

Giordano Montecchi

INTRODUZIONE
ALLA STORIA DELLA
MUSICA OCCIDENTALE

per studenti stranieri con ridotta conoscenza
della lingua italiana e della civiltà europea

(CON UN'APPENDICE DI ESEMPI MUSICALI)

APPUNTI DEL CORSO PROPEDEUTICO
DI STORIA DELLA MUSICA TENUTO
AL CONSERVATORIO DI PARMA
- TERZA VERSIONE RIVEDUTA E AMPLIATA -
A.A. 2015-2016 -

INDICE

Introduzione		2	
Capitolo	1	Medioevo I. Il Canto cristiano	4
"	2	Medioevo II. Musica profana. Trovatori, Trovieri, Minnesänger	9
"	3	Medioevo III. Polifonia e notazione	14
"	4	Medioevo IV. Trecento e Ars nova	20
"	5	Rinascimento I. Il Quattrocento e la musica dei Fiamminghi	25
"	6	Rinascimento II. Il Cinquecento e l'ascesa della musica italiana	32
"	7	Rinascimento III. Musica sacra e musica strumentale in Italia	39
"	8	Il Seicento. Il gusto Barocco e il nuovo teatro musicale	44
"	9	Claudio Monteverdi	48
"	10	L'opera nel Seicento a Roma, Venezia e Napoli	53
"	11	La musica vocale nel Seicento. Cantata e Oratorio	60
"	12	La musica strumentale nell'eta' Barocca	66
"	13	Johann Sebastian Bach	74
"	14	Il Settecento: l'Opera e la musica strumentale	81
"	15	L'epoca del Classicismo Viennese	90
"	16	Wolfgang Amadeus Mozart	97
"	17	Ludwig van Beethoven	103
"	18	La musica del Romanticismo	111
"	19	Il teatro musicale nell'Ottocento Prima parte: da Rossini a Verdi	121
"	20	Il teatro musicale nell'Ottocento Seconda parte: da Wagner al Verismo	129
Appendice		Esempi musicali e immagini	137

INTRODUZIONE

Che cos'è la storia?

La storia è il racconto di ciò che è accaduto nel passato. Lo storico è colui che studia il passato per raccontare ciò che è accaduto. Lo storico è come un detective: egli deve ricostruire nel modo più fedele i fatti accaduti nel passato, e deve anche spiegarci perché questi fatti sono accaduti.

Inoltre lo storico deve dimostrare che il suo racconto è attendibile, cioè che è il più possibile vicino alla verità.

Per questa sua ricerca della verità, lo storico si basa sulle fonti, cioè su tutti quei documenti dai quali si riesce a sapere e a capire che cosa è accaduto nel passato. Le fonti devono essere interpretate: esse sono come gli indizi o le prove per un detective.

Lo storico sa che la verità è sempre provvisoria e incompleta. Infatti, quando si scoprono nuove fonti, cioè nuovi indizi e nuove prove, spesso la nostra conoscenza del passato cambia, e la storia deve essere riscritta.

Le fonti possono essere molto diverse. In pratica qualsiasi cosa del passato arrivata fino a noi può essere una fonte: testi scritti, monumenti, dipinti, vestiti, armi, tombe, oggetti vari, ecc.

Per le età più antiche spesso le fonti sono resti archeologici.

Esistono molti tipi diversi di fonti. Esse possono essere, ad esempio, dirette o indirette. Per la musica le fonti dirette sono, prima di tutto, la musica scritta (manoscritti, edizioni a stampa, ecc.).

Le fonti indirette sono quelle che ci raccontano, ci descrivono musiche, persone o fatti accaduti nel passato (libri, articoli, ecc.)

Molto importanti sono anche altre fonti come antichi strumenti, lettere, dipinti, edifici, teatri, documenti, oggetti ecc.

La storiografia (cioè il lavoro dello storico) si basa soprattutto sulle fonti scritte. Ma ci sono popoli che non hanno mai usato e non usano la scrittura. Per questi popoli non ci sono fonti scritte, ma c'è la tradizione orale. Tradizione orale significa che le informazioni, le notizie vengono trasmesse a voce e devono essere ricordate a memoria. È facile capire che se non ci sono fonti scritte, ma c'è solo la tradizione orale, la ricostruzione storica è difficile o addirittura impossibile.

Molti popoli non hanno mai avuto una notazione musicale e tramandano la musica per tradizione orale. In Occidente la notazione musicale esiste da più di mille anni. Per questo la storia della musica occidentale è soprattutto una storia della musica scritta. Tuttavia, in Occidente ci sono sempre state (e ci sono ancora) anche musiche di tradizione orale (soprattutto musiche popolari). Di queste musiche però gli storici si sono occupati molto raramente.

La musica occidentale e la musica del Medio Oriente (musica ebraica e musica araba) sono diverse fra loro, ma hanno anche aspetti simili. La musica occidentale più antica che conosciamo è la musica dell'antica Grecia, che possiamo considerare come la madre della musica occidentale e anche della musica araba.

I greci avevano una notazione musicale alfabetica: cioè le note erano indicate con delle lettere dell'alfabeto. Tuttavia della musica greca ci restano pochissime melodie scritte in notazione. Questo vuol dire che abbiamo pochissime fonti musicali dirette della musica greca. Quindi non sappiamo bene come questa musica era suonata e cantata.

Invece abbiamo moltissime fonti indirette della musica greca. Ci restano molti trattati, scritti di filosofi, ecc., grazie ai quali conosciamo molto bene la teoria e la filosofia della musica greca, e sappiamo anche che nella società dell'antica Grecia la musica era molto importante.

CAPITOLO 1 – MEDIOEVO I. IL CANTO CRISTIANO

In Occidente gli anni si contano dalla nascita di Gesù Cristo, il fondatore della religione cristiana.

Gesù Cristo nasce in una regione del Medio Oriente chiamata Palestina nell'anno 1. In Palestina viveva il popolo degli Ebrei. Anche Gesù Cristo era ebreo e il Cristianesimo deriva dalla religione ebraica.

Alla nascita del Cristianesimo, l'Europa, il Nord Africa e il Medio Oriente (compresa la Palestina) sono in gran parte dominati dall'Impero Romano.

Dopo la morte di Gesù Cristo, la religione cristiana si diffonde nelle regioni dell'impero. In particolare verso Ovest (= Occidente).

Fino all'inizio del IV secolo, la religione cristiana era proibita dalla legge. Però nell'anno 313 l'imperatore Costantino diventa cristiano. Da quel momento la religione cristiana non è più proibita e si diffonde rapidamente in tutto l'Impero.

Nel 476 finisce l'Impero Romano. Con la fine dell'Impero finisce la civiltà classica e inizia il Medioevo.

È l'epoca delle invasioni barbariche: nuovi popoli invadono l'Europa. L'Europa e l'Occidente si trasformano profondamente.

La civiltà musicale dell'Europa e dell'Occidente si sviluppa in gran parte dalla musica del Cristianesimo. A sua volta, la musica del Cristianesimo deriva in parte dalla musica ebraica.

La religione cristiana è governata dalla Chiesa di Roma. Il capo della Chiesa è il Papa.

Nella liturgia cristiana, come in quasi tutte le religioni, molte preghiere sono cantate (la liturgia è l'insieme delle preghiere e quindi anche dei canti).

Fino al IX secolo non esisteva la notazione musicale. Del repertorio più antico ci restano solo le parole e non la musica. Per questo abbiamo notizie molto scarse sulla musica e sui canti dei primi secoli del cristianesimo.

Nel Medioevo non esistono libri di carta, ma codici scritti a mano (= manoscritti) con molta arte, su pergamena.

Questi codici venivano scritti da monaci (cioè religiosi) i quali vivevano nei monasteri e passavano la loro vita pregando e lavorando. Alcuni di loro erano specialisti nello scrivere i codici ed erano detti amanuensi (amanuense = colui che scrive a mano).

Le preghiere e i canti cristiani erano diversi da regione a regione: ad esempio in Francia c'era il canto Gallico, in Spagna il canto mozarabico, a Roma il canto romano, a Milano il canto ambrosiano. Nell'VIII secolo il regno dei Franchi diventa sempre più potente e nell'anno 800 il re dei Franchi, Carlo Magno, viene incoronato imperatore: nasce il Sacro Romano Impero.

All'inizio del IX secolo, l' Impero e la Chiesa di Roma, per rafforzare il loro potere, decidono di riunificare i canti e le liturgie delle diverse regioni: da adesso nelle regioni dell'Impero tutti devono cantare le preghiere e i canti scelti dalla Chiesa di Roma.

Ma insegnare e imparare i nuovi canti è molto difficile. Per questo, nei codici, a partire dal IX-X secolo, sulle parole si scrivono dei segni, simili a degli accenti: sono i primi neumi, cioè segni come questi: / \ ^ \ che aiutano a ricordare se la melodia sale, oppure scende, ecc. Nasce così la scrittura neumatica, il più antico esempio di scrittura musicale in Occidente.

Da questo momento abbiamo le prime fonti dirette scritte della musica e possiamo finalmente conoscere qualcosa di più preciso sulla musica di quell'epoca.

In molte regioni, però, i cristiani non vogliono abbandonare i loro canti tradizionali, antichi di secoli.

Per convincere i cristiani si inventa quindi una leggenda: si fa credere che i nuovi canti siano stati creati da Gregorio Magno, un grande papa del passato, venerato come santo, e vissuto fra il VI e VII secolo. All'inizio del IX secolo si forma così il repertorio del canto gregoriano che prende il nome da Gregorio Magno, anche se non è stato lui il creatore di questi canti.

Le fonti principali del canto gregoriano sono i codici con notazione neumatica. All'inizio la notazione è indecifrabile [ESEMPIO 2], ma nei secoli successivi essa si perfeziona, fino alla notazione quadrata che viene scritta su quattro linee (tetragramma).

[ESEMPIO 5]

I neumi possono essere di una , due tre o più note e hanno diverse forme (punctum, virga, pes clivis, ecc.).

[ESEMPIO 7]

I neumi ci danno un'indicazione molto approssimativa della melodia. Certamente a quell'epoca il canto gregoriano era cantato in modo molto diverso da come è cantato oggi (questo modo di cantare il canto gregoriano è cominciato verso il XVI secolo).

Nel Medioevo il canto cristiano e poi il canto gregoriano erano ricchi di ornamentazioni e, quasi certamente, le melodie avevano anche un ritmo. I neumi però non ci danno nessuna indicazione di ritmo.

Il canto gregoriano si basa su un sistema modale derivato dall'antica Grecia. Si chiama "sistema modale" perché si basa su un certo numero di modi (= scale). Il sistema del canto gregoriano comprende quattro modi autentici. Ognuno di questi quattro modi ha la sua nota finalis corrispondente alla nostra fondamentale o tonica.

[ESEMPIO 1]

Ogni modo autentico ha un corrispondente modo plagale, trasportato una quarta sotto, che ha la stessa finalis del modo autentico. In totale ci sono quindi otto modi che formano il sistema dell'octoechos.

Così come la tonalità classica si basa su due modi: il modo maggiore e il modo minore, un canto gregoriano può essere scritto in uno di questi otto modi. Ogni modo ha le sue formule melodiche tipiche e,

oltre alla finalis, ha anche un'altra nota caratteristica che si chiama repercussio perché è la nota ripetuta più spesso.

Il canto gregoriano è un canto monodico, cioè a una sola voce.

I canti possono essere cantati in maniera diversa, ad esempio:

- a) canti solisti;
- b) canti con solista alternato a un coro (stile “responsoriale”);
- c) canti con due cori alternati (stile “antifonale”)

Spesso c’era anche una voce di accompagnamento al basso, tenuta a lungo, che era chiamata ison. L’ison corrispondeva alla finalis del modo. Questa voce però nei codici non era riportata. E così, col passare dei secoli, l’uso di questa voce grave è stato dimenticato. Per questo, da secoli, il canto gregoriano viene cantato in stile monodico.

Come abbiamo già detto, la religione cristiana deriva dalla religione ebraica e anche i canti dei cristiani derivano in parte da quelli della religione ebraica.

La religione cristiana ha due tipi di liturgia: l’Officium e la Messa.

1. L’Officium o “liturgia delle ore”, è riservato ai monaci e ai religiosi e viene cantato in otto momenti (ore) del giorno e della notte. Di queste otto “ore”, ce ne sono quattro principali: Mattutino, Laudi, Vespri, Compieta. I canti principali dell’officium sono i salmi (vedi più avanti).
2. La Messa o “liturgia eucaristica”, è la preghiera di tutto il popolo cristiano. Nella Messa ci sono canti che cambiano a seconda dei giorni e delle feste e canti fissi, che non cambiano mai e vengono cantati sempre con lo stesso testo.

I canti fissi formano l’Ordinarium e sono cinque: Kyrie eleison, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei.

I canti che cambiano sono derivati dai salmi e formano il Proprium. Fra essi i più importanti, più ricchi ed elaborati musicalmente sono il Graduale e l’Alleluja.

Nel cristianesimo, come anche nella religione ebraica, i canti più importanti della liturgia sono i salmi: 150 canti che formano uno dei libri della Bibbia (la Bibbia è una raccolta di molti libri; è chiamata anche Sacra Scrittura, ed è il testo sacro del cristianesimo, della religione ebraica e dell'islam).

Il canto dei salmi è un canto sillabico (vedi NOTA): la melodia è molto semplice e si basa su una nota ripetuta che per questo viene chiamata repercussio.

Per cantare i salmi si usano i toni psalmorum, cioè formule melodiche diverse per ciascuno degli otto modi.
[ESEMPIO 6].

Altri canti importanti della religione cristiana sono gli Inni, cioè canti sillabici in forma strofica (vedi NOTA).

Oltre ai salmi, altri stili di canto cristiano derivati dalla religione ebraica sono la cantillazione, cioè un canto sillabico quasi parlato (vedi NOTA) e lo jubilus, cioè un canto melismatico di gioia (vedi NOTA) che conclude il canto dell'Alleluja [ESEMPI 8-9]

A partire dal IX secolo, dopo l'unificazione dei canti e con lo sviluppo della scrittura neumatica, il canto gregoriano inizia a trasformarsi. La possibilità di scrivere la musica produce infatti profondi cambiamenti. Nascono nuovi canti come i tropi (vedi pp. 15-16 e NOTA a p. 19) e le sequenze. Ma la novità più importante è lo sviluppo della polifonia, cioè il canto a più voci.

NOTE

FORMA STROFICA. Questa forma è la forma tipica della canzone. Si basa su un testo formato da più “strofe” che vengono cantate ripetendo sempre la stessa melodia.

CANTO SILLABICO: si canta una nota per ogni sillaba

CANTO MELISMATICO: si cantano molte note su una sola sillaba (in pratica è un vocalizzo virtuosistico).

CAPITOLO 2 – MEDIOEVO II. MUSICA PROFANA - TROVATORI, TROVIERI, MINNESÄNGER.

Nell'Antichità e nel Medioevo molte musiche non venivano scritte in notazione. Di queste musiche noi sappiamo pochissimo.

Del Medioevo noi conosciamo soprattutto la musica liturgica, cioè la musica della Chiesa cristiana, perché veniva scritta nei codici in notazione neumatica.

Nel Medioevo la Chiesa e l'Impero erano le due grandi potenze che dominavano l'Occidente. La Chiesa condannava la musica profana (vedi NOTA a p. 13). Per questo essa non veniva scritta nei codici. Molta musica profana era di origine pagana e contraria alla Chiesa: ad esempio canti pagani di origine romana, oppure canzoni d'amore omosessuale, ecc.

Inoltre c'erano i canti degli studenti universitari: erano canti in latino da cantare a tavola o all'osteria, per divertirsi, anch'essi a volte erano di argomento sessuale. Di questi canti ci è rimasto un codice prezioso del XIII secolo con notazione neumatica: contiene i Carmina Burana.

All'epoca c'erano musicisti di strada, strumentisti, cantanti, danzatori, giocolieri che andavano da un villaggio all'altro. Erano chiamati jongleurs, giullari o menestrelli. La loro musica era considerata peccato (vedi NOTA), opera del diavolo (vedi NOTA).

C'erano anche cantastorie o bardi, che cantavano le gesta degli eroi di quell'epoca. Famose erano le chansons de geste (XI-XIII sec.) che raccontavano l'eroismo dei cavalieri (vedi NOTA). Le chansons de geste raccontavano più leggende che storie vere: raccontavano le

imprese dei cavalieri di Carlo Magno in guerra contro gli Arabi, oppure le leggende dei cavalieri della Tavola rotonda. Di solito le chansons de geste erano improvvisate su formule melodiche. Di esse ci sono rimaste le parole, ma non la musica.

Fra il X e il XII secolo in Europa si formano nuove lingue, derivate dalla lingua latina: sono le “lingue romanze”. Le più importanti sono la lingua spagnola, italiana e francese. A quell’epoca la lingua francese si chiama lingua d’oïl e viene parlata nella Francia del Nord. Nella Francia del Sud si parla invece la lingua d’oc, detta anche lingua occitana. Oggi la lingua occitana è quasi scomparsa, ma è parlata ancora in qualche regione in Francia e Italia, ed è molto simile alla lingua catalana che si parla ancora oggi a Barcellona).

Fra l’XI e il XIII secolo, prima nella Francia del Sud, e poi nella Francia del Nord, c’è una importantissima fioritura di poeti. Nel Sud dove si parla la lingua d’oc, questi poeti sono chiamati trobadors (trovatori, XI-XIII sec.). Al Nord, dove si parla la lingua d’oïl, questi poeti sono chiamati trouvères (trovieri, XII-XIII sec.).

Alcuni trovatori e trovieri erano molto famosi e le loro canzoni sono arrivate fino a noi in codici scritti molto tempo dopo, nel XIV-XV secolo in notazione neumatica (come il canto gregoriano).

[ESEMPIO 10]

Molti trovatori e trovieri erano nobili o cavalieri. Essi erano poeti e di solito non scrivevano la musica delle loro poesie. Le musiche erano composte ed eseguite da jongleurs o menestrelli anonimi, perché a quell’epoca suonare e cantare musica profana, era un’attività plebea (vedi NOTA).

Noi conosciamo i nomi e le composizioni di molti trovatori e trovieri. Fra i trovatori più famosi: Bernart de Ventadorn e Jaufré Rudel. Fra i trovieri: Chrétien de Troyes e Adam de la Halle.

Di trovatori e trovieri ci sono rimaste più poesie che melodie perché nei codici spesso le poesie sono senza notazione.

Ci restano circa 2600 poesie e 350 melodie di trovatori.

Ci restano circa 4000 poesie e 1400 melodie di trovieri.

La poesia (= lirica) dei trovatori e trovieri è detta “lirica cortese”, cioè “poesia di corte”. La corte è la residenza del “signore”, cioè un nobile, un principe o anche un re. L’argomento della lirica cortese è l’”amor cortese”. In queste poesie il poeta parla della donna amata come se lei fosse la regina e lui il suo servo.

Oltre alle canzoni d’amore, trovatori e trovieri scrivono anche altri generi di poesie per musica, per esempio la pastourelle, l’alba, la reverdie (un canto dedicato all’arrivo della primavera), ecc.

La musica dei trovatori e trovieri è monodica. Nei codici è scritta come il canto gregoriano: in notazione neumatica senza nessuna indicazione di ritmo. Il ritmo di questa musica è ancora oggi uno dei grandi interrogativi della storia della musica.

La musica di trovatori e trovieri fu influenzata dalla musica degli arabi di Spagna. Le melodie hanno forme diverse, quasi sempre strofiche. La forma più comune è la canso (in lingua d’oc) o chanson (in lingua d’oil) formata da una melodia ripetuta a ogni strofa.

La canso più celebre è forse Can vei la lauzeta del trovatore Bernart de Ventadorn.

[ESEMPI 10-11-12]

La strofa di questa canso è formata da una bellissima melodia che si sviluppa in forma “aperta” cioè senza ripetizioni.

Famosissima è anche Lancan li jorn del trovatore Jaufré Rudel.

[ESEMPIO 13]

La strofa di questa canso ha una forma diversa: la prima frase A viene ripetuta. Segue una seconda frase B che chiude la strofa. Così la forma della strofa è: a-a-b.

Dal XIII secolo anche in Germania si sviluppa una poesia simile a quella dei trovieri. In Germania questi poeti-musicisti sono chiamati Minnesänger (Minne = amore; Sänger = cantante).

I Minnesänger compongono Lieder strofici (in tedesco canzone si dice Lied; plurale Lieder). Molto spesso questi Lieder hanno la forma a-a-b. Questa forma viene chiamata, in tedesco, Barform.

Fra i Lieder dei Minnesänger il più famoso è il Palästinalied, (detto anche “La canzone del crociato”) di Walter von der Vogelweide.
[ESEMPIO 14]

La forma a-a-b è molto importante e nei secoli seguenti viene usata molto spesso nella musica vocale. I corali della chiesa luterana (vedi NOTA) musicati da Bach sono spesso in forma a–a–b. Anche i compositori di Lieder del XIX secolo (ad es. Schubert, Brahms) usano ancora a volte la Barform. Anche il blues, la forma musicale tipica dei neri d’America, ha forma a–a–b.

Nel Medioevo ci sono anche altre forme strofiche. Le più importanti sono tre: la ballade, il rondeau e il virelai. Esse sono chiamate formes fixes (forme fisse) perché dal XII-XIII secolo rimangono in uso per almeno tre secoli fino al Rinascimento.

Di queste tre forme, quella più diffusa è forse il virelai.
[ESEMPIO 23]

Un virelai è formato da più strofe (o stanze) alternate a un refrain (A). La stanza è formata da due piedi (b–b) e una volta (a). La melodia della volta (a) è uguale a quella del refrain (A). Quindi il Virelai ha questa forma: A–b–b–a–A.

Un virelai con più strofe ha questa forma:

A refrain	b stanza	A refrain	b stanza	A refrain	b stanza	A, ecc. refrain
1a strofa		2a strofa		3a strofa		ecc.

Il refrain (chiamato anche ritornello o ripresa) è cantato sempre con le stesse parole, mentre la stanza cambia parole a ogni ripetizione.

Molte musiche del Medioevo e del Rinascimento hanno una forma simile al virelai. Ad esempio:

XIII sec: cantigas de Santa María (Spagna),
laudi monodiche (Italia)

XIV sec: ballata (Italia)

XV sec: bergerette (Francia), barzelletta (Italia).

[per la ballata: vedi ESEMPIO 24]

Uno dei virelai più celebri è Douce dame jolie composto dal compositore francese Guillaume de Machaut. Machaut è il più importante compositore del XIV secolo.

La forma di questo virelai è quella tipica: A–b–b–a–A.

[ESEMPIO 23]

NOTE

MUSICA PROFANA = musica non liturgica, non religiosa, musica per danza, canzoni da osteria, canzoni d'amore ecc.

PECCATO = ogni azione contraria alla fede cristiana (uccidere, rubare, ecc.)

DIAVOLO (demonio, satana) = per la religione cristiana è il male, il nemico di Dio che spinge gli uomini al peccato

CAVALIERI: erano guerrieri di grande valore e coraggio. Molti di loro sono figure leggendarie (Orlando, Rinaldo, Tristano, Parsifal). Essi facevano parte della cavalleria, cioè avevano giurato fedeltà a Dio, alla Chiesa e all'Imperatore. Dopo il giuramento, il cavaliere doveva dedicare la sua vita a difendere i deboli, i poveri, a combattere per la giustizia e la fede cristiana. I cavalieri presero parte alle crociate, le guerre dei cristiani contro gli arabi di religione islamica.

PLEBEO: parola di origine latina che significa uomo del popolo, povero e ignorante. La parola è usata spesso in senso spregiativo.

CHIESA LUTERANA: è la chiesa fondata da Martin Lutero nel 1517, quando per protesta (per questo è chiamata anche chiesa protestante) si separò dalla chiesa di Roma che era diventata troppo corrotta. Secondo Lutero, la Chiesa di Roma aveva tradito l'insegnamento di Gesù Cristo. Da quel momento in Europa il cristianesimo si divide in due: il protestantesimo, cioè la chiesa luterana, e la religione cattolica della chiesa di Roma.

CAPITOLO 3 – MEDIOEVO III. POLIFONIA E NOTAZIONE

Noi non sappiamo se nel Medioevo il canto a più voci era molto diffuso o poco diffuso. Però sappiamo che nella musica liturgica c'erano forme di polifonia molto semplici e molto antiche come la tecnica dell'ison.

Nei codici la notazione si limitava alle note essenziali. Perciò l'ison non veniva scritto e lo stesso forse accadeva con altri tipi di polifonia.

Il codice più antico che parla di polifonia (con esempi musicali) si chiama Musica Enchiriadis. È un trattato (vedi NOTA a p. 19) anonimo (cioè non si conosce l'autore) scritto verso la fine del IX secolo che contiene esempi di canti a 2 voci chiamati organum (plurale: organa). Nel Medioevo sono stati scritti molti trattati sulla musica.

