1739-1799), autore di molti singspiele, 120 sinfonie e 44 concerti, *Johann Friedrich Reichardt* (1752-1814), instancabile viaggiatore, compositore e autore di scritti teorici, o l’altrettanto prolifico boemo *Antonin Reicha* (1770-1836), oltre a *Carl Czerny* (1791-1857), il cui catalogo superò le 1000 composizioni, in grandissima parte pianistiche. Oltre a questi si ricordano i nostri

- Giovanni Battista Viotti (Vercelli,1755-Londra,1824), che studiò a Torino con Pugnani, ma trascorse gran parte della vita a Parigi e Londra, dove diventò impresario teatrale e commerciante di vini. Interruppe presto la prestigiosa carriera concertistica, ma non quella di compositore, dedicata al violino, con 29 concerti, 42

duetti, 18 sonate, quartetti e trii. Le sue composizioni sono pregevoli per forma e musicalità, ma poco originali. Fu il fondatore della moderna scuola violinistica, con il suo allievo Rode

- Nicolò Paganini (Genova,1782-Nizza,1840), il più grande violinista di tutti i tempi, fu essenzialmente autodidatta. Dal 1806 fu direttore d'orchestra a Lucca. Dal 1824 al 1834 viaggiò per tutta Europa in tournée. Al ritorno si stabilì presso Parma, ma i disagi della sua vita sregolata lo portarono a morte precoce. I suoi 24 *Capricci* sono (insieme alle sonate e partite per violino solo di Bach) il più alto termine di bravura violinistica. Scrisse anche 9 (ne rimangono 6) concerti per violino e orchestra (*Il carnevale di Venezia, Le streghe*), sonate per violino e chitarra, quartetti, composizioni per chitarra (strumento del quale era ottimo esecutore)
- Luigi Boccherini (Lucca,1743-Madrid,1805) fu il primo autorevole compositore per violoncello. Studiò prima col padre, poi a Roma. Fu nominato primo violoncello della cappella palatina di Lucca e si fece apprezzare sia come solista che in formazione con i violinisti Nardini e Manfredi e il violista Cambini. Invitato a Madrid a lavorare presso la famiglia reale. Rimase in Spagna tra angustie ed indignanze. Scrisse sonate per violino e b.c, sonate per violoncello e b.c, 137 quintetti d'archi, la maggior parte con 2 violoncelli, sestetti per archi, ottetti per archi e fiati, 30 sinfonie, 11 concerti per violoncello, uno per violino, uno per clavicembalo. L'opera vocale è scarsa, ma è notevole lo *Stabat Mater* per 3 voci soliste e archi. I suoi quartetti e quintetti influenzarono i contemporanei, Haydn e Mozart compresi
- Muzio Clementi (Roma,1752-Evesham,Inghilterra,1832) si trasferì in giovane età in Inghilterra, dove proseguì gli studi pianistici. Fu concertista, didatta, organizzatore e autore di sonate e di fondamentali opere didattiche, fabbricante di pianoforti ed editore. Fu autore di più di 100 sonate (1775-1821) che costituiscono, dopo le sonate dei 3 Grandi, il nucleo di opere pianistiche dello stile classico, e del monumentale *Gradus ad Parnassum*.

TESI XXIX: Il periodo romantico

IL ROMANTICISMO

Le prime definizioni di romanticismo furono ad opera del “gruppo di Jena” guidato dai fratelli Schlegel, e al quale appartennero il filosofo Fichte e i poeti Tieck e Novalis. Il romanticismo esordì con il rifiuto del primato della ragione illuministica e dell'arte classica, con i luoghi comuni della cultura greco-romana, i principi d'imitazione e di unità aristotelica. Al repertorio di ispirazione classica, i romantici opposero fonti di ispirazione medioevale (storia e leggenda), mentre alla ragione opposero i sentimenti e la spontaneità. Non fu un semplice cambiamento di gusto, ma una rivoluzione culturale dettata da un nuovo sentimento secondo cui i supremi valori dell'esistenza sono le misteriose forze della natura. Interessò in primis la letteratura; i poeti e letterati più noti furono Shelley, Byron, de Musset, Heine, Manzoni, Hugo, Coleridge...

La musica in età romantica

Il romanticismo è il periodo che segue il classicismo, periodo che va dal 1820 al 1914, ma i pareri dei musicologi sono discordanti. Alcuni infatti pensano al classicismo-romanticismo come ad un periodo unico. Il concetto romantico della musica nacque prima della musica romantica, per quanto possa sembrare strano. Le prime testimonianze del nuovo modo di intendere la musica, cioè il più vero modo di espressione dell'anima, si trovano negli scritti di Hoffman (1776-1882), apprezzato letterato e ministro della giustizia prussiana. I caratteri della musica romantica non sono univoci, abbondano i segnali contraddittori, come l'affermazione del primato della musica strumentale su quella vocale (fatto nuovissimo) e il grande interesse dei romantici tedeschi per l'opera. Atteggiamenti contrastanti anche nelle pagine di uno stesso compositore, che poteva affiancare pagine di profondo intimismo ad esibizioni virtuosistiche; o il concetto di musica pura che convive con le tentazioni di quella a programma. Ma tra i caratteri che distinsero il romanticismo, ne vanno citati almeno 2: il superamento

del cosmopolitismo, a favore del riconoscimento delle culture nazionali e il liberarsi dal primato della forma-sonata a favore di nuove forme più libere e asimmetriche

LE ESPRESSIONI PRIVILEGIATE DELLA MUSICA ROMANTICA

Sviluppo e crescita delle creazioni sinfoniche

Dall'orchestra delle sinfonie classiche, che oggi chiameremmo "da camera" si ha un progressivo incremento di mezzi strumentali: si passa dai 25-40 esecutori al centinaio. All'orchestra romantica accadde più o meno quello che si riscontra nella pittura dell'800: da Delacroix agli impressionisti si riscontra il bisogno di un nuovo cromatismo e nuove luminosità. Nell'organico delle orchestre vennero inseriti nuovi strumenti quali ottavino, controfagotto, trombone, basso tuba, arpa, vari strumenti a percussione, mentre verso la metà del secolo entrò in uso la divisione in file tra gli archi. I compositori che diedero apporti decisivi allo sviluppo dell'orchestra furono Beethoven, Berlioz, Liszt, Wagner, Mahler, Debussy

Il pianoforte

Sparito il clavicembalo e ignorato l'organo, fu il re incontrastato della musica strumentale romantica. A partire dal 1820-30 la letteratura per pianoforte, accanto alle sonate, comparvero forme dall'architettura più semplice basate sul Lied che diedero vita a 2 tendenze opposte: l'intimismo e il virtuosismo

Il Lied

Si distinguono il Lied strofico, quello vero e proprio che accompagna il canto con la stessa melodia, a volte lievemente modificata, e il Lied "durchkomponiert", che presenta da una strofa all'altra sempre nuovo materiale melodico

I MUSICISTI DELLA PRIMA GENERAZIONE ROMANTICA

Franz Schubert (Vienna, 1797-1828)

A 11 anni ottenne una borsa di studio presso la cappella di corte e poté frequentare la Stadtkonvikt, dove scrisse un centinaio di composizioni, quartetti e 2 sinfonie. Fu affidato a Salieri perché gli insegnasse la composizione vocale e intorno al 1815 nacquero i primi capolavori liederistici, *Margherita all'arcolajo* e *Il re degli elfi*. Non amava insegnare e dovette affrontare ristrettezze economiche. Fu aiutato da alcuni amici e ammiratori. In una città dove la vita musicale era vivacissima, viveva appartato. Non gradiva i salotti e non osava nemmeno avvicinare Beethoven, che venerava. La composizione lo assorbiva completamente e le sue composizioni erano ascoltate nei circoli musicali della media borghesia, dove si tenevano le famose "schubertiadi". Solo nel 1828, pochi mesi prima della morte per tifo, la Vienna ufficiale conobbe la sua arte grazie ad un concerto organizzato dagli amici

Le sue composizioni portano la sigla D, da Otto Erich Deutsch, che fece il catalogo completo delle sue composizioni

- i lieder: ne compose più di 600, su testi poetici di Goethe, Schiller, Klopstock, Ossian, Claudius, Schlegel, Novalis, Heine, Muller (col quale fece 2 raccolte). Sono la parte più intima e poetica di Schubert. La melodia, chiarissima, è semplice e orecchiabile e l'accompagnamento pianistico non svolge un ruolo subordinato
- lavori teatrali: circa 12, tra opere, singspiele e commedie musicali. Pochi rappresentati in vita, i più noti sono *Alfonso und Estrella* (1821), *Fierabras* e *Rosamunda* (1823)
- musica sacra: 8 messe, e varie parti di messe
- per pianoforte: 22 sonate, la *Wanderer-Fantasia* (1822), i 6 *Momenti musicali* op.94 (1823), gli 8 *improvvisi* op.90 e op.142 (1827), circa 300 danze (scozzesi, landler, minuetti, galop, valzer, tra cui le raccolte *Valses sentimentales* e *Valses nobles*)
- da camera: sonate per violino e pianoforte, sonate per arpeggione (una grande chitarra a 6 corde che si suona con l'arco) e pianoforte, 2 trii per archi, 3 trii con pianoforte, 12 quartetti per archi, il quintetto per archi e pianoforte (*La trota*), l'ottetto

- per orchestra: 10 sinfonie, tra cui *La tragica*, *La piccola*, *L'incompiuta* (solo i primi 2 tempi), *La grande*. Le prime 6 si ricollegano alla serenità mozartiana. Dalla 4° in avanti sono evidenti i segni della sua personalità

E' errato definirlo un romantico tout-court. Fu a metà tra classicismo e romanticismo. La sua formazione fu esclusivamente classica. Il nucleo centrale della sua personalità è il lirismo, sereno e limpido, capace di dilatarsi moltissimo nelle ancora presenti strutture derivate dal classicismo

Hector Berlioz (1803-Parigi,1869)

Figlio di medico, si iscrisse alla facoltà di medicina, ma la sua vera passione era la musica. Prese lezioni da Lesueur e nel 1826 entrò al Conservatorio di Parigi dove studiò contrappunto e composizione. Era molto curioso dal punto di vista artistico. La conoscenza del Faust di Goethe lo convinse a mettere in scena le *Huit scenes de Faust* (1829). L'anno seguente compose l'opera più conosciuta, la *Symphonie fantastique*. Vinse il Prix de Rome con la cantata *Sardanapale*, a Roma conobbe Mendelsshon e Glinka, e scrisse *Lelio ou Le retour a la vie*. Tornato a Parigi sposò un'attrice irlandese di teatro, ma non fu un matrimonio felice. Si occupò di giornalismo e poco di composizione, sino al 1842, quando iniziò una tournée europea con la soprano Maria Recio. All'accoglienza all'estero però non corrispondeva la considerazione del pubblico francese, che accolse freddamente *Les Troyens* (1863)

- le opere teatrali più note sono: *Benvenuto Cellini* (1838), un insuccesso, *Les Troyens* (1863), tragedie-lyrique in due parti (*La prise de Troie*, 3 atti e *Les Troyens a Carthage*, 5 atti), *Beatrice et Benedict* (1862), opera-comique in 2 atti
- composizioni sinfonico-corali: *Huit scenes de Faust* per soli coro e orch, poi ampliato e mutato in *La damnation de Faust*, 1845-46 (definita "opera de concert", a metà tra la composizione sinfonica e l'opera), *Lelio ou Le retour a la vie*, monodramma lirico per recitante, soli, coro e orch (1831-32), *Grande Messe de Morts* (un Requiem, 1837), *Te deum* (1849), *L'enfance de Christ* (trilogia sacra, 1854)
- composizioni sinfoniche: *Symphonie fantastique* (1830) è in 5 tempi e ognuno porta un titolo, costituisco "episodi della vita di un artista", *Harold en Italie* (1834, per viola concertante e orch, in 4 tempi), *Romeo et Juliette* (sinfonia drammatica, 1839)
- scritti letterari o teorici: *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, *Etudes sur Beethoven, Gluck et Weber*, *Memoires*

Impersonò, nella vita come nell'arte alcuni aspetti caratteristici del romanticismo. Vissuto a Parigi, dove il pubblico apprezzava ancora gli ideali di grandiosità della Grand-opera e gli aspetti virtuosistici della musica strumentale, si sentì spesso isolato. Raccolse grandi favori invece presso il pubblico tedesco, dal gusto più simile al suo. La sua idealità lo spingeva verso concezioni drammatiche e musicali di vaste proporzioni, che il suo istinto tumultuoso frenava appena. Fu grandissimo maestro della strumentazione nello spiegare grandi mezzi e valorizzare i timbri di tutti gli strumenti, molti dei quelli erano stati tenuti prima di lui in posizioni subordinate

Felix Mendelsshon (Amburgo,1809-Lipsia,1847)

Apparteneva ad una agiata famiglia di origine ebrea, però di religione protestante. Iniziò lo studio del pianoforte con la madre, poi proseguì a Berlino con Berger e Zelter (amico di Goethe). A contatto con poeti, artisti e filosofi che frequentavano il suo salotto, frequentò i corsi di filosofia di Hegel. Riportò alla vita la *Passione secondo Matteo* di Bach. Viaggiò molto e conobbe diversi musicisti, tra cui Berlioz, Chopin, Liszt, Rossini e Meyerbeer. Fu virtuoso del pianoforte e fondò a Lipsia nel 1843 il Conservatorio in cui insegnarono Schumann e Moscheles. La morte dell'amata sorella Fanny, anche lei pianista e compositrice, lo colpì nel profondo, morì pochi mesi dopo la sua morte

- per orchestra: 11 sinfonie giovanili per archi (1820-24), 5 concerti giovanili per vari solisti, 2 concerti per pianoforte e orch (1831), un concerto per violino e orch (1837), 5 sinfonie, tra cui la *Lobgesang* che richiede nell'ultimo tempo soli e coro, la *Scozzese*, l'*Italiana* e la *Riforma*, composte dal 1824 al 1842, ouvertures, tra cui *Sogno di una notte di mezza estate*, *Calma di mare e viaggio felice*, *La grotta di Fingal* (o *Le Ebridi*). Nella forma sinfonica sempre molto attento allo stile classico, non rifiutò idee nuove, come nelle sinfonie *Italiana* e *Scozzese*, senza però infrangere le regole della tradizione
- da camera: sonate per violino, viola, violoncello e pianoforte; 2 trii e 3 quartetti con pianoforte; quartetti e quintetti d'archi; ottetto per archi op.20

- per pianoforte: 48 *Romanze senza parole*, 3 sonate, preludi, fughe, capricci, studi, variazioni, *Andante e Rondò capriccioso* op.14 (1824), *Variations series* op.54 (1841). Due aspetti della sua personalità: il virtuosismo delle sonate, delle variazioni e dei rondò contro il lirismo delle romanze
- teatrali e vocali: alcune opere quasi tutte giovanili, musiche di scena per il *Sogno di una notte di mezza estate*, *Athalia* di Racine, *Edipo a Colono* e *Antigone*. Composizioni corali a cappella con accompagnamento strumentale, 2 oratori: *Paulus* op.36 su testo proprio e *Elia* op.70 su testo biblico

Più di tutti i contemporanei ebbe la fortuna di trovarsi in un ambiente che facilitò il suo talento. Questa fortuna si manifesta nella sua opera, priva di conflitti interiori, in cui prevale equilibrio e armonia. Il suo romanticismo non era urto di passioni, ma sereno, a volte un po' malinconico. Alfred Einstein lo definì "il classicista romantico"

Robert Schumann (Zwickau, Sassonia, 1810-Endenich, vicino a Bonn, 1857)

Il padre, era libraio ed editore, gli instillò l'amore per la letteratura. Iniziò a studiare pianoforte a 7 anni. Il suo temperamento irrequieto gli vietò uno studio regolare. Fu in sostanza un autodidatta che imparò molto dalle opere del passato, specie da Bach. Si iscrisse a giurisprudenza, ma non terminò gli studi, presa la decisione di diventare pianista e compositore, e studiò con Wieck, ma dopo la paralisi di 2 dita della mano destra dovette dedicarsi interamente alla composizione, oltre che di direttore e redattore del noto periodico musicale da lui fondato. Sposò felicemente la figlia del suo maestro, Clara Wieck, che diventò un'ottima concertista. La malattia mentale ereditaria da cui era affetto gli procurava visioni e disturbi all'udito e peggiorava rapidamente, così fu internato in una casa di salute, dove morì.

In ogni fase sviluppò un genere compositivo: 1830-39 composizioni per pianoforte, nel 1840 moltissimi lieder, dal 1842 la musica da camera. Nel periodo 1842-53 le composizioni sinfoniche e sinfonico-corali

- per pianoforte: *Variazioni sul nome Abegg*, *Papillons*, le *Danze dei seguaci di Davide*, la *Toccata* op.7, *Carnaval*, *Pezzi fantastici*, 12 *Studi sinfonici*, *Scene infantili*, *Kreisleriana*, la *Fantasia* op.17, *Novellette*, la *Sonata* in Sol min. Tra le composizioni successive al 1840 *L'album per la gioventù* e le *Waldszenen*
- lieder: varie raccolte liederistiche, tra cui i due capolavori *Frauenliebe und -leben* e *Dichterliebe* (amor di poeta). Fu il continuatore del lavoro liederistico di Schubert, migliorando ancora di più la connessione tra pianoforte e voce. I poeti preferiti erano Heine, von Chamisso, Eichendorf, ma anche Goethe e Byron
- da camera: quartetti per archi op.41 dedicati a Mendelssohn in cui si sente l'influenza di Beethoven, quartetto per archi e pianoforte op.47 e quintetto con pianoforte op.44, sonate per violino e pianoforte op.105 e 121 e 3 trii con pianoforte
- sinfoniche: 4 sinfonie, tra cui *La primavera* e la *Renana*, oltre ad alcune ouvertures. Concerto per pianoforte e orch. op.54, *Konzertstück* op.92, concerto per violoncello e orch. op.129. L'ardore romantico e la bellezza delle idee musicali sono caratteristica della produzione sinfonica
- composizioni sinfonico-corali: l'oratorio profano *Il paradiso e la Peri* per soli, coro e orch., su testo proprio tratto da Th. Moore e le *Otto scene del Faust di Goethe*. Si cimentò anche con l'opera (*Genoveva*, 1850) ma con scarsa fortuna
- scritti letterari: numerosi articoli sul suo periodico musicale, la "Neue Zeitschrift für Musik", in cui si fece promotore delle "vie nuove" della musica. Brillante scrittore e abile polemista, contrastò gli elogi che ricevevano i colleghi Chopin, Mendelssohn, Liszt e Schubert. Per gusto polemico aveva fondato l'ideale "Lega dei seguaci di Davide" (gli innovatori) in lotta coi "Filistei" (i conservatori). Spesso firmava gli articoli con gli pseudonimi di Florestano, brillante ed estroverso, ed Eusebio, pensoso, sognatore e chiuso in se stesso, a volte inserendo un terzo personaggio, Maestro Raro, moderatore tra i due. Schumann diede a Florestano ed Eusebio consistenza musicale nei personaggi di *Carnaval* op.9

Molto la sua musica deve all'influenza delle idee letterarie. Il suo modo di comporre non mostra svolgimenti consequenziali, bensì la composizione è frutto del fantasticare. Questo tipo di sintassi, basata sull'urgenza delle idee, dà ai suoi lavori una concentrazione intensa di sentimenti senza sosta

Fryderyk Chopin (Varsavia, 1810-Parigi, 1849)

Figlio di un insegnante francese emigrato in Polonia, iniziò giovanissimo lo studio del pianoforte e si rivelò subito un bambino prodigo. Dal 1823 al 1826 frequentò il liceo e studiò con Elsner, il miglior insegnante di musica di Varsavia. Cagionevole di salute, trascorreva le estati in campagna, dove venne a contatto con la

musica popolare polacca. Lasciò definitivamente la Polonia nel 1830, quando fu occupata dalle truppe zariste, andò a Vienna e nel 1831 si stabilì a Parigi. Inizialmente non fu facile, ma poi venne accettato nei più prestigiosi salotti, dove conobbe Liszt, Berlioz, Bellini, Rossini, Meyerbeer, Heine, Balzac, Delacroix. Diventato il più prestigioso insegnante di pianoforte di Parigi, alternò l'attività didattica a quella di compositore. Ebbe una relazione di una decina d'anni con la scrittrice George Sand, finita la quale, nel 1847 si recò in Inghilterra e Scozia, per un lungo periodo di concerti. Il clima umido non giovò alla sua salute precaria, minata dalla tubercolosi. Rientrato a Parigi, si spense assistito dalla sorella e dagli amici. Il suo cuore è conservato in una teca d'argento a Varsavia

Escludendo il Trio op.8, la sonata per violoncello op.65 e una ventina di canti polacchi per voce e pianoforte, la sua produzione fu essenzialmente pianistica

- forme di discendenza classica si riconoscono nelle 3 sonate (la n.2 è quella con la marcia funebre), i 2 concerti per pianoforte e orchestra del 1830, i 4 scherzi
- tra quelle che rivelano i legami con la terra natia, le polacche (già conosciuta come danza libera della suite) e le mazurke, danze ternarie
- composizioni brillanti e mondane, i 19 valzer, i 4 improvvisi
- richiamo alla poesia al clima romantico sono i notturni e le 4 ballate
- di aspetto didattico, ma di alto valore artistico sono i 12 studi op.10 e i 12 op.25 e i 24 preludi op.28
- altre composizioni pianistiche sono il *Bolero* op.19, la *Tarantella* op.43, la *Fantasia* op.49, la *Berceuse* op.57, la *Barcarola* op.60

Fu tra le personalità più rappresentative del romanticismo. Fu definito “poeta del pianoforte”, definizione tanto generica quanto valida. Poche volte nella storia della musica un artista si identificò tanto nello strumento. Bach con l'organo e il clavicembalo, Paganini col violino, Chopin col pianoforte. Le sue composizioni si caratterizzano per l'idiomaticità: la sua musica per pianoforte è “pianistica”. Anche Mendelssohn e Schumann si avvicinarono alla “pianisticità” ma non quanto Chopin

Franz Liszt (Doborjan, oggi Raiding, sud-est di Vienna,1811-Bayreuth,1886)

Il padre, amministratore di una tenuta degli Esterhazy, fu il suo primo insegnante di pianoforte. A 10 anni andò a Vienna grazie ad una borsa di studio per studiare pianoforte con Czerny e composizione con Salieri, 2 anni dopo andò a proseguire gli studi a Parigi con Paer e Reicha. Si fece presto ottimo concertista e fece amicizia con Berlioz, Paganini, Rossini, Chopin, Hugo, Lamartine, Heine, Delacroix. A casa di Chopin conobbe e s'innamorò della contessa Marie D'Agoult, amica della Sand e come lei scrittrice, dalla quale ebbe 3 figlie (tra cui Cosima, futura moglie di Hans von Bulow e poi di Wagner). Tra il 1835 e il 1839 viaggiarono in Svizzera e in Italia. Liszt rievocò i paesaggi in *Annees de pelerinage*. Il successo strepitoso ottenuto come concertista a Vienna lo convinse imitare Paganini. Fu impegnato nell'attività concertistica in varie città d'Europa dal 1839 al 1847. Aveva “inventato” la formula del moderno recital: un intero programma di musica per pianoforte eseguito a memoria. I concerti non lo distoglievano dalla composizione: scrisse in quegli anni i *Grandi Studi* e gli *Studi di esecuzione trascendentale*, oltre a molte altre tra cui le *Consolations* e le *Rapsodie ungheresi*. Stanco di viaggiare, accettò nel 1848 la nomina a kapellmeister a Weimar, dove rimase per 13 anni. Presentò al teatro di corte, tra le tante opere, il *Lohengrin* di Wagner. Inoltre diresse opere sinfoniche di Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Berlioz, Wagner. Anche la sua attività di compositore si orientò verso la musica sinfonica, senza trascurare il pianoforte, con la *sonata in Si min* dedicata a Schumann. Contrasti e incomprensioni, anche a causa della sua relazione adulterina con una principessa russa, lo convinsero a spostarsi a Roma, dove restò dal 1861 al 1869. Qui, ritrovata l'aspirazione giovanile alla vita religiosa, prese gli ordini minori. Si mise a comporre messe oratori e salmi. Ricominciò a girare l'Europa, dirigendo, componendo e insegnando. Recatosi nel 1886 per assistere alle rappresentazioni wagneriane, fu colpito da un malore e morì

- per pianoforte: l'imponente opera si può dividere in 4 categorie: opere originali, studi, trascrizioni e parafrasi. La sua natura romantica si esprime grazie alle opere originali, spesso originate da stimoli

geografici o storici, come *L'album d'un voyageur*, gli *Annees del pelerinage*, *Venezia e Napoli*, *Ritratti storici ungheresi*, oppure riflessioni su temi religiosi, come le *Harmonies poetiques et religieuses*, le *Legendes* su S. Francesco, *L'arbre de Noel*. Numerosi inoltre i pezzi caratteristici e le danze: le 2 ballate, gli scherzi, le marce, gli improvvisi, i valzer (il più noto è il *Mephisto-valzer*), le 6 *Consolations*, i *Jeux d'eau a la Villa d'Este*, ma il culmine del suo pianismo lo sia ha nella *Sonata in Si min.* I 12 *Grandes etudes* dedicati al maestro Czerny, i 12 *Etudes d'execution transcendante* e i 6 *Etudes d'execution transcendante d'apres Paganini*, di indubbio valore artistico, sono l'eredità della tecnica pianistica di Czerny e Clementi rielaborata da Liszt. Atteggiamento non condiviso da altri compositori è quello della trascrizione, cioè riduzioni per pianoforte di composizioni fatte per altri organici. Note sono le trascrizioni delle sinfonie di Beethoven. Di maggior impegno erano le parafrasi, che con un pianismo ricco di effetti tipicamente operistici riproponeva la pagine più acclamate della *Norma*, di *Lucia di Lammermoor*, di *Lucrezia Borgia*, del *Rigoletto*, del *Trovatore*, dell'*Aida*, del *Lohengrin* e molte altre ancora

- per orchestra: affrontò tardi la produzione sinfonica. Scrisse 12 poemi sinfonici (forma da lui stesso creata), quasi tutti con un referente letterario o pittorico preciso, composti negli anni di Weimar, così come la *Faust-Symphonie* in 3 parti, ispirata a Goethe e dedicata a Berlioz e la *Dante-Symphonie*, ispirata alla commedia dantesca e dedicata a Wagner. 2 Concerti per pianoforte e orch, la *Totentanz*, parafrasi del Dies Irae, la *Fantasia su temi popolari ungheresi*. Diede un apporto fondamentale all'orchestrazione: curò in particolare l'individuazione dei vari strumenti in relazione alle loro possibilità sonore e al timbro. La sua scrittura fa spesso ricorso ai contrasti di colore
- religiose: fu il più religioso tra i musicisti della prima generazione romantica. Scrisse una *Missa solemnis* per soli, coro e orch.(1855), il *Requiem* per soli, coro maschile, ottoni e organo, i 2 grandi oratori *La leggenda di Santa Elisabetta* e *Christus* in 3 parti. Inoltre salmi, Te Deum, Ave Maria, Pater noster, cantici, inni, responsori... per coro, con o senza solisti e accompagnamento organistico o orchestrale
- scritti letterari: i suoi scritti sono raccolti in 6 volumi e comprendono, scritti su Chopin, lettere, relazioni di viaggio, saggi critici

Il più attivo dei musicisti della prima generazione romantica, rimase sulla scena per mezzo secolo. Diede vita alla nuova figura di interprete virtuoso. Nel suo eclettismo confluirono la tradizione musicale tedesca, l'educazione letteraria e culturale francese, il gusto melodico italiano (influenzato soprattutto dall'opera di Bellini), il fascino della musica tzigana-ungherese. La sua fantasia era catalizzata dalla realtà, spesso da viaggi, immagini o letture. Tra i contemporanei, nessuno più di lui fu tanto lontano dalla tradizione classica, anche quando ne assumeva le strutture esterne. Nelle composizioni sufficientemente ampie adottò 2 principi conduttori: la trasformazione di un tema in altri temi differenti, ma mai estranei alla matrice originale, l'introduzione di un "principio ciclico" secondo il quale un tema riappariva nei successivi movimenti, adeguandosi alle situazioni psicologiche. Anche dal punto di vista armonico, fu anticipatore dei suoi tempi.

TESI XXX: La musica strumentale dei secoli XIX e XX. Il poema sinfonico e la musica a programma da Vivaldi in poi

MUSICA ASSOLUTA E MUSICA A PROGRAMMA

L'autonomia musicale si arrestò con l'affermazione dell'estetica romantica: spesso i compositori cercavano in elementi extramusicali i pretesti per le loro composizioni. Nacque così la musica a programma, nella quale, teorizzò Liszt, i temi e i loro sviluppi sono condizionati dal loro rapporto con l'idea poetica, e non seguivano più le regole formali della musica assoluta. I postulati della musica a programma si realizzarono nel poema sinfonico, ma ebbe antecedenti nella musica descrittiva e nella sinfonia a programma

La musica descrittiva

I primi esempi di musica descrittiva risalgono alle composizioni polifoniche vocali nella quale le parole del testo sollecitano risposte musicali, come nel caso dei madrigalismi, o in alcune cacce dell'Ars nova italiana, e in alcune chansons di Janequin sul canto degli uccelli o su battaglie. Un esempio più recente è *La vittoria di Wellington* op.91 di Beethoven. In Froberger episodi di vita di personaggi. In Vivaldi *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione*. Tuttavia in tutte queste composizioni, l'elemento extramusicale non influiva sulla forma.