Fra i teorici che hanno scritto i principali trattati musicali del Medioevo bisogna ricordare: Guido D'Arezzo autore del Micrologus; Francone di Colonia autore di Ars Cantus Mensurabilis, Philippe de Vitry autore del trattato Ars Nova.

Anche nell'antica Grecia si scrivevano trattati sulla musica: tutto quello che sappiamo della musica dei greci lo sappiamo dai trattati. Nei trattati teorici (nell'antica Grecia come nel Medioevo) si usa di solito una notazione alfabetica, cioè le note sono indicate con una lettera (Musica Enchiriadis però usa una notazione ancora diversa).

I greci indicavano le note con le lettere del loro alfabeto; nel Medioevo si usano le lettere latine dalla A alla G (come si usa ancora oggi in Germania e nei paesi anglosassoni):
La=A, Si=B, Do=C, Re=D, Mi=E, F=Fa, G=Sol

La forma più tipica dell'organum è a due voci che si muovono nota contro nota, a distanza di un intervallo di 5a giusta (le voci formano cioè una successione di quinte parallele).

La voce superiore è una melodia del repertorio gregoriano e si chiama vox principalis. La voce inferiore (una quinta sotto) si chiama vox organalis. Nell'organum bisogna assolutamente evitare l'intervallo di 5a diminuita o tritone (chiamato così perché è un intervallo formato da tre toni interi). Questo intervallo era chiamato anche diabolus in musica perché è dissonante. Quando è necessario, per evitare il tritone, la nota Si viene abbassata di un semitono e diventa Si bemolle (vedi NOTA a p. 19).

La Chiesa non approva la polifonia, perché la considera una corruzione del canto gregoriano. Anche per questo, nei secoli successivi, lo sviluppo della polifonia è molto lento. Pian piano lo stile dell'organum si trasforma e le due voci, che una volta erano nota contro nota, diventano via via sempre più indipendenti. Nasce il contrappunto (vedi NOTA).

Nei codici del XII secolo la vox principalis e la vox organalis cambiano posizione: la vox principalis (cioè la melodia gregoriana) adesso sta sotto, mentre sopra c'è la vox organalis che è sempre più fiorita e melismatica. Le note della vox principalis sono note tenute a lungo, perché su una nota della vox principalis si cantano molte più note della vox organalis. Questo stile tipico del XII secolo è chiamato organum melismatico. I codici più importanti che contengono organa melismatici sono quelli dell'abbazia di San Marziale di Limoges (una città della Francia).

Nei codici l'organum melismatico è scritto in notazione neumatica e per questo non sappiamo se la vox organalis aveva un ritmo.

Spesso l'organum veniva inserito nei canti della liturgia in forma di tropo (vedi a p. 8). I tropi si sviluppano dal IX secolo in avanti. Fare un tropo vuol dire aggiungere parole o musica a un canto gregoriano (vedi NOTA).

In origine il tropo è un modo per rendere un canto più facile da ricordare. In certi canti melismatici (ad es. Kyrie, Graduale, Alleluja), vengono aggiunte delle parole ai melismi in modo da farli diventare sillabici. Infatti un canto sillabico è più facile da ricordare di un canto melismatico. Così nasce un tropo: all'inizio è solo un'aggiunta di parole. Ma poi si comincia ad aggiungere anche della musica. Se si aggiungeva una seconda voce il tropo diventava un canto polifonico.

Verso la fine del XII secolo, la cattedrale di Nôtre-Dame a Parigi diventa il centro più importante per la polifonia. È la cosiddetta Scuola di Notre-Dame dove, per la prima volta, si conoscono i nomi di due importanti compositori di musica polifonica: Magister (cioè “maestro”) Leoninus e il suo allievo Magister Perotinus. La Scuola di Notre-Dame sviluppa un nuovo stile di polifonia che ha un ritmo ben preciso. Nei codici che contengono gli organa di Leoninus e Perotinus la notazione neumatica si trasforma. I neumi cambiano forma e nasce la notazione modale, cioè un tipo di notazione neumatica dove i neumi hanno un valore ritmico.

La notazione della Scuola di Nôtre-Dame si chiama notazione modale perché utilizza i sei modi ritmici, cioè sei ritmi diversi. Questi modi ritmici derivano dai piedi ritmici (vedi NOTA) della poesia e della musica dell'antica Grecia.

[ESEMPIO 17]

Leoninus compone una grande raccolta di organa liturgici a due voci intitolata Magnus liber organi.

[ESEMPIO 15]

Negli organa di Leoninus ci sono due tipi di polifonia:

- l'organum vero e proprio [ESEMPI 15-16, lettere A-B]

- e il discanto. [ESEMPI 15-16. lettera C]

L'organum di Leoninus è in stile melismatico. La voce inferiore è una melodia gregoriana ed è chiamata tenor perché le note sono tenute a lungo. La voce superiore si chiama duplum, è melismatica ed è scritta in notazione modale (cioè ha un ritmo). Se c'è una terza voce viene chiamata triplum.

Il discanto è uno stile usato in certe sezioni dell'organum chiamate clausulae in discanto. Nelle clausulae in discanto tutte e due le voci (il tenor e il duplum) sono scritte in notazione modale, cioè hanno tutte e due un ritmo.

[ESEMPI 15-16, lettera C]

La clausula in discanto è lo stile preferito di Perotinus e rappresenta un grande progresso della polifonia. Perotinus aggiunge una voce alle clausulae di Leoninus e le trasforma in polifonia a tre voci. Inoltre Perotinus scrive anche alcuni grandi organa a quattro voci.

Le clausulae della Scuola di Notre-Dame avevano uno stile molto nuovo ed erano molto melismatiche. A cominciare dalla prima metà del XIII secolo vengono aggiunte delle parole alle clausulae più belle di Leoninus e Perotinus, che così diventano (almeno in parte) canti sillabici. Una cosa simile era già successa con i tropi aggiunti al repertorio del canto gregoriano.

Il testo aggiunto alle clausulae è chiamato motetus. Una clausula con un testo aggiunto prende anch'essa il nome di motetus (in francese motet, in italiano motetto o mottetto). Nasce così il mottetto, forse la forma più importante nella storia della polifonia vocale (il mottetto è una forma di polifonia vocale usata ancora oggi).

Il mottetto a due e a tre voci si sviluppa dalla prima metà del XIII secolo. Quest'epoca della polifonia è detta Ars Antiqua per distinguerla dal nuovo stile che si sviluppa all'inizio del Trecento e che si chiama Ars Nova.

Nei mottetti a tre voci le due voci superiori hanno due testi diversi. Questi mottetti sono chiamati mottetti polistessuali. I testi potevano essere in lingua latina o, sempre più spesso, in lingua francese. A differenza dell'organum che era una composizione liturgica, il mottetto medievale diventa via via una composizione profana (i testi infatti sono spesso di argomento profano).

I mottetti dell'Ars Antiqua sono contenuti in alcuni importanti codici scritti fra il XIII e l'inizio del XIV secolo: i più importanti sono i codici di Bamberg, di Las Huelgas, di Montpellier [ESEMPIO 26].

Con lo sviluppo del mottetto, la polifonia e il ritmo diventano sempre più complessi. Di conseguenza anche la notazione si perfeziona sempre di più dal punto di vista ritmico.

Nella seconda metà del Duecento alcuni compositori e teorici sviluppano un nuovo tipo di notazione chiamata notazione mensurale. Il teorico più importante della notazione mensurale è Francone di Colonia, autore di un importante trattato: Ars Cantus Mensurabilis.

Nella notazione mensurale non ci sono più i neumi, ma ci sono figure di valore simili alle figure della notazione moderna. Francone nel suo trattato e nei suoi mottetti usa una notazione con 4 figure ritmiche: duplex longa, longa, brevis e semibrevis.

[ESEMPIO 18]

All'epoca di Francone e dell'Ars Antiqua i ritmi sono sempre ternari per un motivo religioso: il tre è il simbolo della Santissima Trinità (vedi NOTA) ed è considerato il numero perfetto.

NOTE

BEMOLLE. questo termine deriva dalla notazione alfabetica e vuol dire “b rotondo”. Nella notazione alfabetica la nota Si era indicata in due maniere diverse. Il Si abbassato di un semitono si indicava con un b rotondo: ; il Si naturale con un b quadrato (o b quadro: ). Il b quadro era detto anche b duro, mentre il b rotondo era detto anche b molle (molle è il contrario di duro). Dal b quadro deriva il moderno bequadro.

CONTRAPPUNTO. Questa parola deriva dal latino punctum contra punctum (il punctum era un neuma) che vuol dire: neuma contro neuma, e quindi nota contro nota. Il contrappunto è l’insieme delle regole per comporre a più voci, cioè per la composizione polifonica.

PIEDI RITMICI: nella poesia e nella musica dell’antica Grecia, la metrica (cioè i ritmi) si basa su sillabe di diversa durata: sillabe brevi (indicate col segno U) e sillabe lunghe (indicate col segno —). La breve vale 1 e la lunga vale 2. I piedi ritmici sono formule ritmiche binarie o ternarie formate dalla combinazione di sillabe lunghe e brevi (ad esempio: U — oppure — UU ecc.). I sei modi ritmici del Medioevo derivano dai piedi principali della metrica greca.

SANTISSIMA TRINITÀ: per la religione cristiana Dio è uno solo ma in tre persone: Padre, Figlio (cioè Gesù Cristo) e Spirito Santo. Dio (cioè la Trinità) è spesso rappresentato con un triangolo.

TRATTATO: è un libro che spiega in modo approfondito un certo argomento in teoria o in pratica (in questo caso si dice anche manuale). L’autore di un trattato è un teorico. In musica esistono moltissimi trattati su moltissimi argomenti: notazione, armonia, contrappunto, ritmo, canto, orchestrazione, abbellimenti, ecc.

TROPO: fare un tropo in latino si dice tropar. Tropator è colui che compone dei tropi. Da queste parole latine derivano, forse, le parole della lingua d’oc trobador e trobar (parola che indica la lirica trovadorica)

CAPITOLO 4 – MEDIOEVO IV. TRECENTO E ARS NOVA

L'ARS NOVA IN FRANCIA

Nel XIV secolo l'Europa si trasforma. Nei secoli precedenti nessuno metteva in discussione il potere della religione cristiana, della Chiesa di Roma e dell'Impero. Col tempo invece si formano nazioni sempre più potenti e indipendenti dall'Impero, come la Francia (che nel X secolo si separa dall'Impero), la Spagna, l'Inghilterra. Anche la Chiesa ha un suo Stato che governa parte dell'Italia centrale e meridionale.

Inoltre nelle Università si sviluppa una cultura sempre più “laica”, cioè indipendente dalla religione e, spesso, in opposizione agli interessi politici dello Stato della Chiesa.

Anche in campo musicale ci sono molte novità. La musica profana diventa sempre più importante. I mottetti sono ormai composizioni profane in lingua francese. Nella polifonia, oltre alle consonanze perfette (4a, 5a, 8a), vengono usate sempre più spesso le consonanze “imperfette” (3a e 6a). E oltre ai ritmi ternari (perfetti) si usano adesso anche ritmi “imperfetti” cioè binari.

Queste novità si sviluppano soprattutto in Francia, a Parigi. Verso il 1320, Philippe de Vitry, musicista e poeta, scrive un importantissimo trattato che contiene gran parte di queste novità. Il trattato si intitola Ars Nova per sottolineare le differenze della nuova musica rispetto alla musica del passato che adesso viene chiamata Ars Antiqua. Ars Nova è anche il termine col quale si indica, più in generale, la musica francese del Trecento.

Col trattato di Philippe de Vitry la notazione fa un grande progresso. Vitry suddivide i valori ritmici di Francone e aggiunge altre due figure: la minima e la semiminima. Inoltre sviluppa una particolare divisione ritmica in modo da ottenere non più solo tempi ternari, ma anche tempi binari. Le divisioni ritmiche di Vitry sono all'origine dei principali tempi binari e ternari in uso ancora oggi (9/8, 3/4, 6/8, 2/4)

[ESEMPIO 19]

I primi esempi importanti della nuova arte musicale (*Ars Nova*) sono alcuni mottetti a due e tre voci di Philippe de Vitry contenuti in un codice scritto verso il 1316 e intitolato Le Roman de Fauvel (vedi NOTA). Il più celebre di questi mottetti è Garrit gallus, che è un mottetto isoritmico, cioè un mottetto nel quale si utilizza la tecnica isoritmica o isoritmìa (vedi sotto).

Dopo Philippe de Vitry, la tecnica del mottetto e dell'isoritmìa si perfeziona con le opere di Guillaume de Machaut (1300-1377), il compositore più importante del XIV secolo, ma anche il primo grande compositore della storia della musica. Di Machaut ci restano oltre 150 composizioni, per la maggior parte profane. Fra esse 23 mottetti a tre voci, dei quali 20 sono isoritmici.

[ESEMPI 28-35: mottetto *Fons tocius – O livoris – Fera pessima*]

In un mottetto polifonico, la tecnica isoritmica di solito è usata per comporre la voce del tenor (nel mottetto a tre voci il tenor è la voce più grave). L'isoritmìa però può essere applicata anche ad altre voci. Questa tecnica molto raffinata combina una formula ritmica ripetuta un certo numero di volte, con una melodia (si solito presa dal repertorio gregoriano) che può essere ripetuta anch'essa. La formula ritmica si chiama tàlea, la melodia si chiama color. Il mottetto isoritmico è forse la composizione più tipica dell'*Ars Nova* e in generale della musica trecentesca.

Nelle sue composizioni Machaut ha usato molto spesso le formes fixes (vedi capitolo 2, p. 12). Di Machaut (oltre ad altre

composizioni) ci restano: 42 ballades, 22 rondeaux e 39 virelais. Queste composizioni di Machaut sono sia polifoniche, a due o tre voci, ma alcune sono anche monodiche, scritte ancora nello stile antico dei trovieri: ad es. il virelai Douce dame jolie.

[ESEMPIO 23]

Machaut ha composto una sola composizione liturgica, ma importantissima: la Messa di Nostre Dame composta attorno al 1360-65. Questa messa è scritta a quattro voci che, a partire dall'altro, sono chiamate: Triplum, Motetus, Tenor, Contratenor Bassus.

[ESEMPI 21, 22]

Machaut è il primo compositore che scrive un'intera messa polifonica comprendente tutti e cinque i canti dell'Ordinarium (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei) [vedi NOTA].

In questa messa, Kyrie, Sanctus e Agnus Dei sono scritti con la tecnica isoritmica. Nel Kyrie sono isoritmici il tenor e il contratenor. Nel tenor c'è una talea ripetuta sette volte. Il color non è ripetuto e si basa sulla melodia gregoriana del Kyrie Cunctipotens genitor Deus. Nel contratenor c'è una talea che viene ripetuta due volte. Nella ripetizione però ci sono delle differenze.

[ESEMPI 21, 22]

IL TRECENTO IN ITALIA

Nel Trecento anche la musica italiana diventa molto importante. Fino a quell'epoca le fonti musicali riguardanti l'Italia erano molto scarse, nel XIV secolo invece abbiamo molte fonti musicali (alcune importantissime) che contengono un gran numero di composizioni.

Nel Duecento in Italia, a differenza della Francia, le fonti di musica polifonica sono pochissime. A quell'epoca, in Italia erano molto diffuse le laudi monodiche, canti strofici di argomento religioso con una forma molto simile al virelai (vedi capitolo 2, p. 12).

Le fonti italiane del Trecento, invece, contengono moltissima musica polifonica. La cosa è abbastanza sorprendente, perché è come se ci fosse stata un'improvvisa "esplosione" della polifonia.

Dei vari codici che contengono musica italiana del Trecento il più importante è il Codice Squarcialupi, scritto all'inizio del XV secolo. [ESEMPIO 27]

Il Codice Squarcialupi contiene circa 350 composizioni di diversi autori ed è anche un capolavoro di arte della miniatura [vedi NOTA a p. 24].

Il compositore italiano più importante del XIV secolo è Francesco Landini. Fra gli altri autori ricordiamo Giovanni da Cascia, Jacopo da Bologna, Gherardello da Firenze.

A parte alcuni mottetti, gran parte della musica italiana del Trecento si basa su tre forme poetiche principali, tutte e tre di struttura strofica: il madrigale, la caccia e la ballata. Gli argomenti sono in prevalenza amorosi.

Come i mottetti, anche madrigali, cacce e ballate, a volte, erano eseguiti raddoppiando le voci con strumenti. Spesso la voce inferiore, cioè il tenor, non era cantato, ma eseguito da uno o più strumenti.

Il madrigale è la forma più antica. È di solito a due voci e ha due o tre strofe di endecasillabi (cioè versi di 11 sillabe) seguite da un ritornello. Lo schema formale è a-a-b, oppure a-a-a-b.

La caccia ha uno schema simile: due o più strofe seguite da un ritornello, ma è molto diversa dal madrigale. La caccia infatti è sempre a tre voci, con versi e strofe lunghezza irregolare. La caccia è chiamata così perché il testo poetico descrive scene di caccia (ad esempio la corsa dei cani da caccia che inseguono la preda). Per descrivere meglio la scena, le due voci superiori sono scritte con la tecnica del canone (vedi NOTA)

La forma più importante e diffusa della musica italiana del Trecento è la ballata, la cui forma poetica e musicale è variabile, ma deriva da quella del virelai (vedi capitolo 2, p. 9).

Come il virelai, la ballata ha un Ritornello (chiamato Ripresa) e una Stanza divisa in 2 Piedi e Volta (vedi capitolo 2, p. 12).
[ESEMPI 23-24]

Il principale compositore di ballate è Francesco Landini che è anche il primo importante compositore italiano. Di lui ci restano circa 140 ballate a due o a tre voci.

All'inizio del Trecento la musica polifonica italiana aveva uno stile diverso dalla musica francese. Il ritmo italiano, ad esempio, era più facile e scorrevole. Verso la fine del secolo, però, la musica di Landini, e in generale la musica italiana, sono sempre più influenzate dallo stile francese.

NOTE

ROMAN DE FAUVEL - Il Roman de Fauvel è un racconto satirico che prende di mira i vizi della Chiesa cristiana, in particolare di vescovi e cardinali. Il protagonista, Fauvel, è un uomo con la testa di asino che rappresenta i vizi della Chiesa.

La MESSA DI NOSTRE DAME, composta da Guillaume de Machaut è il primo grande esempio di messa polifonica. Oltre ai cinque brani dell'Ordinarium, questa messa ha anche un sesto brano conclusivo: *Ite missa est* (Andate, la messa è finita)

MINIATURA - Nel Medioevo e fino al Rinascimento, i codici erano manoscritti e molti di essi erano riccamente illustrati con miniature a colori, cioè decorazioni, immagini, ritratti ecc. Alcuni di questi codici miniati (cioè con miniature) sono veri e propri capolavori d'arte. [vedi ESEMPI 25-26-27-28-29].

CANONE vuol dire “regola”. Il canone è una tecnica polifonica nella quale due o più voci si imitano fra di loro. Una voce inizia una certa melodia, seguita da una seconda voce che canta la stessa melodia all'unisono, oppure a un determinato intervallo di distanza (in genere 5a, 4a, 8a). Nel Medioevo il canone viene usato nella caccia, proprio perché la seconda voce sembra inseguire, cioè dare la caccia alla prima voce; mentre la prima voce invece sembra fuggire. Infatti, dal Rinascimento in poi, il termine caccia sparisce e si comincia a usare il termine fuga (vedi pp. 69-70).

CAPITOLO 5 – RINASCIMENTO I. IL QUATTROCENTO E LA MUSICA DEI FIAMMINGHI.

La parola Rinascimento vuol dire “rinascita”, cioè “nascere di nuovo”. Con questo termine si indica il periodo storico che comprende il XV e il XVI secolo. Nella storia delle arti e della cultura occidentale, il Rinascimento europeo – e in modo particolare il Rinascimento italiano – è considerata l’epoca più splendida e più ricca di capolavori della pittura, dell’architettura. Ma il Rinascimento è un’epoca di grande splendore anche per la musica.

Dopo la caduta dell’Impero romano, e quindi dopo la fine della cultura e dell’arte classica, il Medioevo era stata un’epoca di invasioni barbariche, di lunghe guerre, e di ricostruzione faticosa.

Alla fine del Medioevo, dalla metà del XIV secolo (quando la grande epidemia della “peste nera” uccise 1/3 della popolazione europea!) fino alla metà del XV secolo l’Europa attraversò una profonda crisi politica economica e sociale.

Eppure già nel Trecento ci sono i primi segni di una rinascita. In Italia, con Dante Alighieri, e in Francia con l’Ars Nova, inizia l’epoca dell’Umanesimo che prepara il Rinascimento.

L’Umanesimo è l’esaltazione dell’umanità, cioè dell’uomo. Nei secoli precedenti gli uomini e la società erano stati sottomessi alla religione e al potere della Chiesa.

Adesso invece si afferma l’idea che l’uomo è libero di pensare con la propria testa, che la Chiesa non può comandare su tutto e che le leggi della società sono tutt’altra cosa dalla legge di Dio.

Nel Quattrocento anche la musica conosce una straordinaria fioritura. Alla fine del Trecento e ai primi del Quattrocento la polifonia francese e italiana era diventata molto raffinata ma anche molto difficile e complicata. Tuttavia in Inghilterra (che fino a quell’epoca aveva avuto pochi contatti con il resto dell’Europa), c’era uno stile polifonico più facile e più cantabile. Lo stile inglese era più

accordale, più consonante e meno contrappuntistico. I maggiori compositori inglesi di quel periodo sono Leonel Power e John Dunstaple (o Dunstable).

All'inizio del XV secolo, a causa della Guerra dei cent'anni tra Francia e Inghilterra, gli inglesi invadono il nord della Francia. Per questo motivo i compositori francesi scoprono la musica inglese. Il compositore di lingua francese più importante di quel periodo fu Guillaume Dufay (1397? – 1474) e anche lui fu influenzato dallo stile inglese.

Dufay è il primo grande compositore del Rinascimento. Era nato vicino a Bruxelles, nelle Fiandre, che allora era la regione più ricca d'Europa. Nelle Fiandre, le chiese principali avevano una loro cappella, cioè un coro formato da circa 8-16 cantori. Ogni cappella aveva anche una scuola di musica dove si studiava canto e contrappunto. In queste scuole si formavano i migliori cantori e compositori dell'epoca, molto ricercati nelle cappelle di tutta Europa.

Le Fiandre a quell'epoca erano dominio del Ducato di Borgogna. Quindi Dufay è anche il primo grande compositore borgognone. Nel Rinascimento, almeno fino alla metà del XVI secolo, tutti i principali compositori sono nati nelle Fiandre, cioè sono borgognoni (di lingua francese) o fiamminghi (di lingua fiamminga, molto simile all'olandese). Per questo motivo, in musica, il Rinascimento è spesso chiamato anche “epoca dei maestri fiamminghi”.

Oltre a Dufay, i più grandi maestri fiamminghi del Rinascimento sono:

Johannes Ockeghem (1410?-1497). È uno dei pochi compositori fiamminghi che non venne mai in Italia. Ebbe molti celebri allievi fra cui Josquin Desprez.

Josquin Desprez (1450?-1521). Lavorò per anni in Italia. Josquin è considerato il più grande dei compositori fiamminghi e, forse, il più grande compositore del Rinascimento.

Orlando di Lasso (1532-1594). Anche lui visse a lungo in Italia. È l'ultimo dei grandi compositori fiamminghi e uno degli ultimi grandi compositori del Rinascimento.

Ci furono però molti altri famosi compositori fiamminghi, e molti di loro furono in servizio presso le cappelle italiane che, a poco a poco, diventavano sempre più importanti. Fra gli altri compositori fiamminghi che lavorarono in Italia ricordiamo: Heinrich Isaac (1450-1517), Jakob Obrecht (1457-1505), Adrian Willaert (1490-1562), Jacques Arcadelt (1507?-1568), Cipriano de Rore (1515?-1565).

Nel Quattrocento i compositori fiamminghi perfezionano moltissimo l'arte del contrappunto. Lo stile polifonico di fine Trecento (che era diventato complicatissimo) viene abbandonato. Anche l'isoritmia a poco a poco viene abbandonata.

La polifonia è ora di solito a quattro voci (cantus, altus tenor bassus) e sempre più diffuso è l'uso del canone e del contrappunto imitativo. [vedi NOTA a p. 31]

Nel Quattrocento la musica si può suddividere in tre generi principali: i generi da chiesa come il mottetto e la messa; e la musica profana, che viene chiamata col termine generico di chanson, ma che può avere varie forme (soprattutto formes fixes).

Il mottetto, che nel Trecento era di solito (anche se non sempre) una composizione profana, nel XV secolo ritorna a essere una composizione da chiesa in lingua latina. Il tenor che in passato si basava su una melodia gregoriana, nel XV secolo sempre più spesso è una melodia inventata dal compositore.