La sinfonia a programma

È il termine per indicare quelle sinfonie del primo '800 in cui sono inseriti nella forma classica elementi romantici. Spesso i tempi delle sinfonie portano in testa titoli e didascalie esplicativi. Gli esempi più noti sono la 6° sinfonia *Pastorale* di Beethoven, la *Symphonie Fantastique* di Berlioz, 5 “episodi di vita di un artista” di cui l'autore stesso fece conoscere la chiave di lettura (“il programma dev'essere considerato come il testo parlato di un'opera”), e sulla stessa linea pose *Lelio, ou le Retour a la vie* e *Harold en Italie*, ispirato al poema di Byron. Sono sinfonie a programma anche la *Faust-symphonie* e la *Dante-symphonie* di Liszt

Il poema sinfonico

Il termine fu adottato la prima volta da Liszt e a partire dal *Tasso* da Goethe (1849) fu adottato per le sue composizioni sinfoniche del genere, anche quelle scritte in precedenza. I 12 poemi sinfonici di Liszt esprimono con “programma” un'idea poetica, una scena, un'atmosfera o un personaggio che sono enunciati in un brano stampato all'inizio della composizione. Secondo l'aspetto formale, il poema sinfonico è un unico tempo, spesso però costituito da più brani di carattere contrastante. Il più autorevole seguace di Liszt fu R. Strauss, che cominciò con *Don Juan* (1889) la serie dei suoi poemi sinfonici, con una raffinata orchestrazione di ascendenza wagneriana. Furono i musicisti delle scuole nazionali a riconoscere nel poema sinfonico un mezzo efficace per esaltare la loro terra e le loro origini, oltre che forma musicale estremamente duttile. Tra i compositori che coltivarono il poema sinfonico tra il 1870 e il 1930: i francesi e tedeschi Saint Saens, Cesar Frank, Paul Dukas, Claude Debussy, Arthur Honegger; i russi Piotr Ciaikovski, Aleksander Borodin, Igor Stravinski; il boemo Bedrich Smetana (*Moldava*); il finlandese Jan Sibelius; l'ungherese Bela Bartòk (*Kossuth*); il viennese Arthur Schoenberg; l'italiano Ottorino Respighi (*La Trilogia Romana*); l'americano George Gershwin (*Un americano a Parigi*) e Aaron Copland

Ritorno all'ideale della forma: la “musica assoluta”

L'estetica romantica del poema sinfonico fu contestata dal critico viennese *Hanslick*, col suo libro “Del bello musicale”. Egli riteneva che la musica esprimeva solo idee scaturite dalla musica stessa. Questo pensiero fu caldeggiato da alcuni compositori nella prima metà del XX sec, tra cui Stravinski, che scrisse in un passo della sua biografia che “se la musica sembra esprimere qualche cosa, non è che un'illusione”. Fu così che nella seconda metà del XIX sec. e nel primo trentennio del XX, musica a programma e musica assoluta convissero. Molti compositori dalla classica formazione viennese o formati nell'area Germanica (Brahms, Bruckner, Dvorak) rimasero fedeli alla musica assoluta, mentre altri, in particolare quelli delle scuole nazionali, furono presenti in entrambi i campi

I PRINCIPALI COMPOSITORI IN AUSTRIA E GERMANIA

Nei decenni di declino degli Asburgo Vienna visse una fioritura culturale eccezionale (la psicoanalisi di Freud, architetti e urbanisti tra cui Gustav Klimt). Qui si operò il recupero del classicismo musicale. Ad eccezione di R. Strauss, i maggiori compositori che gravitavano attorno a Vienna rifiutarono la musica a programma

Johannes Brahms (Amburgo, 1833-Vienna 1897)

Figlio di un modesto contrabbassista, già da giovanissimo si guadagnava da vivere suonando nelle orchestre. Nel 1853 fu decisiva la tournée con un violinista ungherese, perché conobbe a Dusseldorf Clara e Robert Schumann: egli aveva infatti scritto nel suo periodico un articolo intitolato *Vie nuove* in cui portava l'attenzione sul giovane Brahms. Rimase con Schumann fino alla fine di quest'ultimo. Nacque una passione con Clara, ma Brahms la troncò subito. Rientrato ad Amburgo nel 1857 si fece apprezzare come pianista, direttore e compositore. Dal 1863 abitò a Vienna. Si dedicò prevalentemente alla composizione e dopo la morte di Wagner era considerato il maggior compositore tedesco

La sua opera segue un processo di gradualità alla Schumann. Fino al 1853 scrisse soprattutto per pianoforte, Lieder e musiche da camera, nei 5 anni seguenti anche composizioni per piccola orchestra, dal 1858 si occupò di composizioni corali a cappella e a quelle per soli, coro e orchestra. Dal 1876 scrisse le sinfonie. Dal 1887 tornò al pianoforte e alla musica da camera, mai abbandonati

- per orchestra: 4 sinfonie, 2 serenate, le *Variazioni su un tema di Haydn* op.56, l'*Ouverture accademica* op.80 e l'*Ouverture tragica* op.81, 2 concerti per pianoforte e orch, un concerto per violino e orch, il doppio concerto per violino e violoncello e orch.
- da camera: 2 sestetti per archi, 2 quintetti per archi, un quintetto per clarinetto e archi, un quintetto per pianoforte e archi, 3 quartetti per archi, 3 quartetti per archi e pianoforte, 3 trii con pianoforte, 3 sonate per violino, 2 per violoncello, 2 per clarinetto (o viola) e pianoforte
- per pianoforte: 3 sonate (op.1, 2, 5), *Variazioni e fuga su un tema di Handel* op.24 e *Variazioni su un tema di Paganini* op.35, altri 35 brevi pezzi tra cui *Valzer* op.39, *Klavierstücke* op.76, *Rapsodie* op.97, *Fantasie* op.116, *Intermezzi* op.117
- vocali: *Ein deutsches Requiem* per soli, coro e orch, quartetti vocali con pianoforte raccolti nei *Liebeslieder* e nei *Neue Liebeslieder*, raccolte di musiche corali a cappella con accompagnamento strumentale, varie raccolte per voce e pianoforte: *Sechs Gesänge*, *Vier ernste Gesänge*, *Deutsche Volkslieder*

Autorevole messaggero di musica pura di fronte a numerosi colleghi che componevano musica a programma, di fronte ai progressisti Liszt e Wagner, Brahms era accusato di essere restauratore, mentre in realtà l'esperienza romantica era profondamente penetrata all'interno delle strutture classiche che soleva usare. Dal punto di vista della musica strumentale, continuò l'opera di Schumann, anche nella scelta della forma, il Lied. La musica da camera costituisce il cuore della sua produzione. Insieme alla forma, la sintassi di Brahms deriva dal più dinamico principio della classicità: l'elaborazione del tema. Fu tra i più ispirati compositori di Lieder, dal tono elegiaco e intimo

Anton Bruckner (Linz,1824-Vienna,1896)

Organista nel duomo di Linz, andò a Vienna nel 1868 come organista aggiunto di corte e come professore di contrappunto al conservatorio.

Scrisse inizialmente messe e mottetti, cantate solistiche e corali con o senza orch, senza trascurare la musica da camera. E' ricordato per le sue 9 sinfonie, alcune delle quali hanno anche 2 o 3 versioni, segno delle varie revisioni. Snobbato dal pubblico e accusato di essere un "sinfonista wagneriano", solo recentemente si è compreso che Bruckner non è debitore né di Wagner né di Brahms. Le sue sinfonie, tramite l'accostamento di grossi blocchi sonori, ricordano l'organo, mentre i temi rinviano alla lezione dell'ultimo Beethoven

Hugo Wolf (1860-1903) era un grande ammiratore di Wagner. Scrisse l'opera *Der Corregidor*, alcune musiche strumentali tra cui la *Serenata italiana* e 250 Lieder su testi di Eichendorf, Morike o Goethe, o su traduzione da italiano e spagnolo. Suo modello furono i Lieder wagneriani, soprattutto nella relazione tra poesia e musica, poste sullo stesso piano, e nel rifiuto delle strutture strofiche

Richard Strauss (Monaco,1864-Garmish,1949)

Figlio di un cornista dell'orchestra di corte di Baviera. Ebbe formazione in un ambiente musicalmente stimolante e per il suo apprendistato fu importante la figura di Hans von Bulow, che lo consigliò e diresse i suoi primi lavori sinfonici. Oltre all'attività di compositore svolse anche quella di direttore d'orchestra. Diresse il teatro di corte di Weimar e il teatro dell'opera di Monaco e di Vienna. Dal 1924 si ritirò nella sua villa a Garmish per dedicarsi alla composizione

- per orchestra: scrisse numerosi poemi sinfonici, tra cui *Don Juan* da Lenau, *Macbeth* da Shakespeare, il più noto e geniale *I tiri burloni di Till Eulenspiegel* "tratto da un'antica melodia in forma di rondò", *Also sprach Zarathustra* liberamente ispirato a Nietzsche, *Don Chisciotte* con violoncello solista, *Symphonia domestica*, autobiografico. Altre composizioni sinfoniche sono la giovanile sinfonia in 4 parti *Aus Italien*, *Eine Alpensymphonie*, *Metamorphosen* per 23 archi solisti, *Burlesca* per pianoforte e orch, alcuni concerti per

corno. Gli aspetti fondamentali della sua musica orchestrale sono l'esuberanza della fantasia e il virtuosismo orchestrale, dal tessuto molto vario e senza indugi

- opere teatrali: compose opere tutta la vita, la prima fu *Guntram* (1894). Le più note sono *Salomè* (1905) grande successo sull'adattamento in un atto da O. Wilde, mentre le altre opere, in collaborazione col poeta Hugo von Hofmannstahl sono *Elektra* da Sofocle, *Der Rosenkavalier*, *Arianna a Nasso*, *Die Frau ohne Schatten*, *Elena Egizia*, *Arabella*. Nelle prime opere in cui viene fatto uso del leitmotiv wagneriano le armonie sono aspre e a volte dissonanti, ma dal *Rosenkavalier* in poi le linee melodiche si fanno più morbide ed eleganti
- lieder: circa 150 per pianoforte e voce, divisi in una 30ina di raccolte, alcune raccolte per voce e orch, come i *Vier Letzte Lieder* (4 ultimi lieder)

Non scrisse lavori religiosi, essendogli estraneo il senso del trascendente. Caratteristiche della sua musica è la ricchezza dell'invenzione melodica, le sonorità sensuali, le due opposte ispirazioni di potente vitalità e di soave tenerezza. A volte però la tensione drammatica viene meno

Gustav Mahler (Kalitsch,Boemia,1860-Vienna,1911)

Discendente da una famiglia di ebrei poveri e laboriosi, studiò al conservatorio di Vienna e a 20 anni cominciò la carriera di direttore d'orchestra, diresse numerosi teatri, ultimo quello di Vienna, che gli diede onori e amarezze. Lavorò anche a New York, ma la malattia lo costrinse a tornare a Vienna

Si dedicò alla composizione solo nei mesi estivi, quando era libero da impegni di teatro. Compose esclusivamente per orchestra: 9 sinfonie (n.1 "Il titano", n.2 "La resurrezione", n.3 "Della Natura", n.5 quella con l'Adagietto, n.6 "Tragica", n.7 "Il canto della notte", n.8 "dei Mille"). Inoltre scrisse numerosi Lieder per voce e orchestra, tra cui *Il Lied lamentoso*, *Lieder di un artigiano ambulante*, *Lieder dei bambini morti*, *Il Lied della terra*

La sua produzione sinfonica riassume la tradizione classico-romantica e segna l'apogeo e la rapida estinzione della musica tardo-romantica. Esteriormente fu un compositore di musica programmatica, visti i titoli che dava alle sue composizioni. Capitava però che eliminasse anche tali titoli. Impiegò mezzi grandiosi. I materiali sonori che utilizzava avevano varie provenienze, anche popolari. Valorizzò i timbri puri e le aggregazioni di pochi colori.

Altri compositori

Tra i numerosi musicisti tedeschi della seconda metà del XIX sec. e dell'inizio del XX meritano un cenno

- Max Bruch (1838-1920), che lasciò molte musiche per coro, a cappella o con accompagnamento di orch, 3 sinfonie, molta musica da camera, 3 concerti per violino
- Hans Pfitzner (1869-1949), autore di alcune opere teatrali wagneriane, compose anche per orch, per coro a cappella, musica da camera, concerti
- Max Reger (1873-1916), che ripropose un ritorno, in chiave romantica, musiche e forme della musica protestante barocca. Le sue opere migliori sono infatti un innesto sulle forme barocche del suo linguaggio armonico, basato su un cromatismo post-wagneriano

IL RINNOVAMENTO STRUMENTALE IN FRANCIA

Nell'800 i destini musicali di Francia e Italia furono affini. In Francia il ritorno alla musica strumentale fu più rapido che in Italia. La rinascita francese ebbe il via dalla fondazione della Società Nazionale per la Musica Francese nel 1871. La tappa successiva fu l'apertura di una Schola Cantorum nel 1894, che riproponeva il canto gragoriano, valorizzando il metodo storico. Il recupero della musica strumentale scaturì in parte dai wagneriani, in parte dal recupero della tradizione classica e francese

Camille Saint Saens (Parigi, 1835-Algeri, 1921), compositore, organista e pianista, fu sua l'idea di fondare la Società Nazionale e ne fu il primo presidente. La sua produzione toccò tutti i generi. Per orchestra scrisse 3 sinfonie (la terza con organo e 2 pianoforti) e vari poemi sinfonici, tra cui *Phaeton*, *Danse macabre*. Per strumenti solisti e orchestra: 5 concerti per pianoforte, 3 concerti per violino, *Introduzione e Rondò capriccioso* per violino. Da camera: sonate, trii, quartetti e quintetti; assai noto è *Le carnaval des animeaux* (1886)

Cesar Frank (Liegi, 1822-Parigi, 1890) studiò con Reicha al conservatorio di Parigi. Organista in varie chiese parigine, fu tra i fondatori della Società per la Musica e ne divenne presidente. Insegnò organo al Conservatorio. Le composizioni dell'ultimo decennio di vita furono le più significative. Scrisse 3 poemi sinfonici, *Variazioni sinfoniche* per pianoforte e orch, da camera la Sonata per violino e pianoforte (in forma ciclica), il quartetto d'archi con pianoforte. Per pianoforte scrisse *Preludio, corale e fuga*, *Preludi, aria e finale*; per organo alcune raccolte e 3 corali. Il grandioso oratorio *Les Beatitudes e Redemption*. Considerato uno dei maggiori organisti del suo tempo e grande improvvisatore, fu spesso accusato di germanofilia, ma riuscì ugualmente a infondere nei parigini il gusto per musica non teatrale. Le sue creazioni sono caratterizzate da una fluente e duttile melodia, che grazie al movimento delle parti risolve le dissonanze senza durezza

Vincent d'Indy, allievo di Frank, fervente wagneriano, fu anch'egli presidente della Società Nazionale, riorganizzò la Schola Cantorum, insegnò composizione (il suo *Corso di composizione musicale* si usa ancora). Le sue composizioni riflettono l'insegnamento di Frank. Si ricordano la *Symphonie sur un chant montagnard francais* e le variazioni sinfoniche a ritroso *Istar*