Fra i mottetti del Quattrocento ci sono composizioni che sono veri e propri capolavori. Di Dufay, ad esempio, ricordiamo Nuper Rosarum Flores, mottetto a 4 voci, composto nel 1436 per l'inaugurazione della cupola della cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze costruita dal grande architetto Filippo Brunelleschi. Altro capolavoro di Dufay è il mottetto-cantilena a 3 voci Vergene bella che di sol vestita su testo del poeta Francesco Petrarca.

Ci restano migliaia di mottetti del Rinascimento scritti da tutti i maggiori compositori. Fra i più celebri ricordiamo due capolavori di Josquin Desprez: il mottetto a 4 voci Ave Maria Virgo Serena (in cui tutte le quattro voci si imitano fra di loro) e il mottetto-chanson a 5

voci Nymphes des bois, conosciuto anche come La déploration de Johannes Ockeghem (cioè: Lamento per la morte di Johannes Ockeghem). Questa composizione infatti fu scritta da Josquin nel 1497 per la morte di Ockeghem che era stato il suo maestro.

Nel Rinascimento diventa sempre più importante l'altra importante forma di musica da chiesa: la Messa, nella quale si sperimentano e si perfezionano nuove tecniche di composizione e di contrappunto.

Nel XV secolo la messa polifonica è di solito a 4 voci ed è formata dai cinque canti dell'Ordinarium: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei.

Fino a circa la metà del Quattrocento, all'epoca di Dufay e Ockeghem, il tipo di messa più diffuso è la messa su tenor detta anche messa su cantus firmus, cioè una messa il cui tenor si basa su un cantus firmus.

La melodia del tenor può essere un canto gregoriano (cantus firmus, appunto), oppure una melodia profana.

La messa su tenor prende il nome dalla melodia usata per il tenor.

Fra le prime messe celebri su tenor gregoriano ricordiamo la Missa Caput, la Missa Ecce Ancilla Domini (sia Dufay sia Ogkeghem ne hanno composta una),

Su tenor profano è invece la Missa L'homme armé.
L'homme armé (L'uomo armato) è una canzone anonima la cui melodia è la più usata nelle messe su tenor del Rinascimento.

[ESEMPIO 38].

Tutti i maggiori compositori, Dufay, Ockeghem, Josquin, Palestrina, e tanti altri, hanno scritto almeno una Missa L'homme armé (se ne conoscono almeno 40 versioni).

[ESEMPI 36 e 37]

Come si vede nell'esempio 37, nel Kyrie di Ockeghem la melodia del tenor è uguale a quella della canzone, mentre le altre voci, in contrappunto, cantano melodie diverse. I cinque brani della messa hanno tutti questa melodia nel tenor, per questo la messa su tenor è un esempio di “messa ciclica”.

Viene chiamata “messa ciclica” una messa nella quale i cinque brani dell'Ordinarium hanno qualche elemento in comune in modo da formare un ciclo unitario.

Un altro tipo di messa ciclica è la cosiddetta “messa parodia”. In generale la parodia consiste nel cambiare le parole a un brano musicale. Anche nel Medioevo a volte venivano cambiate le parole a canzoni profane che così diventavano canti religiosi.

Dalla fine del Quattrocento e dai primi Cinquecento in avanti, la “messu parodia” diventa il tipo di messa polifonica più diffusa. Nella messa parodia si prende una composizione precedente (che può essere sacra o profana, ad es. un mottetto oppure una chanson), si sostituisce il testo originale col testo della messa, e si ricavano i cinque brani dell'Ordinarium (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei).

Le prime importanti messe parodia sono state composte verso la fine del Quattrocento da Josquin Desprez:

Missa Fortuna desperata (su una chanson di Antoine Busnois),
Missa Malheur me bat (su una chanson già attribuita a Ockeghem, ma ora di autore incerto)

Nel Cinquecento la messa parodia è molto diffusa. Palestrina, il più grande compositore del XVI sec., ha scritto circa cento messe di cui circa la metà sono messe parodia.

[ESEMPI 41-43]

Un'altra tecnica compositiva molto usata nella messa e più in generale nelle composizioni polifoniche basate su un *cantus firmus* (ad esempio il mottetto) è la “parafrasi”.

La messa parafrasi è anch'essa una messa ciclica ed è un'evoluzione della messa su tenor.

La messa parafrasi si basa su un cantus firmus (di solito una melodia del repertorio gregoriano) che viene elaborato melodicamente e contrappuntisticamente.

Nella messa parafrasi tutte le voci (non solo il tenor) elaborano lo stesso cantus firmus. E poiché tutte le voci si basano sullo stesso cantus firmus, la polifonia fa un largo uso dell'imitazione fra le voci.

[ESEMPI 39 e 40]

I compositori fiamminghi si dedicarono anche alla chanson, cioè alla polifonia profana. Fino ai primi del Cinquecento nella chanson sono ancora diffuse le formes fixes, cioè rondeau, ballade, virelai e bergerette (che è una variante del virelai e da cui deriva la parola italiana barzelletta).

Dufay e Ockeghem usano ancora le formes fixes, invece Josquin ha uno stile più innovativo. Le chansons sono di solito strofiche, a tre voci (ma ce ne sono anche a 4,5,6). I testi, di solito sono di argomento amoroso, spesso sono testi malinconici e anche la musica è piena di malinconia.

Nelle messe parodia sono state usate alcune delle più belle chansons del Rinascimento. Fra queste: Fortuna desperata di Antoine Busnoys, D'ung aultre amer (Di un altro amore) di Ockeghem e Malheur me bat (La disgrazia mi perseguita). Quest'ultima canzone in passato era attribuita a Ockeghem, ma oggi non si sa bene chi sia l'autore. Su tutte queste chanson Josquin compose delle messe.

Anche Josquin scrisse chansons molto celebri: Mille regretz (Mille rimpianti), che diventò poi una messa del compositore spagnolo Cristobál de Morales; Petite Camusette (Piccola Camusette). Josquin scrisse anche alcune composizioni in lingua italiana del genere della frottola [vedi pp. 33-34], fra le quali la più famosa è El grillo.

NOTA

CANONE E CONTRAPPUNTO IMITATIVO – Il contrappunto imitativo si basa sulla tecnica del canone imitativo (vedi nota a p. 24), cioè sull'imitazione delle voci. Questo tipo di contrappunto viene perfezionato moltissimo dai compositori fiamminghi che arrivano ad applicare l'imitazione a tutte le 4, 5 o più voci di una composizione polifonica. Oltre al canone imitativo ci sono anche altre forme di canone, come ad esempio il canone mensurale [ESEMPIO 26] nel quale le voci eseguono la stessa melodia con valori ritmici diversi. Un tipo particolare di canone è il cosiddetto canone enigmatico. Il canone enigmatico è come un difficile gioco musicale: il compositore scrive una sola voce accompagnata da un enigma, cioè da un indovinello. Per ricavare le altre voci bisogna risolvere l'indovinello.

CAPITOLO 6 – RINASCIMENTO II. IL CINQUECENTO E L’ASCESA DELLA MUSICA ITALIANA.

Come abbiamo già detto, ci è rimasta tantissima musica italiana del Trecento. Invece, come abbiamo già detto, ci rimangono pochissime fonti della musica italiana del Duecento, e anche del Quattrocento.

Gli storici non sanno spiegare bene questo fatto piuttosto strano.

Nel Quattrocento, specialmente nella seconda metà del secolo, per l’Italia inizia un periodo di pace e di benessere economico. Nelle città principali le corti signorili diventano sempre più splendide e ricche, e piene di artisti: sono i pittori, gli scultori, gli architetti che creano i capolavori del Rinascimento.

Le corti più ricche hanno anche una loro cappella musicale, formata soprattutto da maestri fiamminghi. Le cappelle più famose sono a Ferrara, Milano, Venezia, Firenze, Roma, Napoli e possono avere 16, 20, raramente 30 cantori.

Oltre alla musica polifonica delle cappelle, nelle corti italiane era molto apprezzato il canto a voce sola accompagnato da uno strumento (di solito un liuto). I testi, a volte erano di poeti famosi e il canto era spesso improvvisato con variazioni su melodie o bassi ostinati (cioè ripetuti). Questa musica non veniva scritta e per questo motivo di essa non ci è rimasto praticamente nulla (a parte le testimonianze delle fonti indirette).

Nel passaggio dal Quattrocento al Cinquecento, in molti paesi europei comincia a svilupparsi una nuova cultura musicale. Nelle corti e nelle cappelle d’Europa i maestri fiamminghi avevano insegnato l’arte musicale e adesso, in Italia e in altri paesi, i musicisti che sono stati loro allievi cominciano a diventare importanti.

I paesi principali che sviluppano una loro musica nazionale, con forme e stili nuovi e originali, sono l'Italia prima di tutto, ma anche Francia, Inghilterra, Spagna e Germania.

Negli ultimi decenni del Quattrocento in Italia si sviluppano nuove forme polifoniche create da compositori italiani. Questa musica noi la conosciamo dalle fonti del primo Cinquecento, quando un'invenzione molto importante provoca una vera e propria rivoluzione nel mondo della musica.

Questa invenzione è la stampa musicale a caratteri mobili, introdotta dall'editore Ottaviano dei Petrucci che, nel 1501, pubblica a Venezia una raccolta di 96 composizioni di maestri fiamminghi intitolata Harmonice Musices Odhecaton A

[ESEMPIO 44].

Nell'Odhecaton sono raccolte composizioni di maestri come Josquin, Ockeghem, Compère, Isaac, ecc.

Petrucci applica alla musica la stampa a caratteri mobili che era stata inventata da Gutenberg verso la metà del Quattrocento. Per la musica è una vera rivoluzione. Le fonti si moltiplicano moltissimo e grazie alla stampa, da adesso in poi conosciamo molta più musica di quell'epoca e anche di epoche precedenti. In vent'anni di attività Petrucci stampa oltre cinquanta edizioni musicali (soprattutto messe e mottetti di autori fiamminghi), ma anche composizioni di autori italiani, in particolare frottole e musica strumentale.

Dal 1504 al 1514 Petrucci pubblica 11 libri di Frottole che contengono circa 700 composizioni a 4 voci, per lo più di epoca tardo quattrocentesca. Gli autori di queste frottole sono compositori italiani.

La frottola è un genere, non una forma. I libri di Petrucci contengono composizioni strofiche, orecchiabili, scritte in uno stile polifonico che rispetto alla musica dei fiamminghi, è molto più semplice e omofonico (vedi NOTA a p. 38). Queste composizioni adottano varie forme della poesia italiana dell'epoca (strambotto, sonetto, ode, capitolo, canto carnascialesco, ecc.). Tuttavia la forma più comune

della frottola è la barzelletta, una forma derivata dal virelai e il cui nome viene dal francese bergerette.

I testi delle frottole sono semplici, di solito di argomento amoroso, a volte scherzosi, a volte sconci, in particolare i canti carnascialeschi, cioè canti del carnevale (nel Rinascimento il carnevale era chiamato anche carnasciale).

La frottola è diffusa soprattutto nel nord Italia e in particolare a Mantova, alla corte dei Gonzaga dove lavorano i due principali compositori di frottole: Bartolomeo Tromboncino e Marchetto Cara.

Come si è detto, le frottole contenute negli undici libri di frottole pubblicati da Petrucci hanno forme strofiche diverse. C'è una strettissima relazione fra queste forme musicali e le forme poetiche del testo, nelle quali si utilizzano versi di diversa lunghezza. La forma più tipica è la “barzelletta”, che utilizza versi ottonari di 8 sillabe. Altre forme utilizzano versi di varia lunghezza, in genere di 7, oppure di 11 sillabe. Questi tipi di versi si ritroveranno anche nelle forme poetiche e musicali successive, come ad esempio il madrigale, l'opera, la cantata.

Ma la musica a stampa è all'origine di molte altre novità. Nel 1507-1508 Petrucci pubblica 4 libri di Intabolatura di lauto (cioè intavolature per liuto) [vedi NOTA a p. 38] con musiche di autori italiani. Con questi libri di Petrucci comincia una nuova epoca per la musica strumentale.

Nei secoli precedenti, come già sappiamo, la musica strumentale era condannata come musica inferiore, plebea e quindi, fino ad allora, le fonti di musica strumentale erano molto scarse. Adesso invece si cominciano a pubblicare molte intavolature per liuto e per tastiera e, in seguito, musica per altri strumenti come violino, flauto, ecc. e anche trattati per imparare a suonare questi strumenti.

Nel Cinquecento la musica strumentale non viene più considerata inferiore e indegna, ma anzi viene sempre più apprezzata dalla nobiltà. Nel 1528 un famoso letterato italiano, Baldassarre

Castiglione, in un suo libro intitolato Il cortegiano scrive che un nobile dovrebbe anche saper cantare e suonare uno strumento (il “cortigiano” è il nobile che vive a corte).

Nel Cinquecento, con lo sviluppo delle arti, della poesia, del teatro e della filosofia, la mentalità, cioè il modo di pensare e di vedere le cose cambia profondamente. In Italia, poeti, scrittori e anche musicisti esaltano sempre di più il valore e la bellezza della lingua italiana rispetto al latino. Le correnti poetiche di quell’epoca considerano Francesco Petrarca (il più grande poeta italiano insieme a Dante) come il modello della poesia e della lingua perfetta. A partire dal 1520-1530 si sviluppa un nuovo genere di musica ispirato a questa nuova corrente poetica: il madrigale.

Il madrigale prende nome da una forma che esisteva già da secoli. Nel Trecento, infatti, come si è visto, il madrigale era una delle forme tipiche della musica italiana. Ma anche se ha lo stesso nome, il madrigale del Cinquecento non ha niente a che fare con quello del Trecento.

Il madrigale cinquecentesco è una forma musicale che vuole innanzitutto rendere onore alla bellezza della poesia e al significato del testo poetico. Per stile musicale e per ispirazione poetica è un genere completamente diverso dalla frottola.

I primi madrigali vengono pubblicati a stampa a partire dal 1530. All’inizio sono composizioni a 4 voci, ma dalla metà del secolo il madrigale è soprattutto a 5 o anche a 6 voci. La polifonia all’inizio è molto semplice (quasi come nella frottola), ma poi diventa più elaborata, con un largo uso dell’imitazione e con uno stile polifonico sempre più raffinato.

La forma del madrigale, a differenza della polifonia profana precedente (le chansons fiamminghe, oppure le frottole), non è strofica, ma è una forma aperta. Questo vuol dire che in un madrigale la musica è composta dall’inizio alla fine senza ripetizioni o ritornelli.

I primi compositori di madrigali sono soprattutto fiamminghi che vivono in Italia: Philippe Verdelot, Jacques Arcadelt, Adrian Willaert, Cipriano de Rore.

Successivamente, nel corso del Cinquecento si affermano anche autori italiani, come Costanzo Festa o Nicola Vicentino. Verso la fine del secolo il madrigale raggiunge la perfezione con tre grandi compositori italiani che superano i maestri fiamminghi e coi quali l'Italia diventa la nazione musicalmente più importante d'Europa:

LUCA MARENZIO (1553-1599)

CARLO GESUALDO PRINCIPE DI VENOSA (1566-1613)

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)

Marenzio pubblicò nove libri di madrigali a 5 voci e sei libri di madrigali a 6 voci.

Gesualdo pubblicò sei libri di madrigali a 5 voci e un libro di madrigali a 6 voci.

Sia Marenzio sia Gesualdo composero e pubblicarono anche altra musica polifonica, sacra e profana.

Marenzio e Gesualdo sono i maestri del madrigale nella sua forma “classica”: polifonia raffinatissima a cinque o sei voci, molto ricca di cromatismi, musica e testo poetico in strettissima relazione fra loro.

Anche Monteverdi è un grandissimo compositore di madrigali, forse il più grande in assoluto, ma con lui, all'inizio del Seicento, il madrigale si trasforma profondamente. Dei suoi otto libri di madrigali, solo i primi sei sono a 5 voci. Gli ultimi due libri, come vedremo più avanti, fanno uso della voce solista e degli strumenti e appartengono già all'epoca del Barocco.

Nei madrigali di Marenzio, Gesualdo e Monteverdi la musica cerca in ogni modo di esprimere (cioè comunicare un'emozione) e di rappresentare (cioè imitare, raffigurare) il significato del testo poetico. Il compositore cerca il modo migliore di esprimere e rappresentare sentimenti quali tristezza, gioia, dolore, amore, ecc.

Certe parole o certi verbi come canto, cielo, mare, volare, correre, ecc. vengono raffigurati anche visivamente per mezzo della musica.

Questa “pittura musicale” è tipica del madrigale e infatti questi diversi modi di “dipingere” il significato delle parole sono detti “madrigalismi”.

[ESEMPIO 49]

L’esempio 49 mostra alcuni tipici madrigalismi in Itene o miei sospiri, un famoso madrigale a 5 voci di Gesualdo.

- A: “so-spiri”: la parola è preceduta e interrotta da pause, cioè respiri.
- B: “precipitate”: la melodia “precipita” di un’ottava intera.
- C: “volo”: il canto melismatico sembra volare verso l’alto
- D: “aspri martiri”, cioè dolore terribile: cromatismi discendenti, dissonanze, false relazioni tra Sol \natural e Sol \sharp , Si \flat e Si \natural . La musica qui ha qualcosa di volutamente sgradevole, stonato: la musica, il suono, vogliono dare la sensazione del dolore.
- E: “cangerò lieto”: la musica, come il poeta, ritrova la felicità: ritmo brillante, cromatismo ascendente, “tonalità” maggiore: Si \natural (in realtà il concetto di “tonalità” ancora non esiste).
- F: “amoroso canto”: la melodia ricca e melismatica rappresenta la felicità del poeta.

I madrigali di Marenzio, Gesualdo, Monteverdi e altri compositori che seguivano questo stile fortemente espressivo erano molto criticati perché non rispettavano le regole del contrappunto.

All'inizio del Seicento il teorico Giovanni Maria Artusi critica molto severamente alcuni madrigali di Monteverdi e di altri compositori. La risposta di Monteverdi è famosa. Egli spiega che questi madrigali seguono una regola diversa rispetto alla musica dei maestri fiamminghi e alla musica da chiesa. Secondo Monteverdi gli antichi maestri seguivano la “prima pratica”, in cui “l’armonia è signora del oratione” (in cui, cioè, il contrappunto è più importante del testo). Monteverdi e i compositori moderni seguono invece la “seconda pratica”, in cui “l’oratione è padrona del armonia”: cioè il testo, la poesia è più importante del contrappunto. In altre parole, nei madrigali della “seconda pratica”, il compositore per meglio esprimere il senso della poesia può violare le regole del contrappunto. Questa polemica è il segno che il gusto e la mentalità stanno cambiando. Il Rinascimento finisce e inizia l’epoca del Barocco.

NOTE

STILE OMOFONICO (o anche “stile accordale”) è lo stile di una composizione polifonica nella quale le voci si muovono per lo più nota contro nota, anziché per linee contrappuntistiche indipendenti o per imitazione come nello stile polifonico dei fiamminghi.

INTAVOLATURA – L’intavolatura è una particolare forma di notazione per la musica strumentale che si usa per gli strumenti polifonici come liuto, organo e cembalo.

Lo strumento più diffuso nel Rinascimento è sicuramente il liuto insieme agli strumenti a corde pizzicate come la chitarra o la vihuela. diffusa in Spagna. Un’intavolatura per liuto [vedi ESEMPIO 45], o anche per chitarra, è uno schema che raffigura le sei corde sulle quali sono riportati i valori delle note , con dei numeri che indicano la posizione delle dita sulla tastiera. Nelle diverse nazioni europee (Germania, Spagna, Italia, ecc.) ci sono tipi diversi di intavolatura per liuto.

Le frottoli e altre composizioni a più voci venivano spesso trascritte per voce solista (canto figurato) con intavolatura (cioè accompagnamento) di liuto. Questo tipo di trascrizioni erano molto diffuse.

Molto diffusi nel Rinascimento erano anche gli strumenti a tastiera. Per la musica sacra e liturgica si usa l’organo. Per la musica profana si usano strumenti a tastiera con corde pizzicate come clavicembalo, spinetta, virginale. Meno diffuso era il clavicordo (a corde percosse). Un’intavolatura per strumento a tastiera assomiglia alla moderna notazione per pianoforte: due righi musicali sovrapposti con cinque, sei, sette o anche più linee [vedi ESEMPI 47 e 48].

CAPITOLO 7 – RINASCIMENTO III. MUSICA SACRA E MUSICA STRUMENTALE IN ITALIA

In tutte le principali corti italiane del Rinascimento c'era una cappella. Il direttore della cappella aveva il titolo di “maestro di cappella”. Le cappelle rinascimentali più famose e importanti in Italia furono quella di Roma e quella di Venezia.

Fra queste due città c'era una forte rivalità politica che diede origine anche a guerre. Roma era la capitale dello Stato Pontificio cioè lo Stato della Chiesa. La corte papale era una delle più splendide d'Europa. A Roma il Papa aveva non una, ma quattro cappelle di cui la più importante era la Cappella Giulia.

La musica a Roma è strettamente legata alla liturgia e alla religione. Quindi nelle cappelle papali si fa soprattutto musica sacra e liturgica. In chiesa la musica è permessa solo come preghiera. Quindi nelle chiese si può fare solo musica adatta a pregare come il canto gregoriano e la musica vocale polifonica. Per la Chiesa la musica polifonica deve essere scritta in modo da poter capire le parole.

La Chiesa condanna invece la musica come spettacolo, la musica fatta per divertirsi, e la considera un peccato (vedi NOTA a p. 13). Per queste ragioni nelle cappelle papali è ammessa solo la musica vocale e sono proibiti gli strumenti, a parte l'organo (nella pratica però gli strumenti venivano usati). Nasce qui il termine “stile a cappella”. Con questo termine si indica la musica polifonica scritta per sole voci senza strumenti.

Nelle cappelle papali di Roma inizia la sua carriera Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594) che è considerato il più importante musicista italiano del Rinascimento.

Palestrina è prima cantore e poi maestro in varie cappelle papali, finché nel 1571 diventa maestro della Cappella Giulia e viene nominato “compositore papale”. Palestrina è l'autore più importante della cosiddetta “scuola romana”.

Palestrina è diventato famoso per la perfezione del suo contrappunto che, ancora oggi, è considerato il vertice mai più eguagliato di quest'arte. Palestrina usa il contrappunto imitativo in composizioni che possono avere da 4 a 12 voci. Ogni voce ha una sua perfetta melodia, e tutte le voci si combinano fra loro con un risultato consonante, armonico e trasparente.

Palestrina (anche quando scrive madrigali) evita le dissonanze aspre tipiche dei madrigalisti e fa in modo che ogni dissonanza sia accuratamente preparata e risolta. Inoltre Palestrina è particolarmente abile nel disporre le voci in modo che si possano capire le parole.

Palestrina ha composto moltissima musica. Durante la sua vita pubblicò molti libri di messe (soprattutto messe parodia e messe parafrasi), mottetti, madrigali e altro ancora. In totale Palestrina ha scritto circa 100 messe a 4-5-6 voci, circa 400 mottetti (da 4 a 7 voci) e altra musica liturgica. Inoltre ha scritto più di 100 madrigali, molti dei quali sono “madrigali spirituali”, cioè di argomento religioso.

La messa forse più famosa di Palestrina è la Missa Papae Marcelli a 6 voci. Si racconta che questa messa ha “salvato” la musica polifonica. Nella chiesa di Roma, molti infatti consideravano la polifonia dei fiamminghi troppo elaborata. In quegli anni, il Papa e molti cardinali pensavano di proibire la polifonia in chiesa e permettere solo il canto gregoriano. Sembra però che il Papa Marcello II, dopo aver ascoltato questa bellissima messa di Palestrina abbia cambiato idea. In realtà è solo una leggenda senza fondamento storico.

A Venezia la vita musicale era molto diversa da Roma. Venezia era una Repubblica governata da un Doge. Era l'unico stato d'Europa che non era governato da un Re o da un sovrano assoluto. A Venezia presso la basilica di San Marco c'era la Cappella forse più importante di tutto il Rinascimento, dove lavorarono molti dei compositori più famosi.

Nella basilica di San Marco si faceva moltissima musica, compresa anche musica non religiosa. A San Marco c'erano due organi, in due punti diversi della chiesa. Per questo motivo, oltre al maestro di

cappella che era la carica più prestigiosa, erano molto importanti anche i due organisti (uno per ogni organo). Molta della musica che si eseguiva in San Marco era scritta per due o anche più cori, in modo da creare una specie di effetto “stereo”.

Questa tecnica era chiamata dei “cori spezzati” o “cori battenti”. In questo “stile policorale” (cioè a più cori), nella seconda metà del Cinquecento si cominciano a usare, oltre alle voci, anche strumenti ad arco e a fiato. Ogni coro è quindi formato da voci e strumenti.