Gabriel Faurè (1845-1924) fu allievo di Saint Saens, organista e maestro di cappella, insegnò al conservatorio di Parigi e ne fu direttore. Autore di 2 opere, di un *Requiem*, di una *Ballade* per pianoforte e orch, diede il meglio di sé nelle piccole composizioni pianistiche (preludi, notturni, improvvisi) e nelle melodie per canto e pianoforte, tra cui emergono le *Cinq melodies* e il ciclo *La bonne chanson* su versi di Paul Verlaine. Affrancatosi dall'influenza di Wagner e Chopin, espresse nella maturità un gusto melodico pronunciato ma elegante

Claude Debussy (Saint-Germain-en Laye, Ile de France, 1862-Parigi, 1918) studiò al conservatorio di Parigi, vinse il Prix de Rome, ma il soggiorno italiano si rivelò improduttivo per il suo carattere ribelle. Si interessò alla musica di Giava, presentata all'esposizione universale del 1889 e frequentò poeti, musicisti, letterati, pittori nel salotto di Mallarmè. Cominciò a farsi conoscere come compositore dopo il 1890. Nei 25 anni successivi era riconosciuto il leader del rinnovamento musicale

- per il teatro: *Pelleas et Melisandre*, dramma lirico in 5 atti su libretto di Maeterlinck (una vicenda onirica alla Tristano e Isotta, proponeva un nuovo tipo di canto, un continuo declamato su piccoli intervalli sostenuto da una soffice orchestrazione, *Le martyre de S. Sebastien*, mistero danzato su versi di D'Annunzio, la leggenda danzata *Khamma*, il poema danzato *Jeux*
- vocali: le cantate giovani *Primtemps* per coro femminile e orch, *L'enfant prodigue* per soli coro e orch, un'ottantina di melodie per canto e pianoforte tra cui le raccolte *Cinq poemes de Baudelaire*, *Le fetes galantes* da Verlaine, *Trois poemes de Mallarmè*
- per orchestra: *Prelude a l'apres-midi d'un faune* (1894), ispirato a Mallarmè, i 3 *Nocturnes* ispirati a quadri di Whistler, i 3 schizzi sinfonici di *La Mer*, *Iberia*, dalle 3 *Images* (non quelle per pianoforte!)
- per pianoforte: *Deux Arabesques*, *Suite Bergamasque*, *Pour le piano*, *Estampes*, *Images I&II*, *Children's Corner*, 2 libri di preludi, 12 *Etudes* dedicati a Chopin
- da camera: i migliori risultati li ebbe negli ultimi anni con *Syrinx* per flauto solo, una sonata per violoncello e pianoforte, una sonata per flauto, viola e arpa, una sonata per violino e pianoforte
- scritti: scrisse su importanti giornali quali "Le Figaro", il "Mercure de France" e "Musica"

Il linguaggio di Debussy segna il superamento delle posizioni tardo romantiche. Fu essenzialmente un lirico che si rivela nella melodia, una melodia nuova fatta di scale modali, pentafoniche e per toni interi, che si identificava nell'arabesco. Innovativi gli aspetti armonici. L'armonia scolastica gli andava troppo stretta, rifiutò così il sistema gerarchico dell'armonia tonale e delle cadenze "obbligate". Spesso evitava nelle sue scale di mettere una sensibile per non essere costretto a risolvere. La novità dell'armonia debussiana fu il concepire

ogni singolo accordo come unità sonora libera dai precedenti e senza obblighi verso i seguenti; creò quindi successioni di suoni regolati solo dalla bellezza della melodia

LA RIPRESA DELLA MUSICA STRUMENTALE IN ITALIA

Il predominio del melodramma non annullò la musica strumentale, sebbene l'opera assorbisse i migliori compositori e interpreti; ne sono prova le composizioni non teatrali di Rossini e Donizetti, e, in misura minore di Bellini e Verdi. La tradizione violinistica di Paganini fu viva e presente grazie ad *Alessandro Rolla*, *Camillo Sivori* e *Antonio Bazzini*. I veri animatori della rinascita strumentale italiana furono

- Giovanni Sgambati (1841-1914), romano, pianista allievo di Liszt. Inflù sullo sviluppo della cultura strumentale romana facendo conoscere musiche sinfoniche e da camera tedesche. Compose 2 sinfonie e un concerto per pianoforte e orch, oltre che a lavori per pianoforte e da camera
- Giuseppe Martucci (1856-1909), napoletano, iniziò l'attività di pianista, ma il suo contributo alla cultura strumentale italiana lo diede come direttore, animatore di associazioni concertistiche e insegnante. Lasciò inoltre 2 sinfonie e un concerto per pianoforte e orch, oltre a brevi pezzi quali *Notturmo* e *Novelletta* per orchestra
- Marco Enrico Bossi (Salò, 1861-piroscafo sull'Atlantico, 1925), organista insegnante ai conservatori di Napoli e Roma. La sua produzione, influenzata da Brahms, affianca ad opere teatrali, composizioni sinfonico-corali, e altre composizioni per orch, da camera, per organo
- Ferruccio Busoni (Empoli, 1866-Berlino, 1924), celebre pianista, fu anche fervido compositore. Scrisse opere teatrali (*Arlecchino*, *Turandot*, *Doktor Faust*, completato da un allievo), musica sinfonica (*Berceuse elegiaque*, *Rondò arlecchinesco*, *Fantasia indiana*), per pianoforte (6 sonatine e la *Fantasia contrappuntistica* in 3 versioni), oltre a trascrizioni e rielaborazioni, soprattutto di musiche di Bach. Lasciò anche l'importante scritto *Saggio di una nuova estetica musicale*

Ebbero fortuna nei nostri salotti le *romanze*, versione nostrana del Lied. Oltre a Rossini, Bellini e Donizetti, coltivarono questo genere alcuni "specialisti", tra cui Stanislao Gastaldon, Pier Adolfo Tirindelli, ma soprattutto *Francesco Paolo Tosti* (1864-1916) che fu maestro di canto alla corte italiana e successivamente della famiglia reale inglese; compose oltre 300 romanze in italiano e in inglese.

TESI XXXI: Le giovani scuole nazionali: Russia, Norvegia, Finlandia, Cecoslovacchia, Spagna

Nazionalità e nazionalismi in Europa dopo il 1830

La presa di coscienza dell'identità nazionale sbocciò in seno a quasi tutti i popoli e operò un'inversione di tendenza rispetto al cosmopolitismo illuministico. Il concetto di "nazionalità" era volutamente generico, ognuno vi leggeva ciò che preferiva: i liberali concetti di libertà e sovranità popolare, i conservatori la fedeltà alle tradizioni e all'ordine costituito. L'affermazione del principio di nazionalità avvenne in modi cruenti: cospirazioni, rivolte, rivoluzioni, moti; la presa di coscienza passò attraverso il pensiero filosofico e politico di Mill, Fichte, Hegel, Mazzini, Gioberti... Strettamente legato al concetto di nazionalità era quello di una lingua nazionale; di conseguenza, lo era anche il linguaggio musicale. Dopo il Congresso di Vienna del 1815 la carta politica europea era profondamente modificata. Risultati appariscenti del desiderio nazionale furono l'unità d'Italia (1861) e Germania (1871), ma anche altri popoli ottennero risultati concreti, anche se meno appariscenti: riconoscimenti delle specificità etniche e linguistiche, rappresentanze parlamentari, forme di autonomia

Le scuole nazionali

Tra l'inizio del '600 e la metà dell'800 la musica europea era la somma di quella italiana, francese e tedesca. Gli altri paesi furono musicalmente "colonizzati". L'affermazione del nazionalismo diede vita alle *scuole nazionali*, che si proponevano il recupero della tradizione musicale nazionale, spesso basati su scale modali e danze dai ritmi ignoti al precedente repertorio europeo. Nelle opere vennero proposti libretti ispirati alla storia e a leggende nazionali. Una precisazione: alcuni esponenti ebbero formazione tedesca ma portarono con sé le loro origini (Grieg, Smetana, Dvorak), altri composero in un contesto di assestata scrittura europea, ma impiegarono i moduli folcloristici delle loro terre (Albènz, Granados), altri aderirono solo in parte alla cultura nazionale (Sibelius). Solo per la Russia si può parlare di una vera e propria scuola nazionale, che si identifica col movimento artisticamente patriottico del Gruppo dei Cinque

NAZIONALISMO ED EUROPEISMO IN RUSSIA

All'inizio del XIX sec. dominavano musicalmente la Russia l'opera italiana e la musica strumentale tedesca. I primi passi in direzione dell'autonomia furono ad opera di Glinka e Dargomizski

- Michail Glinka (Smolensk, 1804-Berlino, 1857) si formò a Milano, dove conobbe Bellini e Donizetti, e a Berlino. A S. Pietroburgo frequentò l'ambiente culturale intorno a Puskin, che gli fornì il libretto del suo primo successo, l'opera *Una vita per lo zar* (1836). Diventò direttore d'orch. di corte. Esito più sfortunato ebbe la seconda opera *Ruslan e Ludmilla*. Dopo il 1844 viaggiò: Parigi, Spagna, Varsavia, Berlino. Lasciò anche composizioni corali, pianistiche e per orch, tra cui *Jota aragonesa*
- Aleksandr Dargomizski (Dargomyz, 1813-S. Pietroburgo, 1869) fu introdotto da Glinka nella vita culturale cittadina, spronandolo alla composizione. Si affermò con l'opera *Russalka* (1856) su libretto proprio. Il suo capolavoro è *Il convito di pietra*, lasciato incompleto e terminato da Cui e Rimski-Korsakov, e interamente concepito in forma di recitativo. Questo stile di canto influenzò il teatro di Mussorgski

Il Gruppo dei Cinque

Negli anni tra il 1830 e 40 il movimento più importante del nazionalismo russo fu quello slavofilo, in cui i seguaci esaltavano la Patria russa e le attribuivano l'ambiziosa missione di trascendere la nazionalità. Questi principi ispirarono i musicisti di S. Pietroburgo intorno al 1860, guidati da Mili Balakirev, il solo musicista professionista, in mezzo ai giovani aspiranti cui fu dato il nome di Gruppo dei Cinque. Essi non innovarono le forme, ma all'interno di esse portarono elementi nazionali originali: scale modali impiegate nel rito ortodosso, canti popolari, danze contadine, scene operistiche basate su storia russa, o scene di vita rurale. Tra i Cinque i minori sono Cui, delicato miniaturista, e Balakirev, oggi ricordato per la fantasia *Islamey* per pianoforte. I maggiori furono invece Borodin, Rimski-Korsakov e Mussorgski

- Aleksandr Borodin (Pietroburgo, 1833-1887) fu un valoroso scienziato. Professore di chimica e autore di importanti trattati scientifici, fu musicista autodidatta. Scrisse 3 opere tra cui *Il principe Igor* su libretto proprio, completato da Rimski-Korsakov e Glazunov, 3 sinfonie (la 2° è la più nota), il celebre schizzo *Nelle steppe dell'asia centrale*, musica da camera, tra cui il 2° quartetto per archi. Influenzato da Mendelssohn, non impiegò motivi popolari, ma il loro spirito influenzò la gentile e tendenzialmente esotica scrittura melodica
- Nicolai Rimski-Korsakov (Novgorod, 1844-S. Pietroburgo, 1908) fu il "professore" del Gruppo. Ufficiale di marina, studiò con Balakirev. Nel 1871 ottenne la cattedra di composizione al conservatorio di S. Pietroburgo. completò e "corresse" le composizioni degli altri del Gruppo. Insegnò a Glazunov, Stravinski e Respighi. Lasciò 15 opere, molte su libretto proprio; le più note sono *Sadko*, *Lo zar Saltàn*, *Il gallo d'oro*. Nella produzione sinfonica il *Capriccio spagnolo*, la suite sinfonica *Sheherazade*, l'ouverture *La grande Pasqua russa* su temi liturgici. Il suo interesse per la musica russa è manifestato nell'armonizzazione di canti popolari russi. Pubblicò un *Trattato pratico di armonia* e utili *Principi di strumentazione*. È ricordato come uno dei grandi maestri dell'orchestrazione, sulla scia di Liszt e Berlioz. Il suo linguaggio sinfonico influì molto sulla cerchia dei Cinque e interessò anche Debussy. Le sue eclettiche melodie utilizzavano spesso le antiche scale modali e intervalli eccedenti e diminuiti
- Modest Mussorgski (governatorato di Pskov, 1839-S. Pietroburgo, 1874) proveniva da una antica famiglia della nobiltà rurale. Studiò pianoforte con la madre. A 10 anni si trasferì a S. Pietroburgo dove divenne sottotenente della Guardia. La conoscenza con Dargomizski, Balakirev, Borodin e Cui nel 1855 rafforzò la

vocazione musicale. Studiò composizione e nel 1860 abbandonò la carriera militare, ma l'abolizione della servitù della gleba, ad opera di zar Alessandro II lo privò dei proventi della proprietà terriera, obbligandolo a trovarsi un impiego statale. Dopo vari rimaneggiamenti il *Boris Godunov* (su libretto proprio tratto da Puskin e Karamazin) fu rappresentato nel 1874 e piacque al pubblico, ma lasciò perplessi molti musicisti. Per problemi di salute legati all'alcool non terminò la *Kovancina*, completata da Rimski-Korsakov e la *Fiera di Sorocinski*, completata da Liadov. Tra le composizioni non teatrali si ricordano *La notte di S.Giovanni sul Monte Calvo*, per orch, rielaborata da Rimski-Korsakov, i *Quadri di un'esposizione*, liriche per canto e pianoforte, tra cui *La camera dei bambini*, *Senza sole*, *Canti e danze della morte*. Attuò in modo radicale la poetica dei Cinque. Indifferente nei confronti delle regole della composizione, costituì, un passaggio obbligato verso la musica moderna. Il realismo fu un dato di fatto della sua creatività, quasi tutte le sue composizioni sono legate a un pretesto esterno e portano un titolo

I compositori filo-occidentali

Non tutti i compositori aderirono all'integralismo del Gruppo dei Cinque. Al contrario, dopo il 1860 il russo colto sentiva di essere parte integrante dell'Europa. Così i musicisti, tra cui

- Anton Rubinstein (1829-1894) pianista famoso, fondatore del conservatorio di S.Pietroburgo (1862), fu anche operista e direttore d'orchestra. Suo fratello Nicolai fondò il conservatorio di Mosca (1864)
- Aleksandr Grecianinov (1864-1956), allievo dei cons.di Mosca e S.Pietroburgo, si stabilì a Parigi, poi negli USA. La sua miglior produzione è la musica corale liturgica e numerose liriche per canto e pianoforte
- Aleksandr Glazunov (1865-1936), allievo di Rimski-Korsakov, insegnò e diresse il cons.di S.Pietroburgo. Sinfonista eccellente, lasciò 9 sinfonie, ouvertures, fantasie e concerti, segnate dall'influenza di Liszt e Brahms e dalle melodie calde e a volte orienteggianti
- Sergei Rachmaninov (1873-1943), pianista di fama mondiale e direttore d'orchestra, naturalizzato statunitense. Scrisse 13 preludi op.32, 2 raccolte di *Etudes-tableaux*, 2 sonate per pianoforte, 4 concerti e la *Rapsodia su un tema di Paganini* per pianoforte e orch.op.43
- Aleksandr Scriabin (Mosca,1872-1915), dopo gli studi al cons.di Mosca iniziò la carriera come pianista, ma dal 1904 si dedicò interamente alla composizione, prevalentemente per pianoforte e orch. Per orchestra: 3 sinfonie, *Il poema dell'estasi*, *Prometeo o il poema del fuoco* con pianoforte, organo, coro e "clavier a lumiere"; per pianoforte: 10 sonate, 19 "poemi", 26 studi, 90 preludi (tra cui i 24 op.11) valzer, mazurche, notturni. Il suo pianismo rivela l'influenza di Liszt e Chopin. Il traguardo a cui tendeva era la creazione di un'opera in cui si fondessero musica, poesia, danza, colori, luce e profumi