In pratica dal Cinquecento alla prima metà del Seicento a Venezia sono hanno lavorato molti dei più importanti musicisti del tempo. I maestri di cappella più importanti sono stati Adrian Willaert, fiammingo, considerato il fondatore della “scuola veneziana” e Claudio Monteverdi che è stato maestro di cappella a San Marco dal 1613 fino alla morte nel 1643.

Fra gli organisti di San Marco i più importanti sono stati Claudio Merulo e poi i due Gabrieli: Andrea Gabrieli e suo nipote Giovanni Gabrieli (1557-1612).

Andrea, ma soprattutto Giovanni Gabrieli scrivono grandi composizioni a più cori per 10, 12, 14 fino a 22 voci. In queste composizioni gli strumenti (archi, tromboni, cornetti, ecc. – vedi NOTA a p. 43) si alternano e si mescolano alle voci. Inoltre ci sono passi per voci soliste che si alternano ai cori polifonici.

Con i Gabrieli lo stile policorale veneziano raggiunge il suo massimo splendore. Ma con l’uso sempre più frequente delle voci soliste lo stile policorale si evolve in un nuovo stile che viene chiamato “stile concertato” [vedi NOTA a p. 43].

[ESEMPIO 50]

Fra le edizioni a stampa di musica veneziana, le più importanti sono la raccolta di musiche di Andrea e Giovanni Gabrieli intitolata Concerti (1587) e i due libri di Giovanni Gabrieli intitolati Sacrae Symphoniae (1597 e 1615).

L' ESEMPIO 51: raffigura un ensemble a più cori formati da voci e strumenti nella tipica disposizione della basilica di San Marco.

Fra Cinquecento e Seicento, con Merulo, i Gabrieli e molti altri, Venezia è la città dove la musica strumentale ha il suo massimo sviluppo. Però la musica strumentale si sviluppa in molte altre città, soprattutto nel Nord Italia e vengono pubblicate a stampa molte edizioni di musica strumentale.

All'inizio si pubblica soprattutto musica per strumenti solisti. Gli strumenti più importanti e diffusi sono il liuto [vedi ESEMPIO 46] e gli strumenti a tastiera. Ci sono due tipi principali di strumenti “da tasto”(cioè a tastiera): l'organo e il cembalo. In genere le musiche per tastiera pubblicate nel Cinquecento e fino alla metà del Seicento si possono eseguire sia all'organo sia al cembalo.

Verso la fine del Cinquecento si diffonde anche la musica per ensemble strumentali. Questi ensemble sono formati principalmente da strumenti ad arco (violini, viole, violoni) e da strumenti a fiato (trombe, tromboni, cornetti) [ESEMPI 51, 52].

Nel Cinquecento i compositori più importanti di musica per liuto sono Francesco Spinaccino (autore delle prime intavolature pubblicate da Petrucci nel 1507, vedi ESEMPIO 45), Francesco da Milano e Vincenzo Galilei (padre del grande scienziato Galileo Galilei). Anche in altri paesi d'Europa ci sono grandi compositori di musica per liuto. Fra questi ricordiamo John Dowland in Inghilterra e Luis de Narváez in Spagna (in Spagna invece del liuto si usava la vihuela, uno strumento più simile alla chitarra).

Fra i compositori più importanti di musica per strumenti a tastiera del Cinquecento possiamo ricordare Marcantonio Cavazzoni (cfr. es. 47, p. 18) e suo figlio Girolamo Cavazzoni, oltre ai già citati Claudio Merulo, Andrea e Giovanni Gabrieli. Anche fuori d'Italia ci sono importanti compositori di musica per tastiera: in particolare ricordiamo lo spagnolo Antonio de Cabezón, l'inglese William Byrd il fiammingo Jan P. Sweelinck.

NOTE

CORNETTO - Il cornetto [vedi ESEMPIO 52 – tavola VIII] è lo strumento a fiato forse più diffuso nel Rinascimento e nel Seicento. È di forma conica, ricurvo e ha un suono che ricorda un po' la voce umana. Ha i fori come un flauto e l'imboccatura a bocchino come una tromba. Era scomparso dall'uso ma negli ultimi trent'anni è ritornato in circolazione e oggi è molto usato dai complessi di musica antica.

STILE CONCERTATO - Lo stile concertato si sviluppa soprattutto a Venezia tra la fine del Cinquecento e il primo Seicento. Già nel 1587 esce una raccolta a stampa di Andrea e Giovanni Gabrieli intitolata Concerti. Stile concertato è il dialogo fra uno o più solisti e uno o più cori formati da voci e strumenti. Alla fine del Seicento dallo stile concertato nascerà il concerto, un genere strumentale per orchestra in cui uno o più strumenti strumenti solisti dialogano con il resto dell'orchestra.

CAPITOLO 8 – IL SEICENTO. IL GUSTO BAROCCO E IL NUOVO TEATRO MUSICALE.

La diffusione del madrigale nella seconda metà del Cinquecento è il segno di un profondo cambiamento culturale e artistico. In passato la poesia, l'arte e la musica cercavano innanzitutto la bellezza e la perfezione.

Adesso, invece, i gusti cambiano: poesia, arte e musica cercano soprattutto l'espressione degli "affetti", cioè dei sentimenti come la tristezza, la gioia, il dolore, l'amore, la rabbia ecc.

Anche lo stile musicale si trasforma per riuscire a esprimere, a raffigurare nel modo più esatto e più chiaro il significato del testo poetico.

All'arte e anche alla musica non interessa più una bellezza ideale, astratta, ma interessa rappresentare, raffigurare, descrivere, imitare le cose, le persone, la natura in modo da sorprendere, meravigliare chi guarda o chi ascolta.

Nel corso del Cinquecento rinasce anche il teatro, il genere di spettacolo che ha come scopo la “rappresentazione” di una storia inventata, di una leggenda, o anche di un fatto storico. In passato il teatro aveva avuto il suo massimo splendore nell'antica Grecia, con le tragedie di Eschilo, Sofocle e Euripide. Il teatro del Cinquecento e del Seicento si ispira proprio ai drammi dell'antica Grecia per far rinascere l'arte teatrale.

Col Seicento inizia l'epoca del Barocco. C'è un verso del poeta Gianbattista Marino che esprime bene il gusto dell'epoca: «È del poeta il fin la meraviglia», cioè il compito del poeta è suscitare la meraviglia. Infatti l'arte del Barocco vuole essere meravigliosa e sorprendente. Spesso però diventa grandiosa ed esagerata.

La musica cerca in tutti i modi di esprimere gli affetti e le passioni e, al tempo stesso, cerca di meravigliare col virtuosismo, oppure con effetti grandiosi o sorprendenti.

Il Seicento è anche il secolo nel quale nasce l'opera in musica, lo spettacolo più “meraviglioso” nella storia dell’Occidente, un genere nuovo che avrà un grandissimo successo a partire dalla seconda metà del Seicento.

Nel teatro di prosa del Cinquecento (tragedie, commedie, ecc.), in Italia, come in altre nazioni, c’era anche molta “musica di scena”. A volte si facevano spettacoli di balletto che erano interamente musicali (questo genere di spettacoli era molto apprezzato soprattutto a Parigi). Inoltre, fra un atto e l’altro di un dramma, spesso venivano eseguite musiche come madrigali o danze strumentali. Queste musiche erano chiamate “intermedi” proprio perché venivano eseguite nell’intervallo fra un atto e l’altro.

L’idea dell’opera in musica nasce a Firenze verso la fine del Cinquecento da un circolo di studiosi, poeti e musicisti che si riuniscono a casa del Conte Giovanni de’ Bardi e che per questo vengono chiamati “Camerata de’ Bardi” o anche “Camerata fiorentina”. Fanno parte della Camerata de’ Bardi poeti come Ottavio Rinuccini e musicisti come Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Jacopo Peri ed Emilio de’ Cavalieri.

Il desiderio di questi musicisti, come di tanti altri a quell’epoca, è di creare uno “stile rappresentativo” capace di esprimere gli “affetti”, cioè i sentimenti, nel modo più diretto ed efficace. Per questi musicisti la polifonia e il contrappunto non sono adatti a esprimere gli affetti. Neanche il madrigale polifonico è adatto. Ci vuole uno stile espressivo diverso, più diretto ed efficace. Per i musicisti della Camerata de’ Bardi e per molti altri musicisti lo stile più adatto a questo scopo è il canto a voce sola, cioè la monodia (il contrario della polifonia) accompagnata da uno o più strumenti.

L’ideale della Camerata de’ Bardi è l’antico teatro greco. Secondo Rinuccini, Peri e gli altri, nel teatro greco gli attori non parlavano, ma cantavano. Quel canto era però a metà fra il parlato e il canto vero e proprio, con melodie molto semplici, a una sola voce.

Per i musicisti della Camerata de' Bardi lo stile vocale del teatro greco è l'esempio più perfetto di "stile rappresentativo". Essi cercano quindi di ricreare questo stile vocale ed espressivo. Nasce così il "recitar cantando", cioè un canto sillabico molto semplice, più vicino possibile al parlato, con molte note ripetute e con l'accompagnamento del "basso continuo" [vedi NOTA a p. 47].

I musicisti della Camerata de' Bardi fanno vari esperimenti con questo nuovo stile vocale, finché nel 1600, a Firenze, viene rappresentata in pubblico un'opera di Jacopo Peri, "L'Euridice" su libretto di Ottavio Rinuccini [vedi NOTA a p. 47].

[ESEMPI 53-54]

Questa rappresentazione viene fatta in occasione delle grandi feste per il matrimonio di Maria de' Medici con il Re di Francia. I Medici erano i signori di Firenze. A Firenze, in quell'occasione vengono molti signori e principi dall'Italia e dalla Francia. Fra questi c'è il duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga e con lui, quasi certamente, c'è anche il suo maestro di corte, Claudio Monteverdi.

I musicisti della Camerata de' Bardi non erano amici, anzi fra loro c'era molta rivalità. Giulio Caccini ed Emilio de' Cavalieri pretendevano entrambi di essere loro gli inventori del "recitar cantando". Peri aveva già scritto verso la fine del '500 un'altra opera, Dafne, che però è andata perduta.

Emilio de' Cavalieri lascia Firenze e va a Roma dove, nel 1600, mette in scena una sua opera di argomento religioso: La rappresentazione di Anima e di Corpo. Questa opera è molto importante perché è l'anticipazione di un nuovo genere di musica vocale sacra che nascerà alcuni anni dopo: l'oratorio.

Nello stesso anno 1600 Caccini scrive anche lui una sua "Euridice" sul libretto di Rinuccini che però non va in scena.

Due anni dopo, nel 1602 Caccini pubblica una raccolta di brani per una voce e basso continuo intitolata Nuove musiche. Questa raccolta è uno degli esempi più importanti del nuovo stile vocale a voce sola. La raccolta è divisa in due parti: nella prima parte ci sono composizioni in forma aperta, non strofica, che Caccini chiama

madrigali); nella seconda parte ci sono composizioni in forma strofica che Caccini chiama arie. Da adesso in avanti, il termine aria, che già era usato in musica, si diffonde sempre di più, diventando la forma più importante dell'opera.

NOTE

BASSO CONTINUO - Il basso continuo nasce alla fine del Cinquecento nelle chiese del nord Italia (a Venezia ma non solo) per accompagnare le voci soliste nei brani di musica sacra in stile concertato. Il basso continuo è una parte di basso da “realizzare” (cioè armonizzare) seguendo le indicazioni del compositore che indica con dei numeri gli intervalli degli accordi da usare [vedi ESEMPI 53-54]. I musicisti leggono la parte di basso e i numeri e armonizzano all'istante. Il basso continuo può essere fatto con più strumenti diversi, ad es. liuto, tiorba, oppure con viola da gamba o violone [vedi ESEMPIO 52] insieme a uno strumento polifonico (liuto, cembalo, organo, ecc.). La pratica del basso continuo è rimasta in uso in tutti i generi musicali dalla fine del Cinquecento fino a oltre la metà del Settecento.

LIBRETTO - Il testo di un'opera in musica è chiamato libretto. Il libretto è scritto in versi in modo da poter essere musicato. A seconda di come i versi sono scritti, la musica può essere in forma aperta oppure in forma chiusa (cioè forma strofica, bipartita, ecc.). La forma aperta era la tipica forma del madrigale. Nell'opera la forma aperta è la forma del recitar cantando e, successivamente, del recitativo. Il testo del recitativo e delle forme aperte è di solito in versi sciolti, cioè senza rima e con un numero di sillabe variabile. La forma chiusa è tipica dell'aria. Di solito un'aria è composta in versi misurati isosillabici, cioè raggruppati in strofe o ritornelli con uguale numero di sillabe, in modo da favorire la creazione di una melodia e di un ritmo caratteristico. Inoltre nel libretto sono previsti anche cori, duetti, terzetti, ecc. Nel Settecento (soprattutto con il successo dell'opera buffa) e poi nell'Ottocento il libretto si trasforma profondamente. Via via vengono introdotte forme chiuse sempre più raffinate per meglio esprimere il contenuto drammatico. Poi, dopo la metà dell'Ottocento, molti compositori e librettisti (Wagner, Musorgskij, Puccini, ecc.) abbandonano via via le forme chiuse a favore di un dramma musicale dalle forme molto più libere.

Gli argomenti dei libretti hanno sempre seguito il gusto del pubblico. In base all'argomento del libretto, ci sono due tipi fondamentali di opere: l'opera seria e l'opera buffa (o comica), corrispondenti all'incirca alla tragedia e alla commedia dell'antico teatro greco. All'inizio del Seicento e anche in seguito, specialmente, quando un'opera viene rappresentata alla corte di un signore o di un re, si preferiscono argomenti pastorali o mitologici, con libretti che sono quasi sempre ambientati nell'antica Grecia (Dafne, Euridice, Orfeo, Arianna, ecc.). Verso la metà del Seicento, specialmente a Venezia (vedi pp. 54-55), si preferiscono libretti più avventurosi di argomento storico o eroico nei quali si raccontano le gesta di eroi o condottieri. Sempre nel Seicento, specialmente a Roma, nei libretti delle opere serie vengono inseriti episodi comici per rendere più vivace e divertente lo spettacolo. Nasce da qui il gusto per l'opera comica che nel Settecento, prima a Napoli, e poi via via in Italia e in tutta Europa, avrà un grandissimo successo.

CAPITOLO 9 – CLAUDIO MONTEVERDI

Claudio Monteverdi nasce a Cremona nel 1567.

Dal 1590 al 1613 lavora a Mantova come musicista e “maestro di musica” alla corte dei Gonzaga. Nel 1613 si trasferisce a Venezia perché viene nominato maestro della cappella di San Marco.

Muore a Venezia nel 1643.

Nei primi anni della sua carriera Monteverdi pubblica qualche raccolta di musica sacra, ma soprattutto libri di madrigali. Prima di trasferirsi a Venezia, Monteverdi pubblica cinque libri di madrigali a 5 voci. I suoi madrigali vengono molto ammirati, ma anche molto criticati. Il teorico Giovanni Artusi nel 1602 pubblica un libro nel quale critica molto severamente alcuni madrigali di Monteverdi di Marenzio e di altri compositori. Per Artusi questi madrigali sono troppo dissonanti e non rispettano le regole del contrappunto.

Monteverdi risponde ad Artusi [vedi anche a pp. 37-38] qualche anno dopo nella prefazione degli Scherzi musicali, una raccolta di musica profana pubblicata nel 1607.

Dice Monteverdi: nella musica del passato, ad esempio nella musica dei maestri fiamminghi, «l’armonia è signora del oratione». Cioè, in quella musica le regole del contrappunto (= armonia) sono più importanti delle parole (= oratione).

Questa, dice Monteverdi, è la “prima prattica”.

Al contrario, dice Monteverdi, nei madrigali dei nuovi compositori, come Marenzio e Monteverdi e altri, «l’oratione è signora del armonia», cioè le parole sono più importanti del contrappunto. Qui è la poesia che “comanda”, quindi se necessario, per rappresentare esprimere un determinato affetto si possono trasgredire le regole del

contrappunto perché il significato della poesia è la cosa più importante.

Monteverdi chiama questo stile la “seconda pratica”.

A Mantova Monteverdi compone due opere in uno stile simile a quello di Peri e della Camerata de' Bardi. Tuttavia le opere di Monteverdi sono musicalmente molti superiori alle opere di Firenze. Nel 1607, a Mantova, va in scena L'Orfeo, “favola in musica” che è considerata il primo capolavoro della storia dell’opera.

Nel 1608 va in scena L'Arianna, tragedia in musica su libretto di Rinuccini. Purtroppo L'Arianna è andata perduta e di essa rimane solo il bellissimo Lamento di Arianna.

Qualche anno dopo, nel Sesto libro di Madrigali pubblicato nel 1614, Monteverdi, che oltre allo stile a voce sola continuava a comporre anche in stile polifonico, rielaborò il *Lamento di Arianna* in forma di madrigale a 5 voci

Nel 1613 Monteverdi si trasferisce a Venezia a dirigere la cappella di San Marco, la più importante d’Europa.

Venezia è una città piena di musica, ma anche piena di teatri dove però all’inizio del ‘600 non si rappresentano opere, ma si fa teatro di prosa (cioè parlato), soprattutto commedie.

Venezia non è una signoria, ma una repubblica. Qui la borghesia va a teatro pagando il biglietto d’entrata, un po’ come oggi. Invece nelle città governate da principi e signori (ad es. Firenze, Roma, Milano, ecc.) a teatro entrano solo i nobili invitati dal signore della città o dal proprietario del teatro. Per il momento a Venezia non si fanno opere nei teatri; la prima opera in un teatro pubblico va in scena nel 1637.

Monteverdi, nelle sue composizioni scritte a Venezia, unisce lo stile concertato e lo stile rappresentativo. Scrive musica sacra e soprattutto madrigali che però adesso si trasformano profondamente.

A Venezia Monteverdi pubblica altri tre libri di madrigali:

Sesto libro, 1614

Settimo libro, intitolato “Concerto”, 1619

Ottavo libro, intitolato “Madrigali guerrieri et amorosi”, 1638

In totale , con i cinque pubblicati quando era a Mantova, Monteverdi pubblica otto libri di madrigali.

I madrigali degli ultimi tre libri di Monteverdi sono molto diversi dal madrigale “classico” a cinque voci. Questi madrigali sono in stile rappresentativo o concertato, e tutti sono o con basso continuo, o addirittura con un ensemble strumentale.

Ci sono madrigali a voce sola, oppure a due, tre quattro, sei o anche più voci in stile concertato e con strumenti.

Alcuni madrigali sono in pratica dei piccoli spettacoli teatrali da eseguire con una scenografia, con i cantanti in costume, o anche anche come balletto.

Del Settimo libro – intitolato Concerto ricordiamo in particolare:

- Se i languidi miei sguardi, “Lettera amorosa in stile rappresentativo” a voce sola con basso continuo.
- Tirsi e Clori, “ballo” a più voci in stile concertato con basso continuo.

L’Ottavo libro è diviso in due parti: la prima parte contiene canti amorosi; la seconda contiene canti guerrieri, nei quali Monteverdi sperimenta un nuovo “stile concitato” particolarmente adatto a rappresentare situazioni concitate o violente (guerra, duelli, ecc).

Fra i capolavori dell’Ottavo libro ricordiamo:

- Il lamento della Ninfa a tre voci e basso continuo
- Il ballo delle ingrate, per più voci, archi e basso continuo
- Il combattimento di Tancredi e Clorinda per tre voci soliste, archi e basso continuo che è forse il più grande capolavoro di Monteverdi e uno dei massimi capolavori dell’intera storia della musica.

[ESEMPIO 55]

Per quanto riguarda la musica sacra il capolavoro di Monteverdi è il “Vespro della Beata Vergine”, una grande composizione per voci soliste, cori e strumenti in stile veneziano concertato composta da Monteverdi nel 1610 (quindi prima ancora di andare a Venezia).

A Venezia Monteverdi scrive anche opere e altre composizioni di teatro musicale che però sono andate in gran parte perdute. Ci rimangono solo due opere complete, scritte negli ultimi anni di vita:
Il ritorno di Ulisse in patria (1640)
L'incoronazione di Poppea (1643)

Dall'*Orfeo* del 1607 all'*Incoronazione di Poppea* del 1643, passano più di 35 anni durante i quali lo stile musicale e i gusti del pubblico cambiano molto. Anche lo stile di Monteverdi cambia. Nell'*Orfeo* ci sono alcune arie virtuosistiche, alcuni brani strumentali ed episodi per coro, tuttavia prevale ancora lo stile del recitar cantando.

Nelle ultime opere di Monteverdi lo stile vocale, l'espressione drammatica, le forme, gli episodi strumentali sono molto più vari e sviluppati. Le melodie vocali di queste opere hanno un loro stile particolare chiamato "arioso". È uno stile cantabile e più ricco di sfumature rispetto al recitar cantando.

L'opera del Seicento non segue però lo stile di Monteverdi e tende sempre di più a differenziare nettamente l'aria (che diventa sempre più importante) dal recitativo, uno stile di canto melodicamente e ritmicamente ancora più povero del recitar cantando.

Monteverdi può essere considerato il più grande compositore del suo tempo e uno dei più grandi compositori di tutti i tempi.

Elenco delle composizioni principali di Monteverdi:

madrigali

1587 *Madrigali a cinque voci. Libro primo*

1590 *Il secondo libro de madrigali a cinque voci*

1592 *Il terzo libro de madrigali a cinque voci*

1603 *Il quarto libro de madrigali a cinque voci*

1605 *Il quinto libro de madrigali a cinque voci col basso continuo*

1614 *Il sesto libro de madrigali a cinque voci con il suo basso continuo.*

1619 *Concerto. Settimo libro de madrigali a 1,2,3,4 & 6 voci*
(contiene *Se i languidi miei sguardi*, il balletto *Tirsi e Clori*, ecc.)

1638 *Madrigali guerrieri et amorosi. Libro ottavo*
a) Canti Guerrieri (contiene il *Combattimento di Tancredi e Clorinda*);
b) Canti Amorosi (contiene il *Ballo delle ingrate*)

opere

1607 *L'Orfeo*, favola pastorale su libretto di Alessandro Striggio Jr, rappresentata a Mantova

1608 *L'Arianna*, tragedia su libretto di Ottavio Rinuccini, rappresentata a Mantova (perduta, resta solo il solo *Lamento di Arianna*)

1640 *Il ritorno di Ulisse in patria*, tragedia di lieto fine su libretto di Giacomo Badoaro, rappresentata a Venezia

1643 *L'incoronazione di Poppea*, opera su libretto di Gian Francesco Busenello, rappresentata a Venezia.

Altri lavori teatrali perduti: *Le nozze di Tetide* (1617); *Mercurio e Marte* (1628); *Proserpina rapita*, (1630); *Le nozze d'Enea in Lavinia* (1641).

musica sacra

1610 *Il Vespro della Beata Vergine*

1640 *Selva Morale e Spirituale*

CAPITOLO 10 – L’OPERA NEL SEICENTO A ROMA, VENEZIA E NAPOLI

All’inizio l’opera in musica si diffonde piuttosto lentamente. Dopo Firenze e Mantova, le città principali dove si cominciano a rappresentare opere abitualmente sono Roma, poi Venezia e, più tardi Napoli.

ROMA

Roma è la sede del papato e ha una tradizione soprattutto di musica corale e liturgica. Tuttavia le famiglie della grande aristocrazia ecclesiastica amano molto la musica e nei loro palazzi mettono in scena spettacoli musicali e teatrali. A Roma l’opera si diffonde già dall’inizio del Seicento e ha sempre più successo, anche se certi papi condannano l’opera come spettacolo immorale e a volte ne proibiscono la rappresentazione.

A Roma vengono messe in scena soprattutto opere di argomento pastorale o mitologico, oppure di argomento religioso (vedi elenco nella pagina seguente).

Particolarmente importante per la storia dell’opera a Roma è la rappresentazione di un dramma musicale di argomento religioso di Stefano Landi intitolata Il Sant’Alessio. Con quest’opera viene inaugurato nel 1632 il Teatro Barberini, un grande teatro che poteva contenere anche 3000 persone.

Il libretto del Sant’Alessio è di Giulio Rospigliosi, un cardinale che aveva una grande passione per il teatro e la musica, e che poi diventerà papa col nome di Clemente IX.

Giulio Rospigliosi è il vero protagonista della storia dell’opera romana del Seicento. Rospigliosi scrive molti libretti (almeno 16) e gran parte delle opere rappresentate a Roma fino alla metà del Seicento sono su libretto scritto da lui. Gli argomenti sono mitologici, oppure religiosi. Inoltre Rospigliosi ha un particolare preferenza per gli argomenti comici. Scrive infatti i libretti di due commedie

musicali e, spesso, inserisce episodi comici anche nei libretti di argomento serio.