Piotr I.Ciaikovski (governatorato di Vietka,1840-S.Pietroburgo,1939)

Figlio di un ing.minerario, ebbe le prime lezioni di pianoforte dalla madre. Entrò nella facoltà di diritto a S.Pietroburgo e frequentò il conservatorio. Ottenne la cattedra di armonia. Sposò un'ex allieva, ma fu un'unione disastrosa. Grazie agli aiuti economici di una ricca ammiratrice, ebbe modo di dedicarsi interamente alla composizione. Si fece apprezzare anche come direttore d'orchestra

- per il teatro: 10 opere, tra cui *Eugenio Oneghin* (1879), *Mazeppa*, *La dama di picche*, tutte e tre su libretto proprio e di soggetto tratto da Puskin. Le sue opere sono del tipo italiano che dà importanza al canto e all'espressione melodica. 3 balletti: *Il lago dei cigni* (1877), *La bella addormentata* (1890), *Lo schiaccianoci* (1892). I balletti, segnarono la nascita del balletto sinfonico
- per orchestra: 6 sinfonie, tra cui la n.1 "Sogni d'inverno", la n.2 "Piccola Russia", la n.3 "Polacca", la n.6 "Patetica"; l'ouverture-fantasia *Romeo e Giulietta*, la fantasia *Francesca da Rimini*, il *Capriccio italiano*, l'ouverture *1812*; 3 concerti per pianoforte e orch (il n.3 ha un tempo solo), il concerto per violino e orch. Le sinfonie dimostrano una grande forza comunicativa. Mancò nello sviluppo organico dei temi, ma ebbe grande intuito per gli effetti orchestrali e una melodia fluida e di alto senso drammatico. I concerti per pianoforte richiamano il virtuosismo di Liszt
- altre composizioni: 3 quartetti per archi, un trio con pianoforte; pianistica, tra cui *Le stagioni* e *L'album dei fanciulli*; corale sacra e profana; melodie per canto e pianoforte

La sua musica esprime la fase finale del romanticismo europeo, quella delle eleganze decadentistiche e patetiche. La spontaneità di Ciaikovski è grande pregio, ma anche limite, perché l'effusione lirica a volte cade nel languore, e gli accenti vigorosi diventano enfasi

COMPOSITORI NAZIONALI IN BOEMIA, NORVEGIA, FINLANDIA E SPAGNA

La Boemia

Era parte dell'impero austriaco. Nel 1848 scoppiarono moti rivoluzionari. I Cechi non rivendicavano l'indipendenza, ma condizioni di parità con gli altri popoli sotto gli Asburgo. Vantava solide tradizioni musicali. Gli esponenti più noti del nazionalismo musicale boemo furono

- Bedrich Smetana (1824-1884), partecipò ai moti rivoluzionari e fondò una scuola con l'aiuto economico di Liszt. Fu critico e poi direttore del teatro nazionale. Divenuto sordo, si dedicò alla composizione. Le opere teatrali più note sono *La sposa venduta*, *Dalibor* e *Libusi*. La creazione più nota è il ciclo sinfonico *La mia patria*, con la seconda sinfonia *Moldava*. Lasciò anche composizioni pianistiche in forma di danza, e da camera, tra queste il *Quartetto "della mia vita"*. Profondamente influenzato dal sinfonismo post-beethoveniano (Schumann e Liszt), fuse insieme alla tradizione elementi etnici, in particolare le danze popolari
- Antonin Dvorak (1841-1904), mentre studiava in cons, si guadagnava da vivere suonando in orchestra. Studiò anche a Vienna, dove conobbe Brahms. Raggiunse il successo con le *Danze slave* per pianoforte a 4 mani e con lo *Stabat Mater*. Dal 1892 al 1895 diresse il cons. di New York. Lasciò una copiosa produzione, tra cui 10 opere, con la più nota *Rusalka* (=l'ondina, 1901), che però denunciano una debolezza drammatica; più apprezzata la musica sinfonica: 9 sinfonie, la più conosciuta è l'ultima *Dal nuovo mondo*, con l'impiego di melodie indiane e negre, 3 *Rapsodie slave*, *Suite ceca*, un concerto per pianoforte, uno per violino, uno per violoncello; numerose le composizioni per coro a cappella con orch, tra cui lo *Stabat Mater*, il *Requiem* e il *Te Deum*; 17 quartetti per archi

L'Europa settentrionale

Niels Gade (1817-1890) Nielsen (1865-1931) in Danimarca, Franz Berwald (1796-1868) in Svezia, Stanislaw Moniusko (1819-1872) in Polonia, Grieg in Norvegia e Sibelius in Finlandia. Tutti di formazione tedesca, innestarono nelle loro composizioni elementi popolari della propria terra. Solo Grieg e Sibelius lasciarono durevoli impronte

- Edvard Grieg (Bergen, 1843-1907) studiò nel cons di Lipsia, allievo di Moscheles, Richter e Reinecke. Ebbe contatti con Gade. Validò didatta, fondò una scuola musicale e la pensione accordatagli dal governo gli permise di comporre. Musica sinfonica: le musiche di scena per il dramma *Peer Gynt* di Ibsen (da cui trasse 2 suite), l'*Holberg suite*, la *Suite Lirica*, le *Danze sinfoniche*, il noto concerto in La min per pianoforte e orch. Per pianoforte la sonata op.7, *Danze e canti norvegesi* soprattutto i 66 *Pezzi lirici* composti tra il 1867 e il 1901. Compose anche 2 quartetti e sonate per violino/violoncello e pianoforte. Utilizzò canti e danze contadine, soprattutto le "slatter". La sua progredita scrittura armonica interessò e influenzò Debussy
- Jan Sibelius (1865-1957) completò a Helsinki gli studi musicali. Insegnò al cons fino al 1910. La pensione concessa dal governo gli permise di ritirarsi a comporre. Tra le sue composizioni, un'opera, una cantata per soli coro e orch, 7 sinfonie, un concerto per violino e orch, *Lieder*. Le sue creazioni nazionali sono una decina di poemi sinfonici ispirati al *Kalevala* il poema nazionale finlandese, tra cui *Finlandia* op.26. Non utilizzò materiale popolare, ma non per questo i suoi quadri sonori sono meno rappresentativi della sua terra

La Spagna

Dopo la fioritura polifonica e la musica strumentale per vihuela, la Spagna, escludendo Scarlatti e Boccherini rimase estranea allo sviluppo musicale. Intorno alla metà del XIX sec. il genere preferito era la *zarzuela*, spettacolo teatrale simile al singspiel, in cui le parti cantate erano influenzate dal canto operistico italiano e francese. La scuola nazionale spagnola si avvale dei nomi di compositori di origine catalana, ma residenti all'estero, Parigi in particolare

- Felipe Petrell (1841-1922), iniziatore della rinascita musicale spagnola, compose una trilogia operistica, *Los Pirineus*, fu autore di studi storici e saggi sulla tradizione musicale spagnola
- Isaac Albeniz (1860-1909), dalle spiccate doti pianistiche, studiò a Parigi, Lipsia e Bruxelles. Dal 1880 iniziò a inserire proprie composizioni nei programmi dei concerti che eseguiva. Compose alcune opere teatrali, ma il suo nazionalismo si nota nella musica per pianoforte, coi 12 pezzi di *Iberia*, i 12 *Piezas caracteristicas*, i *Requerdos de la viaie*, la *suite espanola*, i 6 fogli d'album di *Espana*
- Enrique Granados (1867-1918) studiò a Barcellona e Parigi e divenne concertista. Alternò l'attività di pianista a quella di compositore. Il suo capolavoro è l'opera *Goyescas*. Per pianoforte 17 *Danzas espanolas*, 3 *Escenas poeticas*, 6 *Escenas romanticas*. Il suo stile è più semplice e meno originale di quello di Albeniz, soprattutto nel linguaggio armonico. Insoliti però gli effetti che seppe trarre dalla tecnica pianistica

LE SCUOLE NAZIONALI, FASE SECONDA

La seconda generazione di musicisti delle scuole nazionali non si limitò a utilizzare materiale sonoro etnico, ma riuscì a farlo proprio assorbendo l'essenza della propria terra d'origine. Tra questi il polacco Szymanowski, il brasiliano Villa-Lobos, il messicano Chavez, oltre a

- Leos Janacek (1854-1928), nato in Moravia, si formò alla scuola d'organo di Brno, si perfezionò a S.Pietroburgo, Lipsia e Vienna. Insegnò composizione e fece attività critica. Tra le opere teatrali si ricorda *Jenufa*, *I viaggi del signor Brucek*, *Da una casa di morti*. Tra le composizioni orchestra la *Sinfonietta*. Pubblicò 11 raccolte di canti popolari
- Manuel de Falla (1876-1945) di Cadice, fu allievo di Pedrell. Le maggiori composizioni sono *7 canciones popolare espanolas*, il balletto *El sombrero de tres picos*, le *Notti nei giardini di Spagna* per pianoforte e orch (1915), il concerto per clavicembalo e 5 strumenti
- Zoltan Kodaly (1882-1967), ungherese, iniziò nel 1905 insieme a Bartok un lavoro di ricerca sul canto popolare magiaro. Viaggiò a Berlino e a Parigi. Le brillanti composizioni per orch. più note sono le *Danze di Marosszek* e le *Danze di Galanta*, ma le sue qualità liriche emergono nei lavori vocali, come nel *Psalmus Hungaricus* per tenore, coro e orch. e nei lavori teatrali, tra cui *Filanda magiara*. La sua produzione fu improntata al linguaggio della musica contadina ungherese
- Bela Bartok (1881-1945) nacque in Transilvania (allora ungherese). Iniziò lo studio del pianoforte con la madre, proseguì a Bratislava, poi a Budapest. Si occupò di etnomusicologia con Kodaly. A causa della situazione politica si trasferì negli USA. Per pianoforte: 14 bagatelle, vari adattamenti di canti popolari ungheresi, *Allegro Barbaro*, l'importante opera didattica *Mikrokosmos*; da camera: 2 sonate per violino e pianoforte, 2 rapsodie per violino e pianoforte, sonata per 2 pianoforti e percussione, 6 quartetti per archi (tra le sue opere più significative); per orchestra: il poema sinfonico *Kossuth*, *2 Ritratti*, *2 Images*, *Musica per archi, celesta e percussione*, un concerto per violino e orch, un concerto per 2 pianoforti e orch, rapsodia per pianoforte e orch; lavori teatrali: il balletto *Il principe di legno*, l'opera in un atto *Il castello del principe Barbablu*, il balletto in un atto *Il mandarino meraviglioso*; composizioni vocali: la cantata profana *I cervi fatati*, melodie per voce e pianoforte

TESI XXXII: sguardo riassuntivo alle forme di musica svoltesi dalla fine del '500 in poi

Musica vocale sacra

Sopravvivono le forme delle composizioni richieste dall'esercizio del culto (messe e parti di messe, salmi, Magnificat, vedi TESI XI, XII, XV). Assumono lo stile concertante, per soli, coro e orch. Nascono, in stile monodico, l'oratorio cattolico e la cantata luterana da chiesa (TESI XV)

Musica vocale profana

Al madrigale polifonico succedono, in stile monodico, l'aria con testo in italiano, duetto da camera (TESI XV)

L'opera italiana

Nacque a Firenze alla fine del '500. Nel '600 le 3 scuole: romana, veneziana, napoletana (TESI XVI e XVII). Nel '700 l'opera napoletana diventa europea, distinzione tra opera seria e buffa (TESI XVIII). Nell'800 il grande melodramma italiano (TESI XXII)

L'opera fuori dall'Italia

In Francia: nel '600-'700 il *ballet de cour*, la *tragedie-lyrique*, l'*opera-ballet*, l'*opera comique* (TESI XX); nell'800 il *Grand-opera* (TESI XXIII)

In Germania: nel '700 il *Singspiel* (TESI XX); nell'800: il dramma romantico, Wagner (TESI XXIII)

Altrove: il *masque* in Inghilterra, la *zarzuela* in Spagna, l'opera nazionale in Russia e in Boemia

La musica strumentale

Nel '500 e primo '600: trascrizioni da musiche polifoniche vocali e composizioni cembalo-organistiche (TESI XXIV)

Nel '600: la suite, le sonate da chiesa e da camera (TESI XXV)

Nel '700: la sonata solistica e il concerto barocco. La sonata, il concerto e il quartetto classici (TESI XXVI)

Nell'800: sono ancora coltivate le forme classiche, ma si affermano il poema sinfonico (per orch) e tutte le forme derivate dal Lied per pianoforte (TESI XXIX)

QUADRO RIASSUNTIVO DI STORIA DELLA MUSICA

TESI I: *Origini della musica – I primi strumenti – La musica della mitologia*

- L'etnomusicologia (Wallaschek, Stumpf, Sachs, Schneider, Bela Bartok)
- L'origine della musica (Wallaschek e Bucher sostengono origini nel ritmo, sviluppo contemp. libguaggio)
- Gli strumenti dei popoli primitivi (*idiofoni* perc. senza membr., *membranofoni* tamburi, *aerofoni*, *cordofoni*)
- Musica e mitologia (musica=voce natura, Gerico&arpa di David, Orfeo, Anfione costruisce mura Tebe con lira)

TESI II: *La musica dei selvaggi e dei primi popoli storici: egiziani, cinesi, assiri e babilonesi, ebrei*

- Gli egiziani (canto sacerdot., inizio solo maschi, dopo conquiste, musiciste siriane; III sec. a.C. org. idr. Ctesibio, chironom)
- I popoli mesopotamici (relig.& matem., arpa sumerica, stimolo al combat. x assiri)
- Israele (period. re XI-Xa. C., salmi di David; kinnor, sciofar, ugab; *cantill* recitaz. inton., *jubil* vocaliz. "alleluja"; canto crist.)
- I cinesi (suoni&ord. universo, scala 5 fon. poi 12 fon., piccole orch, *king* litofono, *chin* salterio, *pipar* liuto, *cheng* org)
- Indiani (molte scale dal II sec. a.C., 8ava divisa in srutis, in tutto 22, modo=ragas, migliaia; *vina* cord. pizz., *sarangi* ad arc)