Oltre a Stefano Landi, fra gli altri autori di opere rappresentate a Roma possiamo ricordare i fratelli Domenico e Virgilio Mazzocchi, Michelangelo Rossi e Luigi Rossi (che hanno lo stesso cognome ma non sono parenti).

Le opere romane si distinguono perché contengono spesso scene comiche e perché il coro ha una maggiore importanza. A Roma il recitar cantando si è ormai trasformato in “recitativo secco” con una melodia ancora più scarna e l’accompagnamento del basso continuo. Alcuni compositori romani capiscono che spesso il recitativo è noioso. Quindi per dare più varietà alla musica inseriscono dei brani di carattere più melodico, che sono una via di mezzo fra il recitativo e l’aria. Lo stile di questi brani è chiamato arioso.

Poiché a Roma era vietato alle donne di esibirsi nei teatri, sia come cantanti, sia come attrici, nell’opera si diffusero via via i castrati che già erano in servizio nelle cappelle pontificie.

Dopo la morte di papa Rospigliosi, dal 1669 e fino al 1717 a Roma i teatri restarono in prevalenza chiusi per ordine dei papi. Ma l’opera veniva fatta ugualmente nei palazzi privati della grande nobiltà.

Alcune opere rappresentate a Roma nel Seicento

1606, Agostino Agazzari, *L’Eumelio*.

1619, Stefano Landi, *La morte di Orfeo*

1626, Domenico Mazzocchi, *La catena di Adone*

1632, Stefano Landi, *Il Sant’Alessio* (Rospigliosi)

1633, Michelangelo Rossi, *Erminia sul Giordano* (Rospigliosi)

1638, Virgilio Mazzocchi, *Il San Bonifacio* (Rospigliosi)

1639, V. Mazzocchi e M. Marazzoli, *Chi soffre spera* (Rospigliosi)

1642, Luigi Rossi, *Il palazzo di Atlante* (Rospigliosi)

1653, M. Marazzoli, A. Abbatini, *Dal Male il Bene* (Rospigliosi)

VENEZIA

A Venezia già nel Cinquecento il teatro di prosa era molto diffuso e in città c'erano vari teatri aperti al pubblico, dove si entrava pagando il biglietto. Verso la fine del Seicento a Venezia erano in funzione ben 16 teatri dove si rappresentavano anche opere.

A parte qualche rappresentazione nei palazzi di alcune ricche famiglie come i Mocenigo (dove fu rappresentato il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi), a Venezia, fino alla metà degli anni Trenta, l'opera non incontra molto successo.

Solo nel 1637, per la prima volta va in scena un'opera in un teatro aperto al pubblico: al teatro San Cassian va in scena “L'Andromeda” con musica di Francesco Manelli. Con “L'Andromeda” inizia l'epoca dell'opera rappresentata per un pubblico pagante.

A Venezia i proprietari dei teatri erano le famiglie più ricche della città. Il proprietario di un teatro affidava il suo teatro a un impresario, il quale organizzava una stagione d'opera. Con i soldi guadagnati dalla vendita dei biglietti, l'impresario pagava tutte le spese: i cantanti, l'orchestra, il compositore della musica, ecc. e.

Questo tipo di organizzazione si chiama “opera impresariale”.

È un tipo d'opera molto diversa dall’”opera di corte”, cioè l'opera che viene rappresentata nei teatri della nobiltà.

L'opera di corte è in genere uno spettacolo grandioso e molto costoso. Il pubblico è formato esclusivamente da nobili ed ecclesiastici. Gli argomenti sono di solito mitologici o pastorali.

L'opera impresariale invece segue molto di più il gusto del pubblico. L'impresario deve stare molto attento alla scelta degli argomenti, al cast e anche all'amministrazione: se spende troppo, se l'opera non piace e quindi vende pochi biglietti, l'impresario fallisce.

Due sono gli elementi preferiti dal pubblico: la bravura dei cantanti e la meraviglia delle scene. L'impresario deve puntare soprattutto su queste cose e ridurre al minimo i costi per l'orchestra, per il coro (per questo nelle opere veneziane spesso il coro non c'è) e tutto il resto.

A Venezia, il pubblico non ama tanto gli argomenti mitologici e pastorali, ma preferisce sempre di più argomenti storici ed eroici, specialmente storie di guerrieri, cavalieri, grandi condottieri dell'antica Roma o della Grecia, oppure grandi storie d'amore di personaggi storici o leggendari.

A differenza di Roma, nei teatri di Venezia cantano sia le donne sia i castrati. Tuttavia verso la fine del Seicento, quando lo stile vocale diventa più virtuosistico e ricco di colorature, i castrati cominciano ad avere un successo sempre maggiore.

Nel Seicento, dopo Monteverdi fra i compositori veneziani o che lavorano a Venezia sono da ricordare Francesco Cavalli (allievo di Monteverdi), Antonio Cesti, Giovanni Legrenzi.

Alcune opere rappresentate a Venezia nel Seicento

1637 Francesco Manelli, *L'Andromeda*

1639 Francesco Cavalli, *Le Nozze di Teti e Peleo*

1640 Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria*

1641 Francesco Cavalli, *La Didone*

1643 Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*

1649 Francesco Cavalli, *Il Giasone*

1649 Antonio Cesti, *Orontea*

1651 Francesco Cavalli, *La Calisto*

1654 Francesco Cavalli, *Xerse*

1664 Francesco Cavalli, *Scipione Africano*

1677 Giovanni Legrenzi, *Totila*

NAPOLI

Insieme a Venezia, Napoli è la città dove l'opera ha avuto il suo massimo sviluppo e il più grande successo.

Napoli, così come tutto il meridione d'Italia, era la parte più povera e arretrata della penisola, e da molto tempo era dominio degli spagnoli. Contro il dominio spagnolo, a Napoli c'erano state anche rivotate molto violente e sanguinose.

L'opera si diffonde a Napoli a partire dal 1650. Le prime opere vengono rappresentate a Napoli da impresari di Venezia che mettono in scena opere di Monteverdi e di Cavalli, sia a corte, sia nel Teatro San Bartolomeo, a pagamento,

A Napoli c'era una cappella musicale molto importante. Nella seconda metà del Seicento anche i compositori napoletani cominciarono a scrivere opere. Il principale compositore napoletano dell'epoca era Francesco Provenzale. Tuttavia gli spagnoli, per ragioni politiche, non volevano che il maestro di cappella fosse un napoletano. Per questo Provenzale non diventò mai maestro di cappella e le sue opere sono andate in gran parte perdute.

Nel 1684 viene invece nominato maestro della cappella reale un giovane musicista siciliano che aveva già rappresentato opere a Roma: Alessandro Scarlatti (1660-1725).

Scarlatti è considerato il fondatore della scuola operistica napoletana. Ma Scarlatti è anche il compositore che ha creato una forma e uno stile che sono diventati il modello dell'opera italiana del Settecento.

Ecco le principali caratteristiche dell'opera di Scarlatti:

- 1) L'opera si apre con una “sinfonia d'apertura” divisa in tre movimenti:
i) veloce, ii) lento, iii) veloce. Questa sinfonia viene chiamata anche “sinfonia alla Scarlatti”.

- 2) Le opere di Scarlatti sono in tre atti. L'argomento del libretto è in genere serio: eroico o mitologico. Tuttavia Scarlatti mette in musica anche alcuni libretti comici.
- 3) Il libretto prevede due tipi principali di forme e quindi di vocalità:
- il recitativo in versi liberi e in forma aperta;
 - l'aria in forma chiusa. Inoltre alla fine di un atto può esserci un coro o un duetto.
- 4) Il recitativo può essere di due tipi:
- “recitativo secco”: molto semplice e sillabico e accompagnato dal solo basso continuo;
 - “recitativo drammatico” (detto anche “recitativo strumentato” o “recitativo accompagnato”): melodicamente più elaborato, più “arioso”, più espressivo. Questo recitativo è accompagnato dall’orchestra.
- 5) Le arie hanno quasi tutte la stessa forma A-B-A', pur con qualche variante. Questa forma è detta ”aria col da capo” e per buona parte del Settecento rimarrà la forma più diffusa nell’opera seria .

[ESEMPIO 56]

Il testo dell’aria col da capo è in due strofe. Ogni strofa ha la sua musica. Nel “da capo” viene ripetuta la prima strofa con la relativa musica. Lo schema è questo:

musica:	A	B	A'
testo:	1a strofa	2a strofa	1a strofa
schema tonale: magg.	I-V-I	V*	I-V-I
min.	i-III-i	III*	i-III-i

* oppure altra tonalità vicina

Il “da capo” viene indicato come A’, perché in genere nel “da capo” il cantante improvvisa dei passi di coloratura (cioè abbellimenti, diminuzioni) per mettere in mostra la propria bravura, soprattutto nel canto di agilità.

- 6) L'orchestra è più importante e più numerosa rispetto alle opere veneziane
e ha il compito di dare più forza all'espressione degli affetti, cioè di aumentare l'efficacia drammatica della musica.
- 7) Nelle opere serie, spesso vengono inseriti personaggi comici per rendere più vivace e divertente la rappresentazione. Spesso una scena comica è inserita a fine d'atto in forma di duetto.

Alessandro Scarlatti ha scritto oltre 60 opere, fra le quali ricordiamo:

1690 *Gli equivoci in amore, ovvero La Rosaura*

1697 *La caduta de' Decemviri*

1706 *Mitridate Eupatore*

1715 *Tigrane*

1718 *Il trionfo dell'onore*

1721 *La Griselda* su libretto di Apostolo Zeno)

Oltre alle opere, Scarlatti ha scritto moltissima altra musica soprattutto vocale. Oltre a essere il creatore dell'opera napoletana, Scarlatti è anche il più importante compositore di cantate dell'età barocca: ha scritto infatti oltre 700 cantate.

CAPITOLO 11 – LA MUSICA VOCALE NEL SEICENTO. CANTATA E ORATORIO

IL BELCANTO

Il Seicento è stato soprannominato “il secolo cantante” perché è l’epoca in cui nasce e fiorisce il “belcanto”, lo stile vocale tipico dell’opera italiana, ma diffuso anche in altri generi musicali.

Nel belcanto c’è l’essenza del barocco musicale: uno stile che vuole essere fonte di meraviglia e insieme fortemente espressivo. Il belcanto è l’epoca d’oro del canto solista, ricco di virtuosismi e passaggi di agilità. Ma il belcanto è anche ricco di sfumature molto raffinate, perché i cantanti devono saper esprimere nel modo migliore gli “affetti” contenuti nel testo poetico.

Protagonisti del belcanto sono i castrati che dalla seconda metà del Seicento diventano sempre più famosi e applauditi. I castrati avranno poi il loro massimo successo nel Settecento. A Venezia e a Napoli (ma anche in altre città) molti bambini orfani o abbandonati dai genitori erano ospitati in collegi (questi collegi a Venezia si chiamavano “ospitali”, a Napoli “conservatori”) dove studiavano e imparavano anche la musica. I bambini con una bella voce e musicalmente più dotati venivano spesso comprati e adottati da qualche ricco nobile che li faceva operare, li manteneva, li faceva studiare e li avviava alla carriera di “musico”, cioè di cantante. I castrati dedicavano la loro vita esclusivamente al canto e raggiungevano livelli di perfezione tecnica straordinari. Il musico di solito divideva i suoi guadagni col suo protettore. Alcuni di loro diventarono celeberrimi e ricchissimi, ammirati anche più delle star e dei divi del cinema o del pop dei giorni nostri.

La castrazione dei bambini era proibita dalla legge, eppure ogni anno in Italia migliaia di bambini venivano castrati. Parecchi di loro morivano a seguito dell’operazione, mentre pochissimi diventavano poi cantanti famosi.

Fra i castrati più celebri ricordiamo Farinelli (il più grande di tutti: il suo vero nome era Carlo Broschi), Senesino (che cantò per Handel) e Giovanni Battista Velluti, l'ultimo dei grandi castrati, che cantò per Rossini.

LA CANTATA

Nel Seicento, il successo del canto a voce sola corrisponde al declino della polifonia vocale. Si continua a scrivere molta musica polifonica (soprattutto da chiesa), ma ormai lo stile più diffuso e preferito da tutti è il canto solistico.

Il madrigale – che nel Cinquecento era stato il genere vocale per eccellenza – dopo il 1630 scompare quasi del tutto e viene sostituito da un nuovo genere musicale a voce sola: la cantata. Questa trasformazione era già stata avviata da Monteverdi e da altri autori che già avevano pubblicato madrigali a voce sola.

La cantata si diffonde con una rapidità eccezionale in tutta Italia e anche all'estero, con caratteristiche diverse. È scritta di solito per voce e basso continuo, oppure per voce con accompagnamento di archi. Ci sono anche cantate scritte per due o tre voci soliste (in questo caso sono chiamate duetti o serenate).

All'inizio la cantata italiana è molto simile a un'aria. Il termine cantata appare forse per la prima volta nella raccolta Cantade et arie di Alessandro Grandi pubblicata nel 1620. In questa raccolta le arie hanno forma strofica, mentre le cantade (= cantate) sono in forma di variazione strofica (cioè a ogni strofa viene ripetuta la stessa musica ma con variazioni).

Nel corso del Seicento la cantata italiana ha forme molto variabili. Verso la fine del secolo la forma della cantata diventa sempre più simile a una scena d'opera, con un recitativo seguito da un'aria (in genere col da capo), oppure due-tre recitativi alternati a due-tre arie.

I testi sono di solito poeticamente raffinati, spesso di argomento lirico-amoroso, ma talvolta l'argomento può anche essere eroico o tragico, come un'opera in miniatura.

Nel Seicento e nel Settecento sono state scritte migliaia e migliaia di cantate. Fra i più importanti compositori di cantate ricordiamo:

Giacomo Carissimi e Luigi Rossi, compositori romani che scrissero più di 200 cantate ciascuno;

Alessandro Stradella che scrisse circa 180 cantate;

Alessandro Scarlatti, il più importante autore di questo genere, che compose quasi 700 cantate a voce sola e qualche decina di serenate.

In Italia la cantata è un tipico genere musicale profano. Poche sono le cantate sacre. Però lo stile a voce sola tipico dell'opera si diffonde anche nella musica da chiesa, in particolare nei mottetti e in altre composizioni liturgiche che spesso sono scritte per voce sola e basso continuo o strumenti, con forme che a volte ricordano le arie d'opera. Monteverdi e gli autori della scuola veneziana avevano già anticipato in parte questa tendenza all'inizio del Seicento (vedi pp. 41 e 49).

L'ORATORIO

Oltre all'opera, alla cantata, ai mottetti a voce sola, nel Seicento lo stile rappresentativo a voce sola dà origine a un altro importantissimo genere musicale caratterizzato: l'oratorio.

L'oratorio è un genere musicale molto particolare. È di argomento religioso però lo stile vocale e le forme (arie) sono simili all'opera. In origine, non si esegue in chiesa e neanche in teatro, ma in luoghi appositi (di solito vicino a una chiesa) chiamati oratori, cioè luoghi dove si prega (in latino pregare si dice "orare").

Per capire l'origine dell'oratorio bisogna ritornare al secolo precedente.

Nel Cinquecento la Chiesa di Roma attraversava una crisi profonda a causa della crescente corruzione del clero.

Nel 1517, in Germania, Martin Lutero decide di separarsi dalla Chiesa di Roma e dà inizio alla riforma della religione e della liturgia cristiana. Nasce così il protestantesimo (vedi NOTA a p. 13)

Lutero cerca di avvicinare il popolo alla religione. Per questo, nelle preghiere e in tutta la liturgia, sostituisce la lingua latina con la lingua tedesca parlata dal popolo. Inoltre introduce nuovi canti in lingua tedesca, molto semplici, affinché tutti possano cantarli. Questi canti sono inni in forma strofica e sono chiamati in tedesco Kirchenlieder, cioè “canti da chiesa”. In tedesco Lied (plurale: Lieder) vuol dire “canto”. In italiano questi canti vengono chiamati corali.

Il corale luterano ha un'enorme diffusione e anche il protestantesimo si diffonde largamente nel nord dell'Europa.

Preoccupata per questa separazione, la Chiesa di Roma cerca di rimediare. Per questo, nel 1545 si apre il Concilio di Trento con l'intento di riformare la Chiesa di Roma.

Il Concilio di Trento si occupa anche della musica. Si vuole semplificare la liturgia: vengono eliminati tutti i tropi (vedi p. 8) e tutte le sequenze tranne quattro. Si vuole semplificare anche la musica polifonica troppo elaborata (vedi p. 40) e fare in modo che le parole si capiscano. Inoltre si favorisce la creazione di “oratori”, cioè di luoghi dove i fedeli possono riunirsi liberamente per pregare e cantare. A Roma, un prete, Filippo Neri, apre diversi oratori nei quali, come aveva fatto Lutero, introduce canti religiosi in lingua italiana anziché in latino. Questi canti sono le laudi: canti strofici, molto semplici, a tre voci in stile omofonico.

Tra la fine del Cinquecento e i primi del Seicento questi oratori si moltiplicano. Ci sono gli oratori filippini (fondati da Filippo Neri)

dove si cantano le laudi in volgare, e ci sono oratori dove si canta in latino. Ma all'inizio del Seicento, in tutti gli oratori, la musica e i canti, sia quelli in latino sia quelli in volgare, abbandonano lo stile polifonico, o lo stile semplice della lauda, e adottano lo stile rappresentativo a voce sola, con forme e vocalità molto simili a quelle dell'opera.

Nel 1600, a Roma, in un oratorio filippino, va in scena la Rappresentazione di Anima et di Corpo di Emilio de' Cavalieri che può essere considerato il primo esempio di questo nuovo genere di musica religiosa.

Dopo qualche anno negli oratori si diffonde sempre di più questo nuovo genere musicale che non si sa come chiamare e che, per questo, viene poi chiamato oratorio, dal luogo dove viene eseguito.

Un oratorio si basa su un libretto di argomento religioso che viene musicato con recitativi, arie, ariosi e cori. Gli argomenti e le storie sono in genere presi dalla Bibbia. [vedi NOTA a p. 64]

Lo stile e le forme sono simili all'opera ma con alcune differenze fondamentali:

- 1) l'oratorio viene cantato e suonato in forma di concerto, quindi senza costumi e senza scene.
- 2) nell'oratorio l'importanza del coro è molto maggiore che nell'opera.
- 3) nel libretto dell'oratorio di solito c'è un "narratore", cioè una voce che racconta la storia (a volte è il coro che racconta la storia). Questo personaggio (chiamato anche "testo" o "historicus") viene poi eliminato dai libretti del XVIII secolo.

Il primo grande compositore di oratori è stato Giacomo Carissimi (1605-1674) che ha scritto oratori quasi tutti in latino.

Carissimi, accanto a Monteverdi, è uno dei maggiori compositori italiani di musica vocale del Seicento. Ha scritto oltre 200 cantate e oltre 30 oratori che lui chiama “historiae” (= storie). Di questi oratori ne sono rimasti una decina.

Carissimi ha uno stile vocale molto cantabile e di grande forza espressiva e drammatica. Lo stile vocale delle “Historiae” di Carissimi comprende recitativi, ariosi e arie fra i quali non c’è però una netta distinzione. Inoltre ci sono cori, spesso di grande effetto drammatico. Fra i titoli più celebri ricordiamo Jephte (considerato il suo capolavoro), Balthazar e, Jonas, tutti ispirati a personaggi dell’Antico testamento.

Dalla metà del Seicento l’oratorio si diffonde in tutta Italia e via via anche all’estero. In Italia si diffonde soprattutto l’oratorio in lingua volgare che viene chiamato anche “oratorio filippino” (da Filippo Neri). Anche all’estero l’oratorio si è sviluppato nelle varie lingue nazionali, in particolare in lingua tedesca, ma anche in inglese (soprattutto con George Frideric Handel) e in francese.

Fra i tantissimi compositori italiani autori di oratori (per lo più in lingua italiana) ricordiamo Alessandro Stradella, Alessandro Scarlatti, Giovanni Legrenzi, Antonio Vivaldi.

NOTA

BIBBIA. La Bibbia è il libro sacro dei Cristiani, ma anche degli Ebrei e dei Musulmani. Per i cristiani la Bibbia è divisa in due parti: Antico testamento e Nuovo testamento. L’Antico testamento racconta la storia dell’umanità e del popolo di Israele (cioè degli Ebrei) dalla creazione fino a prima di Gesù Cristo. Il Nuovo testamento contiene cioè il racconto della vita di Gesù Cristo (il Vangelo) e altri scritti dei suoi apostoli. Per gli Ebrei la Bibbia comprende solo il Vecchio testamento.

CAPITOLO 12 – LA MUSICA STRUMENTALE NELL’ETA’ BAROCCA

Abbiamo già detto (vedi p. 34) che nel Cinquecento la musica strumentale diventa sempre più importante. L’invenzione della stampa musicale favorisce la diffusione della musica strumentale. A Venezia e in altre città (specialmente nel Nord d’Italia) ci sono cappelle dove, oltre ai cantori, ci sono anche ensembles strumentali. Inoltre gli strumenti vengono sempre più spesso impiegati anche nella musica vocale polifonica, sia sacra, sia profana (ad esempio nei madrigali).

Nel Seicento la musica strumentale ha un grandissimo sviluppo non solo in Italia, ma anche all'estero, ad esempio in Francia, Spagna, Germania, Inghilterra. Strumenti, forme e generi musicali sono diffusi in tutte le nazioni, ma ciascuna nazione ha anche delle caratteristiche originali (forme, strumenti, prassi esecutive, ecc.), cioè un proprio “stile nazionale”.

In Spagna è molto diffusa la musica per tastiera, ma anche per vihuela de mano, uno strumento molto simile alla chitarra.

In Francia è molto apprezzato il ballo, per cui si pubblicano molte musiche per danza, ma anche musica per liuto e per tastiera. Lo stile francese è molto ricco di abbellimenti e ha un ritmo molto raffinato.

In Germania è molto diffusa la musica per tastiera e in particolare per organo. Proprio in Germania verso la fine del Seicento si costruiscono i primi grandi organi con pedaliera. Da questo momento la musica per organo si differenzia dagli altri strumenti a tastiera.

In Inghilterra è molto diffusa la musica per liuto e per virginale, un piccolo strumento a tastiera simile al cembalo. Tipicamente inglese è anche la musica per consort di viole (consort = ensemble).

Si può dire che nel Seicento l'Italia è all'avanguardia nello sviluppo della musica strumentale. A Venezia, Bologna e nel Nord Italia, dallo stile concertato si sviluppa la musica per ensemble strumentale che viene suonata anche in chiesa.

In questo genere di musica per ensemble, le forme più diffuse sono derivate dalla musica vocale. Le principali fra queste forme sono il Ricercare, la Canzona e la Sonata. Gli strumenti più usati sono archi e fiati (trombe, tromboni e cornetti).

Il Ricercare è in stile contrappuntistico, usa l'imitazione fra le voci e in pratica è l'equivalente strumentale del mottetto.

La Canzona (che a Venezia spesso veniva chiamata anche Sonata) è una composizione più vivace, divisa in più "sezioni" di solito con ritmi contrastanti. La Canzona riprende lo stile della chanson parigina del Cinquecento, una forma vocale profana che nel Cinquecento aveva avuto molto successo. Di solito la Canzona inizia con una sezione in ritmo binario, spesso con ritmo dattilico (cioè:   ); segue una sezione ternaria, poi un'altra sezione binaria, e così via.

[ESEMPIO 57]

Nel corso del Seicento la Sonata diventa sempre più importante e, via via, si differenzia dalla Canzona. Si diffondono sonate per organici più piccoli, soprattutto per uno, due o più violini e basso continuo. Le vecchie "sezioni" diventano movimenti separati e la Sonata diventa una composizione in tre, quattro o anche più tempi distinti.

Fra i primi importanti compositori di sonate violinistiche ricordiamo Dario Castello, Biagio Marini, Giovanni Legrenzi.

Un altro importante genere di musica strumentale è la musica per danza. La forma più tipica della musica per danza è la Suite che può essere scritta per un ensemble oppure per strumento solista. La Suite è formata da un certo numero di danze, sia in tempo binario sia in tempo ternario che, però non sono adatte per essere ballate. Per questo si dice che la Suite è musica di "danza stilizzata.

In origine la Suite è formata da danze di vario tipo, ordinate in una successione molto libera. Le danze sono tantissime, specialmente in Italia e in Francia. Fra le più antiche ricordiamo Bassadanza, Pavana, Saltarello, Gagliarda, Piva. Dal Seicento in poi si diffondono Allemanda, Corrente, Gavotta, Minuetto, Passepied, Bourrée, Polonaise, Giga, Sarabanda, ecc.

Verso la fine del Seicento la Suite prende una forma più definita: quattro danze disposte molto spesso secondo questo ordine: Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga. Queste danze di solito sono in forma bipartita secondo lo schema: ||: A :||: B :||.

[ESEMPIO 58]

A volte, però, nella Suite vengono inserite anche altre danze.

Altra musica strumentale è presente anche nelle composizioni vocali come opere, oratori, cantate. Di solito il brano più importante è all'inizio e, spesso (come nelle opere di Alessandro Scarlatti), è chiamato Sinfonia.

Importantissima è anche la musica per strumento solista, in particolare strumenti a tastiera come cembalo e organo che, dal Seicento in avanti, diventano più importanti del liuto. Spesso, questa musica, già nel Cinquecento, era destinata ai nobili "dilettanti", nobili cioè che volevano "dilettarsi", cioè divertirsi, facendo musica ("diletto" vuol dire piacere, gioia, divertimento).

Anche nella musica per tastiera sono molto usate le forme contrappuntistiche derivate dalla musica vocale come Ricercare, Canzona, Sonata. Ma il repertorio della musica strumentale solistica ha anche altre forme e stili, ad esempio la Fantasia, la Toccata, il Capriccio, il Preludio, ecc.

Molto importante è la Toccata che ha uno stile detto "idiomatico", cioè virtuosistico. Idiomatico deriva da "idioma" (cioè lingua, dialetto). In pratica lo stile idiomatico esalta le caratteristiche tecniche di uno strumento con figurazioni melodiche, arpeggi o scale

molto veloci, che sembrano quasi improvvise e che mettono in mostra la bravura dell'esecutore.

[ESEMPIO 48]

C'è anche un altro genere importantissimo di composizioni per tastiera (ma anche per altri strumenti o organici) che si ispira allo stile improvvisativo. Si tratta delle composizioni in forma di variazione. Queste composizioni si basano sulla struttura armonica di una melodia o di un basso che viene ripetuta molte volte con "diminuzioni", cioè variazioni melodiche e ritmiche sempre più ricche e elaborate.

Queste strutture armoniche sono dette ostinati (perché si ripetono sempre uguali). Erano molto diffuse ed erano usate come base per danze o per diminuzioni improvvise. Gli ostinati più famosi (in genere "bassi ostinati" che in Inghilterra vengono chiamati "ground") hanno dei nomi caratteristici, come Romanesca, Passamezzo, Passacaglia, Follia.

[ESEMPIO 59]

Talvolta le variazioni su ostinato venivano chiamate "Partite", come fa ad esempio Girolamo Frescobaldi con le Cento Partite sopra Passacagli, oppure le Partite sopra la Follia.

GIROLAMO FRESCOBALDI

Girolamo Frescobaldi (1583-1643), nato a Ferrara, è il compositore più importante di musica per tastiera della prima metà del Seicento. Frescobaldi vive e lavora soprattutto a Roma come organista della Cappella Giulia. È forse il compositore di musica per tastiera più importante prima di Johann Sebastian Bach.

Frescobaldi, a parte qualche raccolta di musica vocale, ha scritto soprattutto musica per tastiera. La sua musica può essere suonata sia

al cembalo sia all'organo. Ha scritto Fantasie, Capricci, Canzone, Partite. Ma le composizioni forse più importanti e originali di Frescobaldi sono i due libri di Toccate pubblicati nel 1615 e 1627.

[ESEMPIO 48]

Nelle sue Toccate Frescobaldi mostra una fantasia ricchissima e uno stile molto cromatico che trasferisce nella musica strumentale la "seconda prattica" di Monteverdi. Ma Frescobaldi è anche un grande e originalissimo maestro nell'arte del contrappunto.

Fino alla metà del Seicento le forme e gli stili della musica strumentale sono molto variabili e in continua evoluzione. Tuttavia, verso la fine del Seicento forme, organici e stili diventano più stabili e si affermano due forme dalle caratteristiche ben definite: la Sonata (sia per strumento solista, sia per piccolo ensemble) e, più tardi, il Concerto, composto per un organico più grande.

ARCANGELO CORELLI

Per la musica strumentale d'insieme, il compositore più importante del Seicento è Arcangelo Corelli (1653-1713). Nato a Fusignano in Romagna, Corelli studia a Bologna (dove c'era una delle più importanti scuole di contrappunto d'Europa) e poi si trasferisce a Roma.

Corelli è stato un grande violinista e ha composto solo musica strumentale per violino e altri strumenti. Di lui ci rimangono sei importantissime raccolte di composizioni: cinque raccolte di sonate e una raccolta di concerti.

LA SONATA

All'epoca di Corelli ci sono diversi tipi di Sonata. A parte le sonate per tastiera, i tipi più diffusi sono la Sonata per violino solo e basso continuo e la cosiddetta “Sonata a tre”, cioè una sonata scritta a tre parti: due violini + basso continuo.

In base allo stile, le sonate, i concerti e tutta la musica strumentale di quell'epoca si distinguono in musica “da chiesa” e “da camera”.

La “sonata da chiesa” è in stile severo e contrappuntistico e, di solito, è in quattro movimenti.

La “sonata da camera” è formata da tre o quattro movimenti di danza, a volte preceduti da un Preludio.

In pratica la sonata da camera è del tutto simile a una Suite.

[ESEMPIO 58]

Corelli pubblica 5 raccolte di sonate (dall'op. 1 all'Op. 5) e una raccolta di concerti (Op. 6) che viene pubblicata dopo la sua morte.

Ecco l'elenco delle composizioni di Corelli pubblicate a stampa:

1683 - 12 Sonate a tre da chiesa per 2 violini e basso continuo Op. 1

1685 - 12 Sonate a tre da camera per 2 violini e basso continuo Op. 2

1689 - 12 Sonate a tre da chiesa per 2 violini e basso continuo Op. 3

1694 - 12 Sonate a tre da camera per 2 violini e basso continuo Op. 4

1700 - 12 Sonate per violino solo e basso continuo Op. 5

[1-6 = sonate da chiesa; 7-12 = sonate da camera]

1714 - 12 Concerti grossi Op. 6

[1-8 = concerti da chiesa; 9-12 = concerti da camera].

IL CONCERTO

Il concerto rappresenta un'evoluzione dello stile concertato veneziano. L'organico del concerto è formato da due gruppi di strumenti: Soli (uno o più strumenti solisti) e Tutti (cioè l'orchestra).

La forma del concerto è già diffusa verso la fine del Seicento.

All'inizio del Settecento diversi compositori, soprattutto veneziani e bolognesi e avevano già pubblicato raccolte di concerti, fra questi il bolognese Giuseppe Torelli e i veneziani Tomaso Albinoni e Antonio Vivaldi e, naturalmente, Arcangelo Corelli, i cui concerti anche se pubblicati nel 1714 erano stati composti molti anni prima.

Ci sono diversi tipi di concerti, ma due sono i più importanti: il Concerto grosso e il Concerto solista.

Un importante compositore della seconda metà del Seicento Alessandro Stradella, in alcune sue composizioni divideva gli strumenti in due gruppi: “concertino” e “concerto grosso”. Il concertino è un piccolo gruppo di strumenti solisti accompagnati dal basso continuo. Di solito sono due violini e b.c. (in pratica l'organico di una sonata a tre). Il “concerto grosso” è il resto dell'orchestra, che comprende in genere strumenti ad arco più il basso continuo. Stradella non ha scritto concerti nel vero senso della parola, però questa sua abitudine di dividere l'orchestra in due gruppi ha dato origine a un nuovo genere musicale chiamato, appunto, concerto grosso.

Molti compositori hanno scritto concerti grossi. Gli esempi più importanti e più celebri sono i 12 Concerti grossi op. 6 di Corelli e i 6 Concerti Brandenburghesi di Johann Sebastian Bach.

Nel Settecento però il Concerto grosso viene via via abbandonato e si afferma invece il Concerto solista. Il compositore più importante per lo sviluppo e la diffusione del concerto solista è Antonio Vivaldi che scrive quasi cinquecento concerti. I concerti di Vivaldi sono il momento di massimo splendore del concerto barocco.

ANTONIO VIVALDI

Antonio Vivaldi (1678-1741) è nato ed è vissuto a Venezia. Ha scritto quasi cinquecento concerti, soprattutto concerti solisti. Più della metà dei suoi concerti sono concerti solisti per violino, ma Vivaldi ha scritto anche concerti per altri strumenti come flauto, fagotto, violoncello, ecc.

Vivaldi ha pubblicato a stampa solo un'ottantina di concerti che hanno avuto un successo straordinario. Gli altri concerti sono rimasti manoscritti e pubblicati solo molto più tardi, nel xx secolo.

Fra le raccolte di concerti di Vivaldi pubblicate ricordiamo:

1711 - *L'Estro armonico* op.3 (12 concerti per uno o più violini)

1725 - *Il Cimento dell'Armonia e dell'Inventione* op.8 (12 concerti, di cui 10 per violino, compresi i quattro concerti delle Stagioni)

1727 *La Cetra* op.9 (12 concerti per uno o due violini)

La forma tipica dei concerti di Vivaldi è in tre movimenti con andamento veloce-lento-veloce. I movimenti veloci (cioè I e III) hanno una forma detta “forma a ritornello” perché l’orchestra (Tutti) per quattro o cinque volte ripete un “ritornello”, ripete cioè lo stesso motivo (o gruppo di motivi) in forma più o meno variata e in tonalità diverse, fino all’ultimo ritornello che è di nuovo nella tonalità di partenza. Il solista invece, accompagnato dal basso continuo, esegue figurazioni virtuosistiche modulanti che collegano fra loro i ritornelli.

[ESEMPIO 60]

Oltre ai concerti, Vivaldi ha scritto musica sacra, oratori e molte opere, forse addirittura un centinaio, ma ne sono rimaste solo una ventina.

CAPITOLO 13 – JOHANN SEBASTIAN BACH

Johann Sebastian Bach (1685-1750) può essere considerato il più grande compositore occidentale. La famiglia di Bach era una grande e antica famiglia di musicisti già attiva nel Cinquecento, specie nel campo della musica da chiesa.

Bach nasce a Eisenach, una cittadina della Turingia nel cuore della Germania. Studia in famiglia e impara a suonare cembalo, organo, violino e oboe. L'organo tedesco a fine Seicento era un grande strumento con la pedaliera, ormai tutto diverso dal cembalo.

Bach cresce in una famiglia protestante, è profondamente religioso e gran parte della sua musica è musica da chiesa.

La vita e la produzione musicale di Bach si possono dividere in relazione alle città dove visse e lavorò. Possiamo dividere la vita e la musica di Bach in cinque periodi.

- 1) Da giovane si sposta in diverse città (Ohrdruf, Lüneburg, Weimar, Arnstadt, Mühlhausen) come organista o come violinista.
- 2) Dal 1708 è organista a Weimar dove compone moltissima musica per organo e cantate sacre per la liturgia luterana.
- 3) Nel 1717 diventa maestro di cappella a Köthen. Qui Bach non deve comporre musica sacra, così per sei anni scrive solo musica strumentale profana (concerti, sonate, suites, ecc.)

- 4) Nel 1723 diventa Cantor a Lipsia, un incarico molto prestigioso ma che lo obbliga a un durissimo lavoro come compositore e responsabile delle esecuzioni musicali di due chiese. Compone molte cantate, passioni, oratori e completa altre composizioni che aveva iniziato in precedenza.
- 5) Dopo il 1730, stanco di dedicare tutte le sue energie alla musica per la liturgia della domenica, Bach si libera progressivamente dagli incarichi più pesanti e trova il tempo per dedicarsi a comporre la musica che più gli interessa. In questi anni pubblica una parte delle sue composizioni per tastiera che fino ad allora erano rimaste completamente inedite e, quindi, poco conosciute. Negli ultimi anni della sua vita Bach scrive i suoi più grandi capolavori.

WEIMAR

A Weimar, la prima sede importante della sua attività, Bach ha composto soprattutto musica d'organo per la chiesa e cantate sacre. In Germania, anche grazie al protestantesimo, la musica organistica si è sviluppata moltissimo, con generi e forme sia di carattere idiomatico-improvvisativo (toccata, preludio, variazioni, ecc.) sia contrappuntistico (fuga, fantasia, ecc.). Bach prosegue questa grande tradizione e scrive moltissime composizioni per organo di solito formate da una coppia di brani: una toccata (oppure un preludio o altro), seguita da una fuga. La più celebre di queste composizioni, è la Toccata e Fuga in Re minore BWV 565 [vedi NOTA a p. 80].

La fuga è la più importante delle forme contrappuntistiche. Può essere a 2, 3, 4 o anche più voci. Una fuga di solito è costruita su un soggetto (o anche più soggetti) che viene esposto dalle varie voci, quindi elaborato e poi ripreso alla fine. La forma della fuga è molto flessibile. Schematicamente si può dire che comincia con una esposizione, cui segue uno sviluppo o elaborazione che porta a tonalità anche lontane. Si conclude con la ripresa dove il soggetto torna nella tonalità di partenza.

[ESEMPIO 61]

Gli elementi caratteristici della fuga sono il soggetto, la risposta e il controsoggetto. La risposta è il soggetto trasposto al V grado che si alterna al soggetto vero e proprio. Il controsoggetto è invece un motivo che accompagna in contrappunto il soggetto nelle sue diverse apparizioni. Le voci entrano una dopo l'altra e l'ordine d'entrata non ha una regola fissa, ma è a scelta del compositore: può entrare prima il soprano poi il tenore, oppure prima il basso poi il contralto, ecc. Una fuga a 4 voci, ad esempio, può iniziare così:

soprano	RISPOSTA	controsoggetto	contrappunto libero	ecc.
contralto	SOGGETTO	controsoggetto	contrappunto libero	ecc.
tenore			RISPOSTA	ecc.
basso		SOGGETTO	controsoggetto	ecc.

Nella musica organistica per la liturgia luterana si distinguono due tipi di composizioni: le “composizioni libere”, basate su temi o soggetti inventati; e le composizioni “su corale”, basate cioè su una melodia di corale.

Il corale, cantato in lingua tedesca, è il canto più importante della liturgia luterana. È una forma strofica che spesso utilizza l'antica barform (AAB)

[ESEMPIO 62].

In origine i corali erano una monodia [ESEMPIO 62]. Col tempo si diffondono corali armonizzati a 4 voci [ESEMPIO 63], oppure in elaborazioni contrappuntistiche più complesse. Il corale è sempre presente nelle cantate luterane.

Le melodie di corale vengono usate anche nella musica strumentale, in forme molto semplici oppure anche molto complesse (preludi, fughe, fantasie, ecc.). Durante tutta la sua vita, Bach ha scritto

centinaia di elaborazioni di corali per organo. La raccolta più importante, composta a Weimar, è l'*Orgelbüchlein* (Piccolo libro d'organo) che raccoglie 46 “preludi corali” diversi [ESEMPIO 64].

KÖTHEN (o CÖTHEN)

Nel 1717 Bach viene chiamato a Köthen come Kapellmeister alla corte del principe Leopold. Qui Bach trova un'ottima orchestra, non ha impegni di musica per la chiesa e per sei anni può dedicarsi interamente alla musica strumentale profana. A Köthen scrive capolavori per cembalo (6 Suites inglesi, 6 Suites francesi, il primo libro del Clavicembalo ben temperato, ecc.), per strumenti solisti con o senza basso continuo (3 Sonate e 3 Partite per violino solo, 6 Suites per violoncello, altra musica per flauto, per liuto, per viola da gamba, ecc.).

Per orchestra Bach scrive i famosissimi Concerti brandenburghesi, cioè 6 concerti grossi ispirati allo stile italiano e che uniscono il contrappunto di Corelli alla forma di Vivaldi. Inoltre scrive anche 4 Suites per orchestra, 2 concerti per violino e vari altri concerti.

LIPSIA

Nel 1723 Bach si trasferisce a Lipsia, nominato Cantor della Scuola di San Tommaso (Thomasschule) e della Chiesa di San Tommaso (Thomaskirche). Il Cantor ha diversi compiti: a) insegnare musica e altre materie presso la Scuola; b) comporre la musica per le funzioni religiose (in pratica una cantata per la domenica e le altre feste, più altre musiche fra cui la Passione per il venerdì santo); c) organizzare, provare e dirigere tutte le esecuzioni musicali.

Inoltre a Lipsia, Bach dirigeva anche il Collegium Musicum, un'orchestra che teneva concerti in pubblico.

Per la Thomaskirche Bach ha scritto circa 300 cantate, tre oratori (fra cui l'Oratorio di Natale), alcune Passioni (ce ne sono rimaste solo due, più una incompleta) e altra musica vocale sacra.

Delle oltre 300 cantate che Bach ha scritto a Weimar e soprattutto a Lipsia, ce ne sono rimaste circa 200. La cantata sacra luterana era un genere di musica da chiesa diffuso in Germania fin dal Seicento che comprendeva brani vocali (per solisti e per coro) basati per lo più su melodie corali e anche brani strumentali. Fino all'inizio del Settecento la cantata era di solito scritta in uno stile derivato dallo stile concertato veneziano. Ai primi del Settecento si diffonde invece un nuovo tipo di cantata basato sulle forme vocali tipiche dell'opera italiana. Le cantate di Bach sono scritte per la maggior parte in questo nuovo stile, quindi con recitativi e arie col da capo in forma A-B-A.

In occasione del “Venerdì Santo”, cioè il giorno nel quale i cristiani ricordano la morte di Gesù Cristo, nelle maggiori chiese protestanti si esegue la Passione. La Passione è una grande composizione musicale per soli coro e orchestra che racconta la passione e la morte di Cristo.

La Passione è simile a un oratorio. Il libretto si basa sul testo del Vangelo [NOTA a p. 80] che viene cantato in stile recitativo da un narratore (l'Evangelista) e dai vari personaggi (Pietro, Pilato, Gesù, ecc.).

Il racconto del Vangelo è intercalato da corali eseguiti dal coro in stile accordale a quattro voci, oppure in forma polifonica più elaborata. Inoltre vengono aggiunti testi poetici creati appositamente, cantati in forma di aria (in genere aria “col da capo”), duetto, oppure cantati dal coro. In pratica da quando la cantata luterana adotta le forme dell’opera italiana, anche la Passione diventa simile a un grande oratorio o melodramma (naturalmente senza messa in scena).

Di Bach ci restano due Passioni: Johannespassion (Passione secondo Giovanni), Matthäuspassion (Passione secondo Matteo). Una terza Passione, la Markuspassion (Passione secondo Marco) ci è arrivata incompleta.

LIPSIA - GLI ULTIMI ANNI

Gli impegni di Bach come Cantor sono faticosissimi. Bach pretende una qualità musicale molto superiore rispetto alle abitudini della musica da chiesa di Lipsia. Le pretese di Bach sono giudicate esagerate e Bach spesso litiga con i dirigenti della Scuola di San Tommaso.

Anche per questo, verso il 1730 Bach comincia a diradare i suoi impegni con la Thomasschule. Bach vuole essere più libero e comporre musica di più alto livello artistico. Inoltre Bach vuole sistemare, completare e pubblicare le sue composizioni vecchie e nuove.

Negli ultimi vent'anni della sua vita Bach compone molti capolavori. Fra questi il secondo libro del Clavicembalo ben temperato e una serie di composizioni per cembalo e per organo in quattro volumi intitolata Klavierübung (Esercizio per tastiera) che Bach pubblica a sue spese. L'ultimo volume della Klavierübung contiene le celebri Variazioni Goldberg.

In questo periodo Bach continua a comporre musica sacra, ad esempio il Magnificat, l'Oratorio di Natale e, soprattutto, la Grande Messa in si minore, cioè una composizione per la liturgia cattolica anziché protestante. Ancora oggi non si sa bene per quale motivo Bach (che era un fervente luterano) abbia composto questa Messa che è forse il suo capolavoro assoluto di musica sacra.

Negli ultimi anni Bach si dedica all'arte del canone e della fuga e compone i suoi più grandi capolavori di questo genere.

Nel 1747 compone L'Offerta musicale (Musikalisches Opfer), per cembalo e vari strumenti. La composizione si basa su un tema (“Thema regium”) [ESEMPIO 65] scritto appositamente dal Re di Prussia, Federico il Grande per mettere alla prova la bravura di Bach. Su questo tema Bach compone ricercari, canoni, una fuga e una sonata a tre dimostrando la sua altissima arte del contrappunto.

Negli ultimi anni Bach lavora anche alla sua ultima composizione intitolata L'arte della fuga (Die Kunst der Fuge) che rimane però incompiuta.

L'Arte della fuga è forse il più grande esempio in assoluto di arte del contrappunto nella storia della musica occidentale.

Da un tema in re minore, Bach ricava altri temi [ESEMPIO 66] che poi elabora in 19 diversi canoni e fughe di assoluta perfezione e di grande complessità.

Bach non indica per quali strumenti è scritta L'arte della fuga: è una specie di “musica allo stato puro”, che può essere eseguita con strumenti e organici diversi (cembalo, organo, archi, fiati, ecc.).

NOTE

BWV. Le composizioni di Bach sono indicate di solito con la sigla BWV seguita da un numero: ad es. Matthäuspassion BWV 244, Offerta musicale BWV 1079. La sigla BWV sta per Bach Werke Verzeichnis (Catalogo delle opere di Bach) curato dal musicologo Wolfgang Schmieder e pubblicato nel 1950.

VANGELO. Il Vangelo è il racconto della vita e della morte di Gesù Cristo. Per i cristiani e anche per i musulmani il Vangelo è un libro sacro e fa parte della Bibbia. Per gli ebrei invece il Vangelo non è un libro sacro e non fa parte della Bibbia. Nella Bibbia dei cristiani ci sono quattro versioni del Vangelo scritte da Matteo, Giovanni, Marco e Luca (per cui si dice il Vangelo “secondo Matteo”, il Vangelo “secondo Giovanni”, ecc.).

CAPITOLO 14 – IL SETTECENTO: L’ OPERA E LA MUSICA STRUMENTALE

L’OPERA IN FRANCIA

Nel Seicento in Francia vengono rappresentate opere veneziane e romane alla corte del Re, ma l’opera italiana per ragioni politiche ha molti nemici e non riesce ad affermarsi. Negli anni Settanta, nasce la tragédie en musique (tragedia in musica), un’opera in lingua francese, ispirata alla tragedia dell’antica Grecia, e di stile completamente diverso dall’opera italiana. Il creatore della *tragédie en musique* è Jean-Baptiste Lully (1632-1687), un compositore italiano emigrato in Francia (il suo nome era in origine Giovanni Battista Lulli). Lully compose 13 *tragédies en musique*.

La *tragédie* di Lully è in cinque atti; è di argomento è mitologico, con scene grandiose.

Nella *tragédie* sono inserite delle coreografie, cioè dei balletti. A Parigi, infatti, il *ballet de cour* (“balletto di corte”) esisteva già prima dell’opera ed era molto amato dalla corte e dalla nobiltà francese. Nella *tragédie* non c’è il recitativo secco, ma il recitativo è sempre accompagnato, spesso in stile “arioso” (vedi a p. 54) e le arie non sono virtuosistiche. Quindi niente arie col da capo e niente castrati. Nella *tragédie* si ricerca sopra ogni altra cosa una espressione intensa e drammatica degli affetti.

La *tragédie en musique* si apre con una Ouverture (detta “ouverture à la Lully”) in due o tre parti:

- prima un movimento Lento in tempo binario con figure ritmiche puntate [ESEMPIO 67]
- segue quindi un movimento Allegro in tempo ternario e in stile “fugato” (cioè in contrappunto imitativo).
- alla fine – ma non sempre – c’è la ripresa del Lento iniziale.

Nel Settecento il teatro musicale francese si rinnova grazie a un altro grande compositore, Jean Philippe Rameau (1683-1764) che scrive

numerose tragédies (Rameau le chiama tragédies lyriques), opéras ballet, e altri generi di opere teatrali.

In Francia le opere di Rameau vengono molto criticate per il loro carattere troppo nuovo e insolito, soprattutto per l'orchestrazione e l'armonia. La critica e il pubblico aristocratico si dividono e nasce una “querelle” [vedi NOTA a p. 88] fra chi difende la tradizione di Lully (lullisti) e chi ammira le novità di Rameau (ramisti).

Rameau è anche un grande compositore di musica per clavicembalo e ha scritto importantissimi trattati teorici (soprattutto di armonia).

L'ARCADIA E METASTASIO.

Dalla fine del Seicento, e poi nel Settecento, l'opera italiana si diffonde in tutta Europa con grande successo, specialmente nei paesi di lingua tedesca, in Inghilterra, ma anche in Russia e in altri paesi.

Però nel corso del Settecento la società cambia e anche i gusti cambiano. Nel Settecento inizia il declino dell'assolutismo e dell'aristocrazia, mentre incomincia l'ascesa della borghesia: La seconda metà del Settecento è l'epoca della prima "rivoluzione industriale": la borghesia diventa sempre più potente, più ricca grazie allo sviluppo dei commerci e dell'industria. e minaccia il potere dei nobili. Alla fine del secolo con la Rivoluzione francese e la Rivoluzione americana nascono i primi stati repubblicani e si sviluppa il concetto moderno di democrazia.