TESI III: *La musica dei greci e dei romani*

- L'eredità della musica greca (elem. continuità tra mus. ant e mus. colta è sist. teorico gr; canto gr. & crist. sono monodia)
- Trattati (monocordo Pitagora di Samo VI a.C., Elem. Arm.& Rhythm Aristosseno Tarant III a.C., Eucl., Plut., Tolom., Alipio)
- Le musiche (frammenti di tragedie, 2 inni delfici in onore Apollo, epitaffio di Sicilo, 3 inni Mesomede di Creta)
- Notazione (nuclei melod./norma *nomoi*, notaz. dal IV a.C., ma solo x uso privato; not. voc. (alfabet)&strum. (segni fenici))
- Canto&Strum. (corodia/monodia; *peana* x Apol., *ditirambo* x Dionis., *imeneo* x nozze, *trenos* funeb., *partenio* fanciulle)
- Ritmica (*giambo* breve lunga, *trocheo* lunga breve, *tribraco* terzina, *spondeo* lunga lunga)
- Modi, armonie, sist. perf. (tetracordo discendente in IV giusta, dorico, frigio, lidio; diazeusi/sinafè, ipo/ipermodo, teleion)
- La musica dei romani (musiche x spett. origine etrusca, *fescennino*&*atellana*; strum. uso milit.; dal 146 a.C. mus. greca)

TESI IV: *La musica dei primi cristiani: il canto gregoriano nei suoi caratteri modalità e ritmici*

- Il primo millennio dell'era volgare (molta storia, poca musica xchè no prod. d'arte e tramand. oralmente)
- Formazione del canto crist. (diaspora 70; edit. Mil. 313, crist. rel. uff. 391, canto rom., ambros., aquil., benev., mozar., gallic)
- Lo sviluppo unitario del canto cristiano (S. Greg. Magno, Anthphonarium, Schola Cantorum, Sacro Romano Imp. 799)
- Liturg.&canto (*Ordin*: Kyr, Glor, Cred, Sant, Agnus; *Propr*: Intro, Allel, Offer, Com; 8 *Uffici*; Vesp: 5 sal, Magn, inno, 1 itan)
- Stili, forme (*accentus* da cantillaz su una nota, *concentus* sillabico; salmodia *resp/allel/antif*; sequenze mnem., tropi)
- La teoria: modi eccles. (scale 7 fon. disc. diat. a 8 modi: *autent&plag* una IV sotto; *finalis*=ton, *repercus*=dom, nomi greci)

TESI V: *Gli inizi della polifonia – Il contrappunto medioevale – Compositori e teorici*

- Inizi della polifonia (X sec. inizio contrapp.; Ars Antiq. XII-XIII; Ars Nova XIV; fiamminghi XV-XVI; polif. Rinasc. XVI)

- L'ARS ANTIQUA (1150-1320 grandi cantorie Francia; notazione su rigo, modi ritm poi notaz. mensurale)
- La scuola di Notre Dame (Magnus Liber Organi di *Leonin, Perotin*; organa, clausolae, conductus; tenor fa cantus firmi)
- Il mottetto (XIII sec; notaz. mens. francon, mottetto derivato da clausola a 3 voci, latino/Oil; hoquetus o cantus absciss)

TESI VI: *La scrittura musicale medioevale considerata specialmente in relazione alle origini della scrittura odierna*

- Notaz. neum. (rep. gragor. orale sino a VIII sec; neuma=segno; 3 fasi: chironomica, adiaSTEM-diastematica, quadrata)
- Da campo aperto a not. dias (virga & punctum; pes & clivis; scandicus, climacus, torculus, porrectus; comp, liqu; rigo F&C)
- Nomi note e not. alfab (Boezio segnò monocordo con A-P; Oddone da Cluny not. alfab, si bem & beq, base di Guid Arezz)
- La notazione polifonica bianca e nera (tra fine XII e fine XIV nera; da XV a XVI bianca)
- Notazione modale (virga/punctum => longa/brevis, aggregati in 6 modi ritmici; *ordines* quante volte ripeto il modo)
- LE NOTAZIONI MENSURALI (quella franconiana & francese provengono da quella modale, l'italiana dal nulla)
- Not. franconiana (*Ars Cantus Mensurabilis* 1260 Francone da Colonia; divisio perfecta/imperfecta, duplex longa)
- Not. Ars Nova Franc (Phil. de Vitry, introd. la *minima*; modus=div. longa, tempus=div. brevis, prolatio=div. semibrev)
- Not. Ars Nova Italiana (Marchetto da Padova, niente maxima & longa, si usa la brevis, 3 divisio sino alla semiminima)

TESI VII: *Guido d'Arezzo e il sistema musicale medioevale. La solmisazione*

- Teoria & pratica (teorici speculat, trattat. pratici; Boezio fine V riconosce musica *mundana, humana, strument*; scholae)
- Guido d'Arezzo (995-1050, bened. Arezzo, scuola canto, priore Camaldoli, *Micrologus de Mus. e Prologus in Antoph*)
- L'esacordo (successione di 6 suoni con semitono al centro, nomi delle note dall'inno di S. Giovanni, si = S.J.)
- La solmisazione (metodo di memorizzazione di mutazione degli esacordi, 3 duri, 2 natur, 2 molli; musica ficta)

TESI VIII: *Musica popolare e teatro nel medioevo – trovatori e menestrelli*

- Monodie sacre in latino: gli uffici drammatici e i drammi liturgici (IX uffici, XIII drammi; *Visitati Sepulchri*)
- CANTI RELIGIOSI NELLE LINGUE NEOLATINE (XIII sec. grandi papi, Innocenzo III, sentimento religioso)
- Lauda toscano-umbra (*Cant. Frate Sole, Flagellanti & Disciplinanti*, racc. di *laudari*, tipo ballata: solista *ripr & volta*, coro)
- Le cantigas spagnole (400 canti in gallego x Madonna, iniziativa Alfonso X; forma del virelai, ritornello+strofe)
- I canti profani in latino (*Planctus Karoli* 814, *Roma nobilis*, canto pellegrini, *Carmina Burana*)
- LA LIRICA PROFANA DEI TROVATORI, DEI TROVIERI E DEI MINNESANGER (dalla metà del XI sec)
- Importanza del primo movimento poetico-musicale europeo (spirito cavalleresco-cortese in Fr. merid, gran diffus)

- Poesia e musica nelle corti feudali (vita meno rozza, signore promotore di cultura, Guglielmo IX d'Aquitania)
- Trovatori (*cansò*, inno+strofe; altre forme: *joc parti, pastorela, planh*; stili: *trobar plan, ric, clus*; 2600 poesie, 350 melodie)
- Trovieri (lingua d'Oil, *chanson* di 2 strofe come ritornello in forma variata; Chretien de Troyes, Ricc. Cuor di Leone)
- I minnesanger (matrim. Fed. Barbarossa con Beatr. Borgogna, ideali cavallereschi in Germania, nasce il lied)
- Il problema dell'interpretazione ritmica (notaz. gregor. su 4 righe; non si conosce il ritmo; forse verso presiede ritmo)

TESI IX: *La prima rinascita italiana: l'Ars Nova (madrigali, cacce, canzoni, ballate) – Strumenti in uso nel tempo (XIV sec.)*

- Secolarizzazione (primato Chiesa sino al '200, *Summa* Tomm. d'Aquino, Div. Com; ora Avignon, Decameron, Canterb)
- Ars Nova Fr (Ph. de Vitry, pari dignità divis 3 & 2, mott. a 4 (triplum, motetus, tenor, contratenor) isoritmici, *color & talea*)
- Guillaume de Machaut (+ grande del XIV, diplom, poeta; *Messa Notre Dame* 4 voci, mottetti, virelais, rondeaux, ballades)
- L'ARS NOVA ITALIANA (polifonia ancora elementare, mottetti di March. da Padova x Scrovegni 1305)
- Ambiente culturale (Scaligeri, Visconti, Carraresi, Bologna & Firenze; Dolce Stil Novo; poes x mus di Franco Sacchetti)
- Le forme e i compositori (madrigali AAB, cacce, ballate ABBA, *Francesco "degli organi" Landino*, ben 140 ballate)
- La musica strum (si componeva x voci, ma strum sostituivano; org portat & posit, salterio, viella, tromba, cornetto legno)

TESI X: *Lo sviluppo del contrappunto vocale: la scuola fiamminga (XV e XVI sec.)*

- Lo sviluppo del contrappunto (Guerra 100 anni, declino Francia, cappelle musicali sostituiscono scholae gregoriane)
- Nascita del contrappunto imitato (si definì nel XV, imitazione tema; fuga)
- Messe, mottetti, chansons (messa alla Dufay, le 5 parti stesso cantus firmi; mottet solo sacro dal XV; chanson prof 3 voc)
- La scuola polifonica inglese (usava 3° e 6°, importata in Francia diede origine al *falso bordone*, John Dunstable)
- La scuola borgogn (Filip Buono, mecen. *Guillaume Dufay*, vita moviment, 9 messe, chansons; *Gilles Binchois*, chansons)
- Fiamminghi (*Ockeghem* 13 messe, mott, chans, *Josquin de Prez*, Italia, coerenza testo-mus, Jacob Obrecht, Pierre de la Rue)

TESI XI: *Le scuole polifoniche italiane del sec. XVI – Teorici e compositori – Semplificazione e purificazione della polifonia vocale – Riforma e controriforma: il corale – Palestrina – I due Gabrieli, Marenzio, Gesualdo, Vecchi, Banchieri, Croce, Gastoldi – La progressiva tendenza espressiva, drammatica, rappresentativa*

- IL CULMINE DEL RINASCIMENTO (Firenze di Petrarca & Boccaccio, i principi studiano musica)
- La stampa musicale (Gutenberg, Ottaviano Petrucci, primo editore nel 1501; Pierre Attaignant)
- La tradizione fiamminga (*Willaert*, allievo di Mouton, M° a Ven; *Orlando di Lasso*, messe "parodia", madrig, testo-mus)
- LA RIFORMA E LA MUSICA NELLE CHIESE PROTESTANTI (Lutero, Calvino, Enrico VIII Tudor)
- Confessione luterana e corale (parte integrante della liturgia, Praetorius con raccolta *Musae Sioniae*, Heinrich Schultze)
- Ugonotti e il canto dei salmi (distruzione organi, Clement Marot traduz. franc. di 50 salmi)
- Canto anglicano (pochi cambiamenti in Prayer Book; anthem = mottetto, full anthem coro, verse anthem alternanza)
- Controrif. catt. (Paolo III, conc. Trento: abolire sequenze tranne Ordinario, no cantus firmi profano in messe, intelleggib)
- La lauda polifonica (S. Filippo Neri fonda l'Oratorio, dove in funzioni extralit. si cantavano *Laudae e travestim. spirit*)

- Il culmine della polifonia sacra rinascimentale (semplificazione contrapp. origina stile a cappella)
- LA SCUOLA ROMANA (cura delle cappelle papali, divieto donne: Festa, Animuccia, Nanino)
- Giovanni Pierluigi da Palestrina (525-294, Roma, 102 messe, 307 mottet, lo spirito della controrif, sobrio, lineare)
- LA SCUOLA VENEZIANA (Roma ovunque, ma non a Ven: musiche policorali + strum, dipendeze Doge)
- Andrea Gabrieli (510-586 organista; grandiosi Concerti a6-12, mottetti a5, 7 libri di madrig, 2 di ricerc, cori x Edipo)
- Giovanni Gabrieli (superò lo zio in fama, Sacrae Symphoniae, 82 mottetti, canzoni strum; lo stile precede il barocco)
- Polifonie profane in Europa (cosmopolitismo del contrappunto fiammingo; villancicos, lieder)
- FORME POPOLARESCHI ITALIANE (strutt. strofica, letterat. pop, scritt. omof. accord, canti carnasc., villanelle, frott)
- IL MADRIGALE (qualità testo, testo-musica, non strofico come quello del '200, voci raddopp. da strumenti)
- Poesia e musica (questione della lingua, Bembo; Petrarca, ma anche Dante, Ariosto, Tasso, Guarini; lirica d'amore)
- Formazione e sviluppo del madrigale (Luca Marenzio, Carlo Gesualdo principe di Venosa, madrigalisti inglesi)
- Madrigale drammatico (Il cicalamento delle donne del bucato di *Striggio* l'Anphiparnaso del *Vecchi*, Adr. Banchieri)
- In Fr, Sp & Ger (chanson di Janequin, villancico castigliano di Juan del Encina e meistersang monod. di Hans Sachs)

TESI XII: *Sguardo riassuntivo delle forme di musica polifonica cinquecentesca. Musica sacra: mottetti, messe, salmi, improperi – Musica profana: frottole villanelle, canzonette, madrigali, balletti, madrigali drammatici, intermezzi*

- MUSICA SACRA: mottetti, messe, salmi, responsori
- MUSICA PROFANA: i madrigali

TESI XIII: *Conquista della tonalità moderna e dei nuovi mezzi espressivi – Strumenti a pizzico, ad arco, a fiato*

- LA TRATTATISTICA NEI SECOLI XV E XVI (Heinrich "il Glareano" Loris, Zarlino, Artusi)
- L'origine della tonalità, dell'armonia e del basso continuo
- Strumenti a corde e a fiato (liuto, viella, lira, viola da gamba e da braccio, flauti, fagotti e oboi) e a tastiera
- I trattati di musica strumentale ("il Transilvano" di Diruta, per la pratica degli strumenti a tastiera)

TESI XIV: *Origine del melodramma*

- Cultura del Barocco e lo stile di musica barocca (rinascimento: equilibrio & sobrietà; barocco: voglia di stupire)
- Affemaz. della monodie: Camerata Fiorentina (de' Bardi, *Dialogo della mus Ant & Mod.* di Galilei, madr. monod. Caccini)
- Teatro e Musica (accanto comm. e trag. classiche, favole pastorali & comm. dell'arte, intermezzi riempitivi)
- Primi melodrammi (emulare trag. greca, fusione lingua & mus; recitar cantando; Dafne di *Peri*, Caccini e de' Cavalieri)

TESI XV: *Origini e primo fiorire dell'oratorio – Giacomo Carissimi – La cantata e il duetto da camera* (seconda metà del '600, primo '700)

- La musica sacra cattolica (stile antico polifonico alla Palestrina, stile moderno monodico, stile concertato venez.)