L'opera italiana, nata insieme al gusto Barocco, è il simbolo grandioso della nobiltà e del potere aristocratico. Nel Settecento questo gusto appare sempre più antiquato. Si sente il bisogno di maggiore semplicità e classicità. A Roma, già alla fine del Seicento si forma l'Accademia dell'Arcadia che vorrebbe riportare la poesia le arti e la musica alla pura semplicità della Grecia classica. Dell'Arcadia fanno parte letterati, poeti, artisti, musicisti e librettisti.

All'inizio del Settecento l'influenza dell'Arcadia comincia a farsi sentire nell'opera italiana. I più importanti librettisti dell'epoca fanno parte dell'Arcadia: nei loro libretti si raccontano storie meno strane e fantastiche, ma più verosimili; e si dà più importanza gli affetti e al carattere dei personaggi. Gli episodi comici, che piacevano tanto al pubblico del Seicento, adesso vengono eliminati e al loro posto, fra un atto e l'altro dell'opera (di solito gli atti di un'opera sono tre) si rappresentano due brevi “intermezzi” (in pratica una piccola opera comica in due parti, di solito con solo due personaggi).

Il librettista più importante del Settecento è Pietro Metastasio. Anche lui è membro dell'Arcadia. Metastasio scrive i libretti di 27 melodrammi ispirati alle idee dell'Arcadia. I suoi libretti hanno un enorme successo e sono l'esempio più perfetto e tipico dell'opera seria settecentesca.

Il melodramma tipico di Metastasio ha tre atti e 6 personaggi; le scene iniziano con un recitativo e finiscono con un'aria col da capo; di solito il dramma termina con il lieto fine.

Fra i suoi libretti più famosi: La Didone abbandonata, L'Olimpiade, Artaserse, La clemenza di Tito.

Ogni libretto di Metastasio è stato musicato da decine di compositori: dell'Artaserse, ad esempio, si conoscono almeno cento versioni musicali diverse.

GEORGE FRIDERIC HANDEL

George Frideric Handel (1685-1759) è il più grande operista della prima metà del Settecento. Handel nasce in Germania lo stesso anno di Bach, ma nel 1711 si trasferisce a Londra e diventa cittadino britannico. Handel (il cui nome tedesco di origine è Georg Friedrich Händel) era organista come Bach. Anch'egli ha composto musica da chiesa, musica per clavicembalo, musica per orchestra, fra cui concerti grossi, concerti solistici e le due celebri suites *Water Music* (Musica sull'acqua, 1717) e *Music for the Royal Fireworks* (Musica per i reali fuochi d'artificio, 1749). Ma Handel si è dedicato

soprattutto alla musica vocale e all'opera. Fra il 1706-1709 è in Italia dove scrive oratori, cantate e dove rappresenta due opere con grande successo.

Nel 1711 Handel si trasferisce a Londra dove l'opera italiana ha un grande successo. Per circa 30 anni compone soprattutto opere italiane e fa anche l'impresario. A Londra Handel compone circa 40 opere, fra le quali possiamo ricordare: Rinaldo, Giulio Cesare, Ariodante, Alcina, Serse. Dopo il 1741, Handel smette di comporre opere. A Londra i gusti del pubblico erano cambiati e l'opera italiana aveva sempre meno successo. Inoltre Handel era molto stanco della sua attività di impresario che gli aveva procurato molti problemi economici e di salute. Così, nel 1742, dopo l'enorme successo dell'oratorio The Messiah, Handel decide di dedicarsi all'oratorio in lingua inglese. I libretti erano presi in genere dalla Bibbia ed erano spesso più avventurosi e appassionanti dei libretti d'opera.

Le opere e gli oratori di Handel sono musicalmente molto simili.

Negli oratori però Handel non si usa i castrati e dà un grande spazio al coro con una scrittura spesso molto vivace e contrappuntistica.

Handel è il maestro indiscusso dell'aria col da capo [ESEMPIO 56] che egli utilizza sia nelle opere che negli oratori. Le sue arie sono fra le più belle della storia dell'opera e molte di esse richiedono un virtuosismo eccezionale.

L'OPERA COMICA

Nel Settecento, cresce il successo del teatro d'opera comico (molto diverso dall'opera seria). Nei teatri, sempre più spesso, fra un atto e l'altro di un'opera seria, eseguono gli intermezzi. Insieme agli intermezzi ha sempre più successo anche un nuovo genere d'opera: la “commedia per musica”, detta anche “opera comica” o anche “opera buffa”. Rispetto all'opera seria, sono opere più semplici, che raccontano storie di gente comune. A volte (specie a Napoli) sono in dialetto. L'opera comica è più facile da cantare, meno virtuosistica e senza ruoli per castrati. Per l'opera comica si costruiscono addirittura teatri appositi con prezzi di ingresso molto più bassi.

Intermezzi e opera comica si diffondono con successo crescente prima a Venezia e a Napoli e, via via, anche nel resto d'Italia e d'Europa.

In Italia, Carlo Goldoni, un famoso autore di teatro, si interessa all'opera comica e scrive libretti molto importanti per questo genere operistico. Goldoni crea un nuovo tipo di libretto comico: il “dramma giocoso”, così chiamato perché in esso la comicità si mescola a storie commoventi e sentimentali. Con il “dramma giocoso” di Goldoni nasce quel particolare genere di opera comica che raggiungerà il suo massimo splendore nei libretti di Lorenzo Da Ponte musicati da Mozart.

Il successo dell'opera comica e del dramma giocoso è il segnale che la società sta cambiando: c'è un nuovo modo di vedere il mondo, si afferma la mentalità borghese che, via via, prende il posto della vecchia mentalità aristocratica.

Per la storia dell'opera, importantissima è la “scuola napoletana”, formata da quei compositori che hanno studiato nei Conservatori di Napoli, autori di molte delle più importanti opere serie, intermezzi e opere buffe del Settecento.

Dopo Scarlatti, molti dei più importanti compositori di scuola napoletana sono ricordati soprattutto per le loro opere o intermezzi comici. Fra essi si ricordano Giovanni Battista Pergolesi, autore degli intermezzi La serva padrona (1733); Niccolò Piccinni, autore del dramma giocoso La buona figliola (1760) su libretto di Goldoni; Giovanni Paisiello, autore della commedia per musica La Nina, ossia La pazza per amore (1789); Domenico Cimarosa, autore del dramma giocoso Il matrimonio segreto (1792).

Nel 1752, a Parigi, viene rappresentata La serva padrona di Pergolesi [ESEMPIO 68].

L'intermezzo ha un successo clamoroso, ma provoca anche scandalo perché la musica viene giudicata troppo volgare. Scoppia la querelle des bouffons [vedi NOTA a p. 89]: da una parte ci sono i sostenitori di questo stile buffo, così nuovo e vivace, dall'altra parte ci sono i

difensori della tradizione per i quali questa musica è ridicola e offensiva del buon gusto.

IL GUSTO BORGHESE: IL CONCERTISMO PUBBLICO, STILE GALANTE E STILE SENSIBILE.

L'affermazione della società borghese ha conseguenze importantissime per la storia della musica. Fino ai primi del Settecento la musica si ascoltava in chiesa oppure a corte. L'unico spettacolo musicale aperto al pubblico era l'opera che si rappresentava nei teatri dove si entrava pagando un biglietto.

Con l'affermazione della borghesia il sistema impresario si estende anche alla musica strumentale e si sviluppa così il “concertismo pubblico”. Nel corso del Settecento nelle grandi città d'Europa (Londra, Parigi, Vienna, ecc) si aprono numerose sale da concerto dove il pubblico, pagando il biglietto, può ascoltare musica per orchestra (concerti, sinfonie, ecc.).

Il pubblico dei teatri è per lo più un pubblico aristocratico, il pubblico delle sale da concerto è un pubblico in prevalenza borghese.
Come il teatro d'opera era il simbolo della società aristocratica, così la sala da concerto e la musica sinfonica sono il simbolo della nuova società borghese.

Questa trasformazione della vita musicale produce un grande sviluppo della musica per orchestra. Dalla metà del Settecento, accanto alle vecchie forme tipiche della musica orchestrale, la Suite, il Concerto grosso e il Concerto solista, nelle sale da concerto ha sempre più successo una nuova forma di musica orchestrale: la Sinfonia, cioè una composizione per sola orchestra (senza strumenti solisti) in tre o quattro tempi.

Per il pubblico borghese lo stile barocco, col suo contrappunto e il suo gusto per il grandioso e per il virtuosismo, è ormai uno stile vecchio, sorpassato. La borghesia preferisce una musica più semplice

e spontanea, capace di esprimere in modo più diretto affetti e sentimenti.

Verso la metà del Settecento, nella musica strumentale, si afferma uno stile più semplice e cantabile, meno contrappuntistico rispetto allo stile barocco, e molto simile allo stile dell'opera buffa. È il cosiddetto “stile galante” (“galante” vuol dire gentile, educato).

Invece delle progressioni armoniche e dell'intreccio contrappuntistico delle voci tipici dello stile barocco [ESEMPIO 61], lo stile galante dà importanza soprattutto alla linea melodica, elegante e orecchiabile, con un accompagnamento fatto di pochi accordi fondamentali e con un ritmo armonico molto rallentato [ESEMPI 69 e 70].

Lo stile galante ha un carattere di naturalezza e spontaneità, ma in esso c'è anche il bisogno di esprimere nuova sensibilità, un nuovo modo di sentire. Così, dallo stile galante si sviluppa anche un altro stile, molto espressivo, e fortemente drammatico, imprevedibile, a volte quasi violento. È il cosiddetto “stile sensibile” (in tedesco: “empfindsamer Stil”), tipico soprattutto dei compositori tedeschi di metà Settecento [ESEMPIO 71].

Il nuovo gusto è ormai molto lontano dal barocco. Per un compositore barocco “esprimere” vuol dire soprattutto rappresentare gli affetti, le passioni di un personaggio di un’opera, di una cantata, di un oratorio. Adesso invece, specialmente nella musica strumentale, “esprimere” vuol dire esprimere se stessi: il compositore cioè esprime nella musica le proprie emozioni, i propri sentimenti.

Si tratta di un cambiamento molto importante, ispirato ai movimenti poetici e letterari del tempo, in particolare allo Sturm und Drang [vedi NOTA a p. 89].

Dallo *Sturm und Drang* e dallo “stile sensibile”, nel giro di pochi anni, nascerà il Romanticismo.

Fra i compositori di questo periodo si ricordano in particolare due figli di Bach: Johann Christian Bach, maestro dello stile galante, e, soprattutto, Carl Philipp Emanuel Bach che è il massimo esponente dello stile sensibile.

Per lo stile galante ricordiamo anche Baldassarre Galuppi, Johann Stamitz, Giuseppe Tartini, Domenico Alberti (“inventore” del cosiddetto “basso albertino” [ESEMPIO 69].

Per lo stile sensibile, oltre a C.P.E. Bach, importantissimo è anche Christoph Willibald Gluck (1714-1787), operista tedesco che introduce questa nuova sensibilità nell’opera con conseguenze molto importanti.

All’inizio della sua carriera Gluck compone opere su libretti di Metastasio, ma verso il 1760, dopo essersi stabilito a Vienna, Gluck sente il bisogno di cambiare, di riformare uno stile troppo antiquato. Gluck vuole uno stile capace di rendere una nuova sensibilità espressiva e drammatica.

L’opera barocca, l’aria col da capo, il virtuosismo dei castrati per Gluck non sono adatti a questa nuova esigenza. Per questo, insieme al librettista Ranieri di Calzabigi, Gluck decide di fare una “riforma” dell’opera.

L’opera per Gluck deve essere soprattutto l’espressione musicale di un dramma; quindi niente arie col da capo, né virtuosismi eccessivi, ma melodie e armonie intense, espressive, commoventi. Il recitativo è sempre accompagnato, in quanto più drammatico ed espressivo del recitativo secco. Viene data più importanza all’orchestra e al coro e vengono inserite scene di balletto.

In pratica Gluck introduce nell’opera italiana molti caratteri tipici della *tragédie* francese, fra cui anche il gusto per libretti di argomento mitologico.

Le sue opere più importanti scritte in questo nuovo stile sono Orfeo ed Euridice (1762) e Alceste (1767). Qualche anno dopo, Gluck si

trasferisce a Parigi dove compone delle *tragédies lyriques*. Ma lo stile nuovo e insolito delle sue opere in lingua francese provoca una nuova querelle fra gluckisti e piccinnisti. I difensori della tradizione infatti gli contrappongono Niccolò Piccinni, compositore napoletano trasferitosi a Parigi, e le cui *tragédies lyriques* proseguivano la tradizione del teatro musicale francese.

NOTE

QUERELLE: con questa parola in Francia si indica una polemica, un contrasto fra le opinioni contrapposte di conservatori e progressisti. La querelle può riguardare la cultura, la musica o le arti in genere. Nel XVII secolo la prima importante querelle, dalla quale poi derivano tutte le altre, è la querelle des anciens et des modernes, cioè degli “antichi” e dei “moderni”, cioè fra chi sostiene la superiorità dell’arte classica e chi esalta le novità dell’arte moderna. Nel XVIII secolo, in Francia, ci sono tre celebri querelles musicali fra conservatori e progressisti: la querelle fra lullisti e ramisti, la querelle des bouffons e la querelle fra gluckisti e piccinnisti.

BOUFFONS: in Francia c’erano compagnie di artisti italiani che rappresentavano intermezzi e opere comiche e altri spettacoli musicali, di solito nei teatri minori. Questi artisti erano chiamati (con un termine un po’ spregiativo) bouffons - letteralmente buffoni - e i loro spettacoli opéras bouffes. Da qui è derivato il termine italiano opera buffa.

STURM UND DRANG: significa “tempesta e impeto”. È un movimento poetico e letterario nato nella Germania del Nord nella seconda metà del Settecento che esaltava la natura, l’istinto, il sentimento, l’eroismo e la libertà dell’artista. Dallo *Sturm und Drang* deriva il Romanticismo. Da giovani, poeti come Johann Wolfgang Goethe e Friedrich Schiller fecero parte dello *Sturm und Drang*.

CAPITOLO 15 – L'EPOCA DEL CLASSICISMO VIENNESE

Nella seconda metà del Settecento, non solo la musica, ma tutta la società si trasforma profondamente. La Rivoluzione francese segna la fine dell'Assolutismo, cioè il sistema di governo di antica origine feudale in cui il sovrano ha un potere di vita e di morte sui propri sudditi. Nella dottrina dell'Assolutismo il potere del sovrano (re o imperatore) e dell'aristocrazia è assoluto perché viene direttamente da Dio.

Adesso invece, con l'affermazione della borghesia, si sviluppano i principi della democrazia, l'idea che i sudditi sono cittadini con dei diritti che vanno rispettati. In qualche caso la monarchia è sostituita dalla repubblica, oppure si mettono dei limiti al potere del re, mentre si cominciano a istituire dei parlamenti eletti dal popolo.

Queste profonde trasformazioni toccano progressivamente anche la musica. Invece della corte, adesso i luoghi più importanti della musica sono i teatri e, sempre di più, le sale da concerto. Via via anche il pubblico cambia: al posto dei nobili che stanno a corte, adesso il compositore si rivolge sempre più al pubblico della sala da concerto, un pubblico borghese che paga un biglietto.

Con lo sviluppo del concerto pubblico c'è sempre più bisogno di musica nuova: aumenta quindi il repertorio della musica strumentale e gli editori diventano sempre più importanti. Per i musicisti inizia un'epoca nuova: invece di lavorare per una corte, possono scegliere di essere artisti indipendenti, organizzare concerti pubblici e, soprattutto, vendere le loro musiche a un editore.

Con la trasformazione della società, cambiano anche i gusti e gli stili. Nelle nuove sale da concerto si sviluppa via via l'orchestra moderna, cresce il numero e la varietà degli strumenti e si perfeziona la tecnica dell'orchestrazione. Lo stile galante, l'opera buffa, lo stile sensibile nel quale il pre-Romanticismo fa i suoi primi passi, cambiano anche la tecnica della composizione. Le forme del Barocco, lo stile contrappuntistico, vengono abbandonati, oppure vengono trasformati in forme e stili nuovi.

Alla base di questa trasformazione di stili e di forme ci sono anche altre novità.

Tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento, infatti, tramonta definitivamente l'antico sistema dei modi ecclesiastici e si afferma il sistema tonale, fondato su due soli modi: modo maggiore e modo minore.

Nello stesso tempo si diffondono anche nuovi tipi di accordatura degli strumenti, in particolare il “temperamento equabile” e, insieme ad esso, un nuovo tipo di scala: la “scala temperata”, usata ancora oggi, che permette di suonare con uno strumento a tastiera in tutte le tonalità (prima di allora era impossibile).

I due libri del Clavicembalo ben temperato di Bach (ciascuno dei quali contiene 24 preludi e fughe in tutte le 12 tonalità maggiori e 12 minori), sono la prima grande “dimostrazione” delle possibilità di questi nuovi sistemi di accordatura.

Nel corso del Settecento le forme della musica strumentale, per tastiera, da camera o per orchestra, fanno uso sempre più spesso di una struttura derivata dalla forma bipartita della musica per danza e dalla Sonata da camera. Questa struttura è incentrata sul rapporto armonico fra due tonalità: di solito, se la tonalità è maggiore, I e V grado (cioè tonica e dominante); oppure, se la tonalità è minore, tonica e relativa maggiore.

L'antica forma bipartita di danza, tipica della sonata da camera [vedi ESEMPIO 58], nel corso del Settecento si modifica e si sviluppa in forme ampie e più elaborate. La prima parte della sonata, detta

“esposizione” perché espone il tema principale, inizia nella tonalità principale e si conclude nella tonalità secondaria (ad esempio il V grado). La seconda parte, che nel Settecento si amplia e si trasforma profondamente, può iniziare dalla tonalità secondaria, oppure partire da un’altra tonalità vicina, per riprendere poi il tema di apertura nella tonalità principale.

DOMENICO SCARLATTI

Nello sviluppo settecentesco della sonata, importantissima è l’opera di Domenico Scarlatti (1685-1757), il figlio di Alessandro, che svolse buona parte della sua carriera in Portogallo e poi in Spagna e che scrisse oltre 500 sonate per cembalo. Le sonate di Scarlatti sono uno dei vertici della musica per tastiera di tutti i tempi. Scarlatti ha una tecnica originalissima e piena di fantasia, con la quale ricava dallo strumento suoni, ritmi ed effetti nuovi e affascinanti, talvolta influenzati dal folclore spagnolo.

[ESEMPIO 72]

Scarlatti arricchisce la forma bipartita: la seconda parte si amplia, mentre l’elaborazione del tema diventa più ricca e fantasiosa. Talvolta nella tonalità secondaria si presenta una nuova idea tematica, anticipando una caratteristica tipica della sonata classica.

LA FORMA-SONATA CLASSICA

Negli ultimi decenni del Settecento, l’evoluzione della sonata porta a una forma molto varia e flessibile, incentrata sul rapporto fra tonica e dominante. Questa forma è presente in quasi tutti i generi e forme di musica strumentale: ovviamente la Sonata (per tastiera sola o con un altro strumento), ma anche composizioni per organico da camera (Trio, Quartetto, Quintetto, ecc.), Sinfonia e Concerto.

Tutti questi generi musicali sono in tre o quattro movimenti. Il primo di questi movimenti, di solito ha un tempo abbastanza veloce (Allegro, ad es.) ed è quasi sempre basato su questa forma che, per questo motivo viene chiamata anche “Allegro di sonata”. A volte questa forma ritorna anche nell’ultimo movimento.

Anche nel Concerto (nel primo e, a volte, anche nel terzo movimento), viene usata questa forma, di solito combinata con la tradizionale “forma a ritornello” tipica dei concerti di Vivaldi (vedi ESEMPIO 60 e vedi anche p. 73).

A volte, elementi di questa forma si possono trovare anche in brani di musica vocale e operistica.

Anni dopo, verso la metà dell’Ottocento, questa forma, diffusa soprattutto nei territori dell’Impero (Germania, Austria, Boemia, Italia del Nord), verrà chiamata “forma-sonata”.

Questa forma-sonata, che ha avuto la sua massima fioritura fra il 1770 e il 1820 all’incirca, è diventata il simbolo di un periodo e di uno stile che hanno avuto il loro centro principale a Vienna, e che sono considerati l’epoca forse più splendida della storia della musica, in cui si è raggiunta la massima perfezione musicale.

Nell’Ottocento, quando ormai in letteratura e in musica si era affermato il Romanticismo, questo periodo fu chiamato “epoca del classicismo viennese”, o dello “stile classico”.

In questo caso, “classico” significa che quella musica era considerata un modello di perfezione assoluta. I compositori principali di quest’epoca “classica” sono tre e sono fra i più grandi della storia della musica di tutti i tempi: Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven.

Quando oggi ci si riferisce alla forma-sonata si intende la forma-sonata classica, basata sul contrasto fra due tonalità; un contrasto che poi si risolve con l’affermazione della tonalità principale.

Nelle sonate di Haydn, Mozart e Beethoven questa forma si perfeziona e si arricchisce enormemente.

Nella prima parte, detta "Esposizione", le due tonalità, principale e secondaria, possono avere ciascuna uno o più temi, fra i quali temi di "transizione" da una tonalità all'altra, oppure temi di "chiusura".

Tuttavia ci sono anche esempi (specie in Haydn) di forme sonata basate su un solo tema.

La forma-sonata classica è ancora divisa in due parti, ma la seconda parte inizia con una sezione, che può essere anche molto ampia, chiamata "Sviluppo", dove si elaborano i temi della prima parte, oppure se ne presentano di nuovi, e dove si modula a tonalità anche molto lontane.

Nello sviluppo si applica la tecnica dell'elaborazione tematica che costituisce l'essenza della composizione moderna, e che, specie in Beethoven, raggiunge livelli di estrema complessità e raffinatezza.

Lo Sviluppo (che nell'antica forma bipartita non esisteva) costituisce quindi una terza sezione, intermedia fra la prima e la seconda parte, per cui la forma-sonata classica, anche se in partitura risulta divisa in due parti, è considerata tripartita.

Allo sviluppo segue la "Ripresa" che ripropone il tema o i temi della prima parte, tutti però esposti nella tonalità principale, dando così l'idea di una "risoluzione" di quel contrasto fra le due tonalità che caratterizzava la prima parte.

L'esempio 73 mostra lo schema formale e i temi della Sonata per pianoforte in la minore K310 di Mozart.

[ESEMPIO 73]

FRANZ JOSEPH HAYDN

Dei tre grandi compositori del classicismo Franz Joseph Haydn (1732-1809) è il più sottovalutato. Eppure è autore di grandi capolavori, e la sua importanza come “padre” dello stile classico e della forma-sonata è fondamentale.

Haydn è vissuto a lungo, e per gran parte della sua vita è stato maestro di cappella dei principi di Esterházy, una delle famiglie nobili più potenti dell’Impero. Fra le varie residenze degli Esterházy, la più splendida era quella di Esterháza in Ungheria, costruita a somiglianza della reggia di Versailles (Francia).

Haydn ha una produzione vastissima di ogni genere, dall’opera alle sinfonie, dalla musica da camera alla musica sacra. I generi più importanti nella produzione di Haydn sono tre: la sinfonia, il quartetto d’archi e l’oratorio.

Haydn ha scritto più di cento sinfonie (quelle numerate sono 104) e in un certo senso è il vero creatore di questo genere musicale. Le prime sinfonie di Haydn sono piuttosto brevi, in tre tempi e scritte per una piccola orchestra di una ventina di elementi. Man mano che aumenta la sua fama internazionale, a Haydn vengono commissionate sinfonie da importanti e ricche società di concerti: prima a Parigi e, infine, a Londra. Nascono così le sei “sinfonie parigine” (1785-86) e le dodici “sinfonie londinesi” (1791-95). Queste ultime sono grandi composizioni, tutte in quattro movimenti, con un organico orchestrale di circa 60 strumenti.

Haydn suonava il pianoforte ma non era un virtuoso. Ha scritto una cinquantina di sonate per pianoforte, concerti per pianoforte e per altri strumenti, ma oltre alla Sinfonia, il suo genere preferito è un genere nuovo, che in un certo senso è l’erede della Suite: il Quartetto d’archi. Haydn ne ha scritti circa 70 fra cui ci sono capolavori come i sei Quartetti op. 33 (detti “gli Scherzi”) o i sei Quartetti op. 76.

Inoltre, Haydn ha scritto musica vocale sacra (fra cui 14 Messe) e una trentina di opere fra cui *Singspiele* in lingua tedesca [vedi a pag. 99] e opere italiane, sia serie, sia comiche (alcune su libretto di Goldoni).

Per lungo tempo dimenticate, le sue opere oggi vengono studiate ed eseguite abbastanza spesso.