- L'oratorio latino e Giacomo Carissimi (Confr. Crocefisso; *Carissimi* solo oratori, cantate sacre e mott, mai teatro)
- L'oratorio polifonico, abolito Historicus e - coro, recitativo; Charpentier, poco succ, domina *gran motet*)
- Mus. sacra protest. (3 tipi di corale: armonia 4, uso corale come tenor, stile concert. Praetorius, Schein, Scheidt, Schultze)
- Le monodie profane da camera (passaggio graduale con *Nuove Mus.* di Caccini, arie su testi strofici e madr. monod.)
- La cantata profana (o da camera, con arie e recitativi; influì su svilup. melodramma. Carissimi, Stradella, A. Scarlatti)
- Il duetto da camera (come le cantate, ma di forma + libera; Steffani, vescovo e diplom., ne compose una decina)

TESI XVI: *La scuola romana – Monteverdi e la scuola veneziana*

- L'opera e la società del '600-'700 (l'imprenditore, lo scenografo, il cantante)
- L'opera a Roma (Urbano VIII costruì teatri, il S. Alessio di Landi, l'Orfeo di Luigi Rossi; prevale il recitativo)
- L'opera a Venezia (industria del teatro, Cavalli interagì con Lulli, Cesti col Pomo d'oro, Stradella risentì di Montev.)
- Monteverdi (567-643, Artusi, i madrigali polifonici, i madrigali in stile concertato, Incoronaz. Poppea, parola-musica)

TESI XVII: *L'opera napoletana – Alessandro Scarlatti – l'opera buffa e l'opera sentimentale*

- La librettistica d'Arcadia (Zeno la logica, Metastasio ragione & sentimento, Goldoni riforma coerenza caratterizzaz)
- A. Scarlatti (660-725, modello op. nap., 114 op., Eraclea, Mitridate, Tigrane, Griselda, aria col "da capo", sinf. introduttiva)
- L'opera napoletana prima di Scarlatti (i Febarmonici, adattamenti di opere veneziane, i 4 conservatori)
- L'opera napoletana nel '700 (Feo, Leo, Porpora, Vinci, Pergolesi; Jommelli, Tretta, Piccinni, Paisiello, Cimarosa)
- Opera a Ven. (Vivaldi con Farnace, Orlando, Fida ninfa; Galuppi con Mondo della luna, Filos di camp; 4 osp. x ragazze)
- Compos. d'oltralpe in stile ital. (J.C. Bach, Haydn, Gluck prima dell'Orfeo ed Euridice, Hasse, 60 op. nap. metastas)

TESI XVIII: *Sviluppo musicale del melodramma (recitativo, aria, finale, strumentazione espressiva) – Decadenza artistica*

- L'opera seria (cosmopolitana, italiana, elaborata, solenne, 3 atti, mitologia/storia; "pasticcio" e "azione" celebrati di piccole prop.)
- L'opera comica (prodotto spesso regionale, dialetto, iniziale bassa qualità, leggera, 2 o 3 atti, vita quotidiana)
- Strutture e forme dell'opera italiana del '700 (sinfonia, recitativo, aria con da capo, pezzo d'insieme e finali)

TESI XIX: *La riforma di Gluck e Calzabigi – Teorici del melodramma – Satire e parodie in Italia e fuori*

- Le ragioni dei letterati (critica all'opera italiana, le querelles: ramisti e lullisti, buffoni, Gluck e Piccinni)
- Satire e parodie ("Il teatro alla moda" di Benedetto Marcello)
- Gluck (714-787, riforma: fluidità e partec. orch.; da *Orfeo ed Euridice* strutt. metastas. non valida: Calzabigi)
- L'eredità di Gluck (Piccinni con Didon, Salieri con Axur re d'Ormuz, Sacchini con Dardanus)

TESI XX: *Il melodramma nazionale in Francia da Lulli e Rameau fino ai nostri giorni; in Germania da Schutz sino a Mozart; in Inghilterra*

- FRANCIA: PRIMA DI LULLI
- Verso l'opera nazionale (Luigi XIII, Richelieu e Mazarino)
- La monodia vocale: l'air de cour
- Il balletto (ballet de cour, embrione dell'opera-ballet, *Baldassarre da Belgioioso*)
- LA TRAGEDIE LYRIQUE DI LULLI (meno distinzione tra arie e recitativi, forme bipartite, cori, danze)
- G.B.Lulli (1632-1687, "principe della musica" in Francia, ideatore della tragedie lyrique, ouverture alla Lulli)
- DOPO LULLI
- L'opera-ballet (smembramento dell'unità di azione: 3 vicende, una per atto; *Campra, Destouches*)
- Rameau (1689-1764, ramisti e lullisti)
- L'opera-comique (canzoni popolari "vaudevilles", *Duni, Philidor, Monsigny, Modeste Gretry*)
- L'OPERA TEDESCA BAROCCA (influenza italiana, Amburgo come Venezia, J.W.Franck, Kusser, Keiser)
- Il singspiel (affine all'opera-comique, *Hiller, Benda, Karl Ditters*; *Il Ratto dal Serraglio, Il flauto magico*)
- INGHILTERRA: dal masque all'opera (influenza italiana, basso livello musicale, *D'Avenant, Locke*)
- Henry Purcell (1659-1695, summa di musica francese e italiana, *Dido and Aeneas*, musica di scena)
- Ballad opera (l'opera seria piacque solo ai nobili, nacque questo nuovo genere con ballate popolari)

TESI XXI: *Trapianto dell'opera italiana in Francia e Germania - L'opera italiana in Russia*

- Il cardinale Mazarino (italianizzazione, tiepida accoglienza di *Sacراتi, Cavalli, Rossi*; balletti francesi infrapposti)
- Il gusto italiano dopo Lulli (pace Pinerolo, reunion des goûts con *Couperin*, con le 2 Aphoteoses x Lulli e Corelli)
- Opere buffe italiane a Parigi (successo non unanime x opere buffe, querelle des bouffons, nasce l'opera-comique)
- AUSTRIA E GERMANIA (opera italiana come prestigio culturale e strumento politico)
- A Vienna (Leopoldo I, clavicemb e compositore, il Pomo d'oro di *Cesti*, traduzioni tedesche di Zeno e Metastasio)
- In Baviera (teatro Opernhaus, *Agostino Steffani*, vescovo compositore; ma Carlo Teodoro sostenne opera tedesca)
- In Sassonia (Il Paride di *Bontempi* a Dresdanel 1662, dal 1734 presenza di *Hasse* in città)
- In Prussia (presenza discontinua, FedericoII costruì TeatroOperaDiBerlino, poi GuglielmoII favorì opera tedesca)
- In Russia (Caterina II la Grande invitò *Galuppi, Traetta, Paisiello, Sarti, Cimarosa, Cavos*)

TESI XXII: *L'opera italiana nel secolo XIX: Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, autori minori - Il melodramma contemporaneo*

- Compositori e librettisti (*Felice Romani* x Bellini&Donizetti, *Boito* x Ponchielli e Verdi, *Giacosa e Illica* x Puccini)
- Cantanti (figura del cantante-attore, esigenza di accostare il timbro vocale al personaggio)
- Teatri, Impresari, Pubblico, Editori (teatri di proprietà pubblica, impresari gestivano la stagione, Ricordi, SIAE)
- Struttura del melodramma (sinfonia o preludio, recitativo "arioso", arie con vari nomi, pezzi d'insieme, finali)
- Operisti (ultimi *Cimarosa* e *Paisiello*, *Simone Mayr* con le sue "lezioni caritatevoli")
- Rossini (delineò il melodramma, il "crescendo", poco romantico; *Tancredi, Otello, Il Barbiere, Guillaume Tell*)
- Bellini (grande lirico puro, ma solo 10 opere, con *Felice Romani*; *Il pirata, La sonnambula, Norma, I puritani*)
- Donizetti (65 titoli tra buffe con *L'elisir d'amore*, francesi con *La favorite* e serie *A.Bolena, L. Borgia, M.Stuarda*)

- Pacini (circa 90 opere, Saffo), Mercadante (Il giuramento, Il bravo, La vestale, molto drammatico e neoclassico)
- Verdi (25opere serie, - Falst; Nabuc, Mach; Rigol, Trov, Trav, Aida; Otel, Falst; continuità, declamato melodico)
- Ponchielli (La Gioconda; lirico), Boito (Mefistofele, Nerone; letterato), Catalani (Loreley, La Wally; scapigliato)
- La Giovane Scuola (verismo; *Mascagni*, Cav.Rust; *Leoncavallo*, Pagliacci; *Giordano*, Fedora; *Cilea*, L'Arlesiana)
- Puccini (tardo romant, amore&morte, al passo coi tempi; Boheme, Tosca, Madama Butterfly, La fanc. del West)

TESI XXIII: *Richard Wagner: importanza musicale e artistica, caratteri nazionali della sua produzione. I postwagneriani*

- OPERA IN FRANCIA (XIXsec:I rep, Nap, II rep, II imp, com.di Parigi, III rep; ultima trad.lyr, Grand-op, verismo)
- Primi decenni (no querelle, poco romantic; *Cherubini* con Anacreon, *Spontini* con Cortez, *Paer*, *Carafa*, *Boieldieu*)
- Anni di Grand-Opera(restaur,alta borg;La Musette dePortici di *Auber*; *Meyerbeer*; *GuillaumeTell* di Rossini;Berlioz)
- Dramma lirico(II metà' 800,Mozart,Weber,ultimo Verdi; *Gounod* con Faust, *Bizet* con Carmen, *Massenet* con Manon)
- Fine secolo (wagneriani; *C.Franck* con Hulde, *V.d'Indy* con Fervaal, *Saint-Saens* con Samson et Dalila, *Charpentier*)
- OPERA IN GERMANIA (Goethe sovrintende teatro Weimar; opera italiana; pochi singspiele, Fidelio e Schubert)
- Verso l'opera romantica (nazional.ted., determinante apporto Vienna, Hoffmann anticipa proposta unitaria Wagner)
- C.M.Von Weber (1786-1826, pianista e compositore, padre dell'opera romantica ted, Freischutz, Preciosa, Oberon)
- Wagner (1813-83,disagi,kantor,fuga Svizzera,Cosima Liszt; Oland.Vol,Tannhauser,Trist&Isot,Tetralog; *leitmotive*)

TESI XXIV: *Origini e prime forme della musica strumentale moderna: canzone, fantasia, ricercare, toccata e fuga*

- Strumenti e musica strum (raddoppio voci in madrigali, coloriture,diminuzioni,passaggi; trascrizioni da mus.voc.)
- FORME NEL RINASCIMENTO E PRIMO BAROCCO (contrapp. imitato, improvvisazioni, danza, variazioni)
- Contrapp.imitato (*ricercare* severo di Frescobaldi, *tiento* di Cabezon; *canzona* vivace; *fuga*; *fantasia*, *fancy* di Byrd)
- Stile improvvisato libero (*toccata*; il virtuosismo andò di pari passo con lo sviluppo dell'organo tedesco)
- Composizioni da ballo (danze a gruppi contrastanti; accoppiamenti *pavana-gagliarda*, *passamezzo-saltarello*)
- Variazioni (su basso ostinato, melodiche, *diferencias* spagnole; partite: la Follia; variazi.su cantus firmi o corali)
- I compositori (scrivevano x lo strumento che suonavano; pochi fecero anche musica vocale, Gabrieli,Byrd,Scheidt)
- Liutisti(Spinacino,Canova,V.Galilei; Adrian LeRoy,Gaultier; Schlicht,Weiss,Telemann, Bach; Dowland; Cabezon)
- Organisti in Italia nel XVI e XVII sec (Marco&Girolamo Cavazzoni;i Gabrieli,Merulo;Valente,deMacque, Trabaci)
- Frescobaldi (organista a Ferrara, poi Roma, dove oratorio e Carissimi; virtuoso del contrapp., sintesi di Nap.e Ven.)

- Virginalisti inglesi (*Byrd*, mottetti latini, anthems, variaz; *Bull*, virtuoso, fantasie & danze; *Gibbons*, prel., pavane, gagliardi)
- Paesi Bassi (patria del contrapp. voc.; unico esponente *Sweelinck*, elaboraz. di corali, variaz. su canti pop., scuola ven.)
- Organisti tedeschi (3 scuole: Austria & Bav.; Norim & Lipsia; Amburg & Lubec; *Hassler*, ricerc., toccate; *Scheidt*, Tab. Nova)

TESI XXV: *La musica strumentale nel sec. XXVII: la suite e le sue origini; la partita. Sonate da chiesa e sonate da camera. Compositori, organisti, violinisti e cembalisti italiani e stranieri*

- Balli di soc., ballet, suite (balli di soc. partecipano spettatori, balletto con coreogr. complesse, suite musica d'ascolto)
- Caratteri della suite (x complessi: ouverture, Fr: pieces de clavecin, Ger: suite o partita, Ing: lesson)
- Suite x clav. (Fr e Ger, ma anche in Ing con Purcell, scarsa in It con Pasquini; successione di 4 danze da Froberger)
- Corale luterano (in 3 forme: *partita cor* variaz. contrapp., *fantasia cor* frasi elaborate liberamente, *preludi cor* introd)
- Clavic. in It (*A. Scarlatti*, toccate e studi brillanti, *Pasquini*, 12 opere, mottetti, tocc., sonate col b. num., suite, variaz.)
- Clavic. in Ger merid. (*Froberger*, all. Frescobaldi, toccate, capricci, canzoni, fantasie, ricercari... allemande autobiogr.)
- Organ. in Ger. sett. (Bach, *Pachelbel* con l'Exacordum Apollinis, *Kunhau*, kantor di Lipsia, 14 partite, 13 sonate)
- In Francia (pieces de clavecin di Couperin, Henry, D'Anglebert; livres d'orgue di Nivers, Gigault, Boyvin)
- Dalla canz. strum. alla son. barocca (inizialmente canzoni x tastiera, sonate x archi, meno tempi più lunghi, liuteria)
- Son. da chiesa e da camera (chiesa x il Proprium: 4 tempi, alt. lento & allegro (fugato) + b.c.; camera: suite x archi + b.c.)
- Compositori (Marini, Farina, Merulo, *Corelli*, 1653-1713 nella Roma d'Arcadia, raccolte di sonate a 3 tra cui l'op. 5)
- All'estero (son a 3: Purcell, Handel, Couperin, Muffat, Reinken, Buxtehude, Fux; son a solo: Walther, von Biber)

TESI XXVI: *La musica strumentale italiana nel XXVIII sec: conc. grosso e conc. solista. Origini italiane della sonata e della sinf. moderna. Cenni storici sull'organo, suo violino, sul pf e sul clavicemb (cembalari, organai e liutai)*

- Il conc. barocco (stile conc. di Gabrieli, Monteverdi è mescol. voci e strum, conc. barocco è forma strum. archi + b.c.)
- L'origine (conc. grosso: A Stradella, inizialm. assomiglia alla scritt. corale; conc. solista: Torelli, Solo contrapp. a Tutti)
- Il conc. grosso (Soli integra Tutti; Corelli, Geminiani, Locatelli, Albinoni, Vivaldi, Marcello, A. Scarlatti, Handel, Bach)
- Conc. sol. in Italia (3 tempi, Soli/Tutti negli Allegro, Tutti ritornellati, forma modulante vivaldiana; Locatelli, Tartini)
- Conc. sol. in Eur (Ger: collegium musicum, *Telemann*, 1400 cant. lut.; Fr: Somis e Leclair, all. Corelli; Ing: conc. org. Handel)
- Son x violino (3-4 tempi bipar. con I-V, V-I, influen. op. 5 Corelli; allievi in "pallad" Ingh: Veracini, Castrucci, Geminiani)
- Allievi Corelli (Somis, maestro Giardini, Pugnani, Leclair; *Geminiani*, all'estero, didatta; Locatelli, virtuoso, 12 con c24 cad)
- Vivaldi (678-741, sacer, asma, Pietà, Amster, Vien+; 46 opere, Farnace, Orlando, Griselda; 45 sacra; 450 conc, 75 son, 23 sinf)
- Tartini (692-770, univ. Pad, Scuola Nazioni, acustica, tecn. viol; 50 son a 3, 187 son x viol + b.c., 125 conc, avvicin. forma son)
- Musica x tastiera (dopo Frescobaldi, + clav x cattolici, + org x luterani, son bin x clav in It, roneau ABACA in Fr)

- in It(org&clav:Zipoli, DellaCiaja,Martini;clav:B.Marcello,Durante,Alberti,*D.Scarlatti*,685-757, Roma,Lisb,Madr)
- in Fr(Clerambault, Daquin di “Le coucou”,D’Andrieu coi divertis.su guerra,caccia,festa,*F.Couperin,J.Ph.Rameau*)
- Couperin(668-733,fam.org,4libri Piec.Clav.in 27 ordres,quadretti,2conc.x Lulli&Corelli,10conc.LesGoutsReunis)
- Rameau(689-764,insegn.prov,Parigi dove26opere,continuatore di Lulli,4piec.Clav,la 3 con 2 grandi suites,armonia)
- Organo(migliori i ted,in It:XV Giacomo da Prato,XVI&XVII Antegnati,VIII Gaetano Callido, XIX Serassi di Bg)
- Clavicemb(a1,2manuali,spinetta/virginale a corde // a tastiera;Ruckers Anversa,Baffo e Trasuntino,Tschudi)
- Violino(il primo Gaspare Bertolotti da Salò,Andrea Amati,Andrea Guarneri,A.Stradivari,tirolese Steiner)
- Pianoforte(inizialmente trascurato,Bart.de’Cristofori,annuncio Scip.Maffei,perf.con Silbermann,Stein,Erard)

TESI XXVII: *Bach e Handel*

- La famiglia Bach (dal capostip.Veit,XVIsec,a W.F.Ernst,+1845,oltre 100 organisti e compositori)
- J.S.(685-750,J.Christoph,Muhlhausen,MariaBarbara,Weimar,Kothen,AnnaMagd,Kantor&CollegiumLipsia)
- sacra(300Kirch.kantat,371corali4voci,Orat.Nat,2Pass,Magnifica,MessaAugustoIII,250xOrgano tra cuiSchblerCor)
- profana(30cant.prof.2ital,Clavierubungen,Clavierbuchlein,6partiteViolino,6suiteVioloncel,6Brandenburg,13c oncert)
- osservaz (in vita apprezzato insegnante ed esecutore,legato al luteranes;B-Renaissance 1829, B-Gesellschaft 1850)
- Handel(org.Halle,Napoli&Roma,doveCorelli&Scarlatti,Londra,opera seria x RoyalAcad&King’sTheat,oratori)
- opere(42SerieItal,il+alto esempio,recitat,arie,poco duet&cori;Agrippina,GiulioCesare,Siroe(Metas),Orlando,Seise)
- oratori(sua vera gloria,teatrali,inglesi,AnticoTest,recitat&arie+coro;Ester,Saul,Messiah,JudasMaccabeus,Salomon)
- altre comp.sacre:salmi,mottet,ChandosAnthems;strum:ConcGrossi op.3&6,Conc x org op4&7,2suiteWater&Fire)
- osservazioni (vita alla ribalta, cosmopolita, grandioso il teatro)

TESI XXVIII: *Haydn, Mozart, Beethoven*

- Rococò (740-780,stileGalante,Rousseau&Goethe,-contrapp+armon,forma son,sinf.*Sammartini*, scuola Mannheim)
- FigliBach(*Wil.Fried.*,org.Halle&Berl,miseria;*C.Ph.Em*,clav.Berl&Amb,son&conc;*Jo.Chri*,Mil&Lon,conc.c lav)
- Classicismo (780-820,Arcadia,Tasso,Guarini,tragedieCorneille&Racine,Raffaello&Poussin,Bramante&Palladio)
- Cultura&Musica(governo arist.assol.diventa borg.liberale,musica x tutti,musicisti liberi profes,ConsParis,Enciclop)
- Haydn (732-809,studìò canto,clav,comp.a Vienna,insegnò,30anniNicolaEsterhazy,Londra12sinf,+Vienna)
- sinf&conc. solistici(108 sinf.tra cui6Par&12Lon,meno import.conc.solistic x Esterhazy,Soli/Tutti poco congeniale)
- da camera (83 quartetti col baryton,6 quartetti russi,conversaz.musicale,52son x clav,ca50divert archi o fiati,62 trii)
- opere (ca13,buffe x teatrino Esterhazy;Lo speciale,Le pescatrici, Il mondo della Luna, tutti su libr.Goldoni)
- comp.Voc.Sacre(salvo eccez.dopo soggiorno Londra;La creazione,Le stagioni,Le7UltimeParoleDiCristoSuCroce)
- osservazioni (convogliò elem.contradit.in stile classico,equilibrio,facilità nell’invenzione,soprattutto in quartetti)
- Mozart(756-791,viaggi,Salisb,Mannheim,Parigi,Vienna,CostanzaWeber,il K sta x Kochel)

- opere(serie
metast.Mitridate,Idomen,ClemTito;buffe,NozzeFigaro,DonGiov,CosìFaTutt;singspiele,RattSerr,Flaut)
- vocali sacre (17messe a Salisb,Vespri solemnes, Requiem concluso da alunno Sussamayr)
- sinfonie (49 tra 765 e 779, + famose le 6 viennesi Haffner, Linz, Praga, Jupiter)
- conc.solistici&mus.camera(contrario di Haydn,molti, tra cui 17 x pf;quartetti&quint tipo Haydn, noti K515&581)
- osservaz(meno successo di Haydn,musica+difficile,vita breve;pluralità temi,economia musicale,tavolozza vasta)
- Beethoven(770-827,imitaz93-02:son.op2-14,sinf1-2;estrins03-15:son op26-90,sinf3-8;rifles16-26:ultime5son,sinf9)
- x orch (le sinf,+ampie dalla3° ;5 conc.x pf,uno x violino,triplo conc.x pf,violino e violonc.op56;11ouvertures)
- x pf (32sonate in cui allarga la forma senza snaturarla,33variaz.su tema Diabelli op.120,2 raccolte di Bagatelle)
- da camera (18quart tra cui 3quart.russi,10son x viol e pf tra cui op.24Primavera e op.47Kreutzer,5son x violon e pf)
- opere (solo il Fidelio,non ebbe fortuna,troppo lunga,umanità come nella 9°sinf,libertà,amore,condanna la tirannia)
- vocali (scarso rilievo cantate,lieder,oratori,capolavoro la Missa Solemnis op123 dedicata arciduca Rodolfo)
- osservazioni (Kant,Goethe,Schiller;fede in amore e umanità,lotta contro dolore&destino,anche nei 2 temi della son)
- Altri(Viotti,violin/comp.29conc,42duet;Paganini;Boccherini,violonc/comp.137quint,StabatMater;Clementi; Czerny)

TESI XXIX: *Il romanticismo*

- età romant(820-914,gruppo di
Jena:Schlegel,Fichte,Tieck,Novalis;Shelley,Byron,deMusset,Heine,Manzoni,Hugo)
- musica romantica (Hoffman,musica espress.anima,oltre a caratteri contrast,caratteri nazion,forme+libere)
- svilup.creazioni sinf.(come pittura,da Delacroix a impressionisti nuovo cromatismo,da25-40 esecutori al centinaio)
- il lied (*strofico* sempre uguale accompagna canto,*durchkomponiert* da strofa all'altra diverse melodie)
- Schubert(797-828,poco insegn,liric class-romant;600lied,12op,x pf:22son Wand-Fant,10sinf *LaTrag,picc,inc,gran.*)
- Berlioz(803-869,giornal,succ.tedesco,tumult,timbro,sinf-cor.*Faust,Lelio,MesseMorts*,sinf:*HaroldItalie,SympFant*)
- Mendelssohn(809-847bellavita,viaggi,ConsLipsia;5sinf.*Scozz,Ital,Riforma*,ouv.shakes,da cam,x pf,poche op,2orat.)
- Schumann(10-57,per.mus,auto,ClaraWieck,mal.men;30-39x pf,40-lied-Heine,42-cam,42-53sinf4,conc.pf,2sinf.cor)
- Chopin (1810-1849,cagion,Vien,Par,salotti,Sand;x pf,Trio op8,son x violon op65,canti pol.con pf)
- Liszt(811-886,conc,MarieD'Agoult,viag,Weimar,Roma;x pf:origin,studi,trasc,paraf,2conc;12poem.sinf;relig;letter)

TESI XXX: *La musica strumentale dei secoli XIX e XX. Il poema sinfonico e la musica a programma da Vivaldi in poi*

- Musica ass. e a progr.(con romant.si cercavano pretesti esterni x composizioni, no regole formali, ma idea poetica)
- Mus descr.(cacce ArsNovaItal.,chans.Janequin su uccel.o battaglia;Froberger;Vivaldi;Vittoria Wellingtondi Beeth.)
- Sinf.a progr.(sinf.prim'800forma class.ma elem.roman;pastor Beeth,*Symp.Fantast*.Berlioz,*Faust&Dante sinf*.Liszt)
- Poema sinf.(12Liszt *Tasso*,Strauss *DonJuan*,C.Frank,Debussy,Ciaikov.,Smetana *Moldava*,Bartok *kossuth*,Gershwin)

- Ritorno all'ideale della forma (Hanslick col "del bello mus" ripromuove musica assoluta; Brahms, Dvorak, Stravinski)
- Brahms (1833-1897, orchestra, Schumann "vie nuove"; orch: 4 sinf., 2 ouv., 2 conc. pf, conc. viol., dop. conc.; voc: lied; cam; x pf)
- Bruckner (org. prof. contrap. Vienna; mottetti, messe, cantate, ma soprattutto 9 sinf.; blocchi sonori; creduto wagneriano, non è)
- Hugo Wolf (ammirato Wagner, op. *Der Corregidor*, seren. Ital., 250 lieder Eichendorf e Goethe, rifiuto strofe)
- Strauss (1864-1949, von Bülow, Garmisch x comp.; poem. sinf. *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, op. *Rosenkavalier*, lied)
- Mahler (1860-1911, dir. orch & teat., Vienna; 9 sinf., lied voce e orch.; apogeo e estinzione mus. tardo romantica, mus. pop., timbri)
- Altri comp. (*Bruckner*, 3 sinf., 3 conc. x viol., x coro; *Pfitzner*, wagn., coro a capp., cam.; *Max Reger* barocco prot. in chiave rom)
- Rinnovamento mus. strum. in Francia (+rapido che in It.; Soc. naz. mus. fr 871, Schola Cantorum Greg 894)
- Saint-Saëns (1835-1921, org., pian & comp., fondò Soc. Naz.; 3 sinf., poem. sinf., 5 conc. x pf, 3 x viol., cam.: son., quart., *Carn. Anim.*)
- C. Frank (1822-1890, org., Soc. Naz., improvvis., germ. filo.; 3 poem. sinf., *Var. sinf.* x pf, orat. *Les Béatitudes*; x pf *Prel. Cor & Fug*)
- Vincent d'Indy (all. Franck, Wagner, Soc. Naz., Sch. Cant., compos.; var. sinf. ritroso *Istar*, *Symph. sur chant mont. franc.*)
- Fauré (1845-1924, allievo Saint-Saëns, dir. cons. Par.; 2 op., Requiem, 2 conc. x pf, meglio nelle piccole comp. x pf 5 *melodies*)
- Debussy (1862-1918, prix Rome, ribelle, salotto Mallarmé, armonia stretta; op. *Pelleas & Melisandre*, voc.: *Fêtes Galantes* Verl)
- Rin. mus. strum. in It. (*Sgambati*, all. Liszt; *Martucci*, dir. ins., att.; *Bossi*, org., brah., ins.; *Busoni*, pian. com., trascr.; *Tosti* romanz)

TESI XXX: Le giovani scuole nazionali: Russia, Norvegia, Finlandia, Cecoslovacchia, Spagna

- Nazionalità dopo 1830 (volutamente generico, sia x liberali che x conservatori; Mill, Fichte, Hegel, Mazzini, Gioberti)
- Scuole nazionali (fino al 1850 mus. it., fr., ted.; nazionalismo, libretti propria storia, el. mus. pop., unica vera: scuola russa)
- In Russia (iniz. XIX: op. it., mus. str. ted.; *Glinka*, formaz. milan., op.: *Una vita x lo zar*; *Dargomizski*, op.: *Il convito di pietra*)
- Gruppo 5 (1860; *Balakirev* Islamey x pf; *Cui* miniat.; *Borodin*, chim., sinf.; *Rimski-Kor*, *Zar Saltan*, sinf. Scheraz; *Mussorg*)
- Filo-occident (dopo 1860 russo colto integrato Europa Anton Rubinstein, Grieg, Tchaik., Glazunov, Rachmaninov, Scriabin)
- Tchaikovsky (legge, ins. arm., ex allieva, aiuti, dir. orch.; 10 op. *La dama di picche*, 3 balletti, 6 sinf., ouv. *Rom & Giul.*, 3 conc. x pf)
- Boemia (*Smetana*, rivol., scuola aiuti Liszt, influ. sinf. Schum & Liszt; *Dvorak*, dir. cons. NY, 9 sinf. *Nuovo Mondo*, *Stabat Mater*)
- Eur. sett. (*Grieg*, cons. Lips., suite sinf., conc. x pf, 66 pezzi lirici pf; *Sibelius*, ins. Helsinki, no pop., 7 sinf., poem. sinf. *Kalevala*)
- Spagna (*Petrell*, trilog. op. *Los Pirineus*; *Albeniz*, pf, studi a Par., Lips.; *Granados*, stile + sempl. di Albeniz, op. *Goyescas*)
- Il gen. (*Janáček*, Moravia, op., canti pop., *de Falla*, Cadice, all. di Pedrell, *Kodály*, Ungh., mus. contad., Danze Galante, *Bartók*)

TESI XXXII: Sguardo riassuntivo alle forme di musica svoltesi dalla fine del '500 in poi

- Mus.voc.sacra(messe,salmi,Magnif.*T XI,XII,XV*;assumo stile conc.x soli,coro,orch;monod.orat.cat&cant.lut.*T XV*)
- Musica vocale profana (madrigale polifonico, poi aria monodica in testo italiano, duetto da cam; *T XV*)
- L'op.ital (Fir fine'500,nel'600le3scuole Rom,Ven,Nap *T XVI e XVII*;nel'700seria&buffa *T XVIII*;'800melo*T XXII*)
- Op.eur(Fr:'6-700bal deCour,trag-lyr,op-bal,op.com *T XX*; '800Gran-op *T XXIII*;Ger:singspi *T XX*,Wagner *T XXIII*)
- Mus.strum('500 trascr.*T XXIV*,'600suite,son da ch&cam.*T XXV*,'700baroc,son,quart.*T XXVI*,'800 romant.*T XXIX*)