Fra il 1790 e il 1795 Haydn soggiorna a lungo in Inghilterra. Haydn conosceva già la musica di Bach, ma a Londra conosce anche la musica di George Frideric Handel che era diventato cittadino inglese e che, dopo essere diventato famosissimo con le sue opere italiane, si era dedicato all'oratorio in lingua inglese.

A Londra Haydn si commuove ascoltando The Messiah l'oratorio di Handel che è anche il suo capolavoro più famoso. Tornato a Vienna Haydn compone anch'egli tre oratori che sono altrettanti capolavori. Fra questi ricordiamo in particolare La creazione (*Die Schöpfung* 1798) e Le stagioni (*Die Jahreszeiten*, 1801).

CAPITOLO 16 – WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wolfgang Amadeus Mozart è nato nel 1756 a Salisburgo in Austria ed è morto a Vienna nel 1791 a soli 35 anni di età.

Mozart è forse oggi il compositore più famoso ed eseguito della musica occidentale

Figlio di Leopold Mozart, violinista e vice-maestro di cappella a Salisburgo, Wolfgang inizia prestissimo lo studio della musica dimostrando doti incredibili. Da bambino il piccolo Wolfgang diventa famosissimo perché il padre lo porta in giro per l'Europa a esibirsi nelle corti e in concerto come bambino prodigo di bravura straordinaria.

A Salisburgo invece Wolfgang lavora come compositore di corte. Ma quel tipo di lavoro e l'ambiente della corte non gli piacciono. Nel 1781, contro il parere del padre, decide di trasferirsi a Vienna sperando di avere successo come operista.

A Vienna, Mozart scrive tutti i suoi più grandi capolavori, fra cui alcune opere teatrali che sono fra le più perfette di tutti i tempi. Nonostante questo, a Vienna Mozart non riesce ad affermarsi definitivamente, anzi ha difficoltà economiche sempre più gravi, fino alla morte nel 1791.

La produzione di Mozart, come la sua vita, si divide in due grandi periodi: le composizioni create a Salisburgo fino al 1781, e quelle create a Vienna dal 1781 al 1791.

Mozart a Salisburgo doveva comporre soprattutto musica per la corte del principe, l'Arcivescovo di Colleredo: musica da camera (quartetti, divertimenti, serenate, sonate per violino e pianoforte, ecc.), sinfonie e concerti per vari strumenti. A Salisburgo Mozart compone anche musica sacra, sonate per pianoforte e altro ancora.

Fra le composizioni più celebri create a Salisburgo sono da ricordare in particolare il Concerto per violino n. 5 in La maggiore K219 e la Sinfonia concertante per violino e viola K 364 [vedi NOTA a p. 102].

In questi anni Mozart viaggia moltissimo in compagnia del padre. Fa anche tre viaggi in Italia con la speranza di affermarsi come operista. Scrive diverse opere, sia serie sia buffe, che vengono rappresentate senza ottenere molto successo.

La vita di Mozart cambia nel 1781. Quell'anno, per la prima volta, una sua opera viene rappresentata con grande successo, a Monaco: Idomeneo Re di Creta, opera seria, scritta nello stile “riformato” di Gluck. Era l'occasione che Mozart aspettava: decide così di lasciare Salisburgo e trasferirsi a Vienna.

A Vienna, nella città con la vita musicale più ricca d'Europa, lo stile di Mozart si trasforma e si arricchisce enormemente. Qui scopre la musica di Johann Sebastian Bach, approfondisce la conoscenza del contrappunto, incontra Haydn e diventa suo amico.

A Vienna Mozart crea il moderno concerto per pianoforte nel quale si fondono la forma sonata classica e l'antica tradizione barocca della forma-ritornello. Mozart esegue lui stesso questi concerti in pubblico per farsi conoscere e ammirare come esecutore e compositore.

A Vienna Mozart scrive anche le sue ultime sei sinfonie: sei capolavori ispirati allo stile sinfonico di Haydn.

Haydn e Mozart erano legati da una sincera amicizia. Haydn considerava Mozart il più grande compositore vivente. A sua volta Mozart ha avuto una grande ammirazione per Haydn e gli ha dedicato i sei Quartetti per archi op. 10, perché lo considerava il maestro più grande di questo genere.

Le ultime sinfonie di Mozart sono considerate capolavori di assoluta perfezione, in particolare l'ultima, la Sinfonia n. 41 in Do maggiore K551, detta “Jupiter” (1788).

In origine le sinfonie di Haydn erano state il modello di Mozart. Ma adesso, il nuovo modello di perfezione sono le ultime sinfonie di Mozart, alle quali si ispira anche Haydn nel comporre le sue Sinfonie londinesi.

A Vienna, Mozart sperava di affermarsi come operista, ma la fortuna non gli fu favorevole.

La prima opera composta da Mozart a Vienna è un *Singspiel*, cioè un genere di opera buffa in lingua tedesca che in quegli anni stava diventando sempre più popolare. Il titolo è *Die Entführung aus dem Serail* (Il ratto dal serraglio, 1782).

Il *Singspiel* è un tipo di opera che, a differenza dell'opera italiana, non ha i recitativi. Nel *Singspiel*, invece dei recitativi, ci sono dei dialoghi parlati intercalati ai pezzi musicali cantati (arie, duetti, concertati, ecc.). I dialoghi parlati al posto del recitativo sono caratteristici anche dell'*Opéra comique* francese e, in seguito, dell'operetta e del *musical*.

Mozart a Vienna vorrebbe scrivere opere su libretto del più celebre librettista di quegli anni, Lorenzo Da Ponte che è il poeta di corte dell'Imperatore. Ma Da Ponte è molto impegnato e Wolfgang deve aspettare fino al 1786, quando finalmente va in scena a Vienna l'opera buffa Le nozze di Figaro, la prima delle tre opere scritte da Mozart su libretto di Da Ponte.

L'anno dopo, 1787, a Praga, va in scena Il dissoluto punito, ossia Il Don Giovanni che viene poi rappresentata a Vienna con un buon successo. La terza opera su libretto di Da Ponte, Così fan tutte, va in scena solo nel 1790, ma solo per tre recite perché a causa della morte dell'Imperatore i teatri vengono chiusi per lutto.

Negli ultimi anni di vita Mozart è ridotto quasi in miseria e chiede continuamente soldi in prestito. Nel 1791 però la situazione sembra

migliorare e può lavorare, quasi contemporaneamente, a due opere: La Clemenza di Tito, un'opera seria su libretto di Metastasio, e Die Zauberflöte (Il flauto magico), un *Singspiel* che ha un ottimo successo e che è l'ultimo suo grande capolavoro teatrale.

Ormai però Mozart è molto malato e muore il 5 dicembre di quell'anno, lasciando incompiuto il Requiem K 626 che gli era stato commissionato da un ricco signore che voleva restare anonimo.

Le tre opere di Mozart su libretto di Da Ponte e Il flauto magico, sono forse i capolavori assoluti del teatro d'opera di tutti i tempi. Da Ponte nei suoi libretti si ispira allo stile del "dramma giocoso" inaugurato coi libretti di Carlo Goldoni (vedi p. 84). Si tratta di commedie piene di comicità, ma con personaggi psicologicamente complessi, a volte tormentati, e con momenti che possono essere anche tragici (come nel Don Giovanni).

La qualità forse più originale di Da Ponte drammaturgo [vedi NOTA a p. 102] è il suo modo di pensare l'intreccio del dramma in funzione della musica. Nei suoi libretti i personaggi dialogano in continuazione e i pezzi d'assieme (duetti, terzetti, quartetti ecc.), sono più numerosi delle arie.

Ma l'arte di Da Ponte, sfruttata in modo geniale da Mozart, si rivela soprattutto nei finali d'atto. I drammi giocosi o le opere comiche possono avere due, tre o quattro atti.

Un finale d'atto è un insieme di scene dove le situazioni più complicate si succedono rapidamente come in un meccanismo perfetto, e dove i personaggi a poco a poco entrano uno dopo l'altro e si ritrovano tutti in palcoscenico per la scena finale.

Musicalmente il finale d'atto non ha recitativi, ma è pensato come una precisa forma musicale dove voci e strumenti devono essere perfettamente orchestrati. Per questi finali d'atto Mozart scrive capolavori straordinari di drammaturgia musicale [vedi NOTA a p. 102], dove l'azione, la parola e la musica sono unite in un organismo

perfetto e infallibile. L'esempio forse più grande è il celebre Finale del II atto delle Nozze di Figaro [ESEMPIO 74].

Come si vede nell'esempio 74, la conclusione del II atto è un susseguirsi di colpi di scena e di sorprese che si inseriscono in un'ampia forma musicale articolata in otto sezioni, ciascuna con una propria tonalità e un proprio tempo. Queste sezioni sono disposte simmetricamente (forma tripartita – forma bipartita – forma tripartita), con una regolare alternanza di movimenti veloci e lenti e con un percorso armonico che parte da Mib, si allontana via via dalla tonalità di partenza, per poi ritornare alla fine in Mib.

L'ultima opera di Mozart è Die Zauberflöte (Il flauto magico), una favola che ha come argomento la lotta fra il bene e il male. Nel Flauto magico c'è un'atmosfera poetica che già fa pensare al Romanticismo.

Fino a quell'epoca nei paesi di lingua tedesca veniva rappresentata soprattutto l'opera italiana. Con il Flauto magico, questo *Singspiel* che è uno dei più grandi capolavori della storia dell'opera, ha inizio l'epoca dell'opera in lingua tedesca che nell'Ottocento, da Beethoven e Carl Maria von Weber, culminerà con i drammi di Richard Wagner.

L'elenco seguente riassume l'opera di Wolfgang Amadeus Mozart distinta per generi musicali:

15 Opere (buffe, serie, intermezzi, <i>Singspiele</i> , ecc.)	
41 Sinfonie	27 Concerti per pianoforte
17 Sonate per pianoforte	23 Quartetti per archi
10 Quintetti per archi	43 Sonate per violino e pianoforte

A queste si devono aggiungere numerose altre composizioni di vario genere: musica sacra (fra cui il celebre Requiem K626 incompiuto),

musica vocale profana, concerti per altri strumenti (fra cui il Concerto in La maggiore per clarinetto K622), molta musica da camera (serenate, divertimenti, trii, ecc.), fantasie e variazioni per pianoforte, e altro ancora.

NOTE

CATALOGO KÖCHEL: le composizioni di Mozart sono indicate di solito con le lettere K oppure KV seguite da un numero: ad es. Concerto per pianoforte in Re minore K 466. K sta per Köchel, mentre KV significa *Köchel Verzeichnis*, cioè “Catalogo Köchel”. Ludwig Köchel è infatti il musicologo che nel 1862 ha pubblicato per la prima volta il catalogo cronologico dell’opera di Mozart.

DRAMMATURGIA - DRAMMATURGO. La drammaturgia (parola di origine greca) è l’arte di scrivere drammi. Il drammaturgo è colui che scrive drammi. La “drammaturgia musicale” è l’insieme delle regole e delle forme che il compositore applica nel comporre un’opera lirica, per organizzare e mettere in relazione fra loro la parola, l’azione e la musica. Ogni epoca e ogni genere ha avuto la sua drammaturgia. L’opera del Seicento, l’opera di Metastasio, l’opera buffa, il melodramma di Verdi, i drammi di Wagner la *tragédie lyrique*: ognuno di questi generi operistici ha una sua diversa drammaturgia.

CAPITOLO 17 – LUDWIG VAN BEETHOVEN

Insieme a Bach e Mozart, Ludwig van Beethoven è uno dei massimi compositori della storia occidentale, ma è soprattutto il compositore che forse più di tutti ha contribuito a trasformare e a rinnovare non solo lo stile, ma anche le idee e la concezione stessa della musica.

Beethoven è un artista di confine: con lui infatti culmina e finisce lo stile classico e inizia l'epoca del Romanticismo musicale. Per tutto l'Ottocento Beethoven è stato considerato un punto di riferimento obbligato, come il compositore più grande e al tempo stesso il più “rivoluzionario”.

Beethoven nasce nel 1770 a Bonn, una piccola città della Germania. Il padre è musicista ma non è un buon padre. Beethoven si fa conoscere da subito come bambino prodigo, ma la sua vita è difficile e i suoi studi irregolari. Finché nel 1792 si trasferisce a Vienna dove inizia la sua carriera di compositore e di pianista. A Vienna per qualche tempo studia sotto la guida di Haydn.

Beethoven è un nuovo tipo di musicista: totalmente indipendente. In tutta la sua vita non è mai stato musicista di corte. A Vienna, la sua musica fa molto discutere, ma Beethoven diventa sempre più famoso e ammirato, e dopo la morte di Haydn (1809) è lui il musicista più celebre della sua epoca. I nobili viennesi amanti della sua musica lo considerano un genio e alcuni di essi gli offrono addirittura un aiuto economico perché possa continuare a comporre in piena libertà.

Oltre alle lezioni private e ai concerti, i guadagni di Beethoven vengono soprattutto dagli editori che gli richiedono nuove composizioni, vendute poi in tutta Europa e anche in America. Beethoven aveva una grande passione per la letteratura e la filosofia, era molto orgoglioso e sapeva che la sua arte stava cambiando la storia della musica.

Beethoven, anche se utilizza ancora le forme del classicismo, ha una concezione della musica e dell'arte che è già pienamente romantica. Beethoven pensa che il suo compito sia di rivelare la bellezza assoluta all'umanità e di arricchirla spiritualmente.

Per Beethoven la musica ha in sé dei significati molto profondi, può esprimere cose che nessun altro linguaggio poetico può dire.

Beethoven ha una sua filosofia della musica e dell'arte, ispirata all'Idealismo e al Romanticismo.

Per lui la ricerca della Bellezza attraverso la musica, è anche una ricerca della Verità e del Bene: le tre cose sono come tre aspetti di una stessa realtà che l'artista deve scoprire e svelare al mondo.

All'inizio della sua carriera di compositore, lo stile di Beethoven è tipicamente classico e settecentesco. I suoi modelli, oltre a Bach, sono Haydn, Mozart, Gluck, e, per il pianoforte, l'italiano Muzio Clementi.

Tuttavia, anno dopo anno lo stile di Beethoven diventa più complesso, imprevedibile, pieno di novità. Verso la fine della sua carriera, anche i suoi amici e ammiratori fanno sempre più fatica a capire la sua musica.

Beethoven muore nel 1827. Già dai primi anni dell'Ottocento soffriva di una sordità progressiva che diventò completa negli ultimi dieci anni della sua vita.

Il catalogo di Beethoven [vedi NOTA a p. 110] comprende molta meno musica di Bach, Haydn o Mozart. Beethoven infatti non è più un compositore di corte costretto a scrivere musica in fretta per rispettare la scadenza. Beethoven, invece, scrive soprattutto per sé, per soddisfare il proprio gusto e le proprie esigenze di artista. Una sua composizione è di solito il risultato di lunghe meditazioni, molta fatica, dubbi e anche sofferenza. Spesso Beethoven non è soddisfatto del risultato e quindi riscrive da capo. Anche per questo i suoi manoscritti sono pieni di cancellature e di rifacimenti e testimoniano il suo carattere molto tormentato.

[ESEMPIO 77c]

Negli ultimi anni Beethoven scrive ancora di meno. Ogni composizione diventa un'invenzione originalissima che gli costa tantissimo tempo, a volte anni e anni di lavoro.

Le composizioni principali di Beethoven, numerate progressivamente, vanno dall'op. 1 all'op. 138, ma oltre a queste Beethoven ha scritto molte altre opere (oltre 200) senza numero d'opus [vedi NOTA a p. 110].

Beethoven si è dedicato soprattutto alla musica strumentale: sonate per pianoforte, sinfonie e musica da camera. Ma ha scritto anche musica vocale sacra e profana. Per il teatro, oltre a varie musiche di scena, ha composto poco: solo un *Singspiel* (*Fidelio*) e un balletto.

La produzione musicale di Beethoven viene di solito divisa in tre periodi, ciascuno caratterizzato da un proprio "stile". È una suddivisione discutibile, ma utile per avere un quadro d'insieme della produzione del compositore e delle sue caratteristiche principali.

PRIMO PERIODO

Il primo periodo arriva fino a circa il 1801-1802. Lo stile è settecentesco, con largo uso della forma sonata classica. Non mancano le composizioni vicine al gusto pre-romantico dello *Sturm und Drang* [vedi NOTA a p. 89]. In questo periodo Beethoven compone una quindicina di sonate per pianoforte e molta musica da camera: Trii per archi e con pf., Sonate per violino e pf, Quartetti per archi.

Fra le opere principali di questo periodo ricordiamo:

- la Sonata per pf op. 13 in Do minore "Patetica" (di carattere tipicamente *Sturm und Drang*);
- la Sonata op. 27 n.2 in Do# minore "Al chiaro di luna";
- la Sonata per vl e pf op. 24 "La primavera";
- i Sei Quartetti per archi op. 18.

La musica per orchestra di questo periodo comprende le prime due Sinfonie e i primi tre concerti per pianoforte.

SECONDO PERIODO

Verso il 1802 Beethoven capisce che sta diventando sordo e attraversa una crisi di depressione. Proprio in quell'anno per la sua musica inizia un nuovo periodo, conosciuto come il periodo dello "stile Eroico". Beethoven afferma di voler percorrere una nuova via. E infatti nelle composizioni successive Beethoven inizia a modificare, a forzare le forme, l'armonia e in generale lo stile del classicismo. Questo secondo periodo di Beethoven arriva all'incirca fino al 1815 e comprende gran parte delle sue composizioni più famose e amate.

Fra le sinfonie dello "stile eroico" ci sono capolavori famosissimi come:

- la Sinfonia n. 3 in Mib maggiore "Eroica";
- la Sinfonia n. 5 in Do minore;
- la Sinfonia n. 6 in Fa maggiore "Pastorale".
- la Sinfonia n. 7 in La maggiore

Di questo periodo sono anche gli ultimi due Concerti per pianoforte (n. 4 e n. 5) e il Concerto per violino.

Famosissime sono le Sonate per pianoforte di questi anni, fra cui:

- tre Sonate op.31 (la più celebre è la Sonata n.2 in Re minore "La tempesta");
- la Sonata op. 53 in Do maggiore "Waldstein" (o "Aurora"),
- la Sonata op. 57 in Fa minore "Appassionata",
- la Sonata op. 81a in Mib maggiore "Les Adieux".

Fra le composizioni di musica da camera di questo periodo ricordiamo:

- la Sonata per vl e pf op. 47 "A Kreutzer"
- il Trio op. 97 "L'Arciduca"

In questi anni Beethoven compone anche un Singspiel, intitolato Fidelio.

Fidelio è l'unica opera teatrale composta da Beethoven che è rimasta però sempre insoddisfatto del risultato, tanto da riscriverla per ben tre volte fra il 1805 e il 1814.

TERZO PERIODO

Lo stile dell'ultimo Beethoven inizia attorno al 1815-1816.

La musica di questo ultimo periodo è affascinante ma anche difficile e sorprendente, nuovissima e insieme antica. All'epoca non fu capita. Le composizioni del "terzo stile" non sono molto numerose, ma sono tutti capolavori:

- le ultime cinque Sonate per pianoforte (op. 101, 106, 109, 110, 111),
- gli ultimi sei Quartetti per archi (op. 127, 130+133, 131, 132, 135)
- la Sinfonia n.9 in Re minore "Corale".

La "Nona Sinfonia" è l'ultima, grandiosa sinfonia di Beethoven. Nell'ultimo movimento entrano le voci soliste e il coro che cantano il celebre Inno alla gioia del grande poeta romantico Friedrich Schiller.

Da ricordare sono anche:

- le due Sonate per violoncello e pf op.102,
- le Variazioni Diabelli op. 120 per pianoforte
- la Missa Solemnis per soli coro e orchestra.

Nelle sue ultime composizioni Beethoven trasforma definitivamente il classicismo in uno stile nuovo e molto personale che verrà capito solo molti anni dopo: è uno stile che riprende forme del passato, unite però ad armonie e a una tecnica compositiva assolutamente nuove. Nell'ultimo Beethoven la forma sonata è spesso stravolta. In certi casi si fatica a riconoscere i temi principali e secondari e le rispettive tonalità. Le armonie seguono percorsi insoliti e originali. Nelle sinfonie o nelle sonate ritornano talvolta forme barocche come il tema con variazioni, oppure la fuga, con contrappunti difficili e spesso dissonanti. Infine, qualche volta, invece della tonalità maggiore o minore, Beethoven usa i vecchi modi ecclesiastici.

È impossibile spiegare in poche parole l'importanza, la complessità e l'originalità di Beethoven come compositore. Ci limitiamo quindi a fare qualche esempio.

LA FORMA SONATA

L'architettura formale della sonata – dapprima in epoca barocca bipartita, e poi in epoca classica, tripartita – si è incentrata per secoli sul rapporto fra una tonalità principale e una tonalità secondaria: di solito fra I e V grado (dominante). Sempre più spesso, a partire dal “secondo stile” (in sonate per pf , quartetti ecc.), Beethoven supera questo schema e ama “confondere” i rapporti fra tonalità principale e tonalità secondaria.

Talvolta come tonalità secondaria invece del V grado troviamo altre tonalità, ad esempio il VI grado, oppure il III grado, come succede nel primo tempo della Sonata “Waldstein” in Do maggiore op. 53.

[ESEMPIO 75a/b]

Come si vede nell'esempio 75, il tema principale è in Do maggiore, ma il tema secondario (C1+C2) è in Mi maggiore. Segue uno Sviluppo che passa attraverso una quantità di tonalità anche lontanissime. Finalmente, dopo un lungo pedale sulla dominante, si arriva alla Ripresa (batt.156) nella tonalità principale di Do maggiore. Nella forma sonata classica, di solito la Ripresa presenta tutti i temi nella tonalità principale (nel nostro caso in Do maggiore). Qui invece il tema secondario (C1, batt.195) viene ripreso in La maggiore e solo la sua seconda parte C2 ci riporta al Do maggiore. Ma questo ritorno dura poco, perché la chiusura (batt.235) ci porta nuovamente fuori tonalità. Per poter ascoltare il tema secondario C1 nella tonalità principale bisogna aspettare la Coda. Qui, dopo una nuova, imprevista idea tematica E sulla dominante di Do (batt.261), si arriva finalmente al Do maggiore, dove il tema secondario C1, seguito dal tema principale A si trovano finalmente nella stessa tonalità.

IL TEMA NELL'ULTIMO BEETHOVEN

Come compositore l'originalità e la modernità di Beethoven è soprattutto nel modo come tratta, elabora e sviluppa i temi, soprattutto nelle opere degli ultimi anni (“terzo stile”).

Nella seconda metà dell'Ottocento, e ancora nel XX secolo, il modo con cui Beethoven elabora i temi diventa un modello per tantissimi compositori, a cominciare da Johannes Brahms.

Nello stile classico, come anche nello stile barocco, il tema rappresentava l'aspetto più importante della composizione. Nell'ultimo Beethoven l'elaborazione tematica diventa più importante del tema che si riduce all'essenziale, a una "cellula" di poche note, dalla quale viene ricavata tutta la composizione.

Gli ultimi quartetti di Beethoven – in particolare l'op.130, op.131, op.132 e op.133 – sono un esempio di questa ricerca di "essenzialità".

[ESEMPIO 76]

Il tema di apertura di questi quartetti è basato su una cellula comune a tutte e quattro le composizioni. Come si può vedere nell'esempio, questa "cellula motivica" di quattro note è presente, in forma variata, in tutti i Quartetti (A, B, C, D).

Al centro di questa cellula c'è sempre un intervallo di 3a o di 6a, mentre ai due estremi c'è sempre un intervallo di semitono. Ciascuna di queste composizioni nasce quindi da un elemento comune. Con la sua tecnica di variazione e di elaborazione Beethoven riunisce queste composizioni in una specie di grande ciclo unitario basato sulla trasformazione di un'unica, piccola cellula motivica.

LA SCRITTURA ORCHESTRALE. DURCHBROCHENE ARBEIT

Beethoven è stato anche un grandissimo innovatore nella scrittura per orchestra, soprattutto con le sue sinfonie. Fra le tante novità, uno degli aspetti più interessanti dello stile orchestrale di Beethoven è quello che i tedeschi chiamano durchbrochene Arbeit.

Questo termine vuol dire, letteralmente, "lavoro spezzato", e si usa anche con il senso di "lavoro di ricamo". In pratica Beethoven spezza il tema distribuendo le note fra diversi strumenti. In questo modo un tema o un motivo cambia continuamente di colore, di timbro, di registro, di posizione, con un effetto affascinante, come di un suono che si muove nello spazio.

[ESEMPIO 77a/b/c]

Nella partitura, come si vede dall'esempio 77a/b, si disegnano come dei "ricami", formati dai frammenti del tema distribuiti fra i vari strumenti. La bravura del direttore d'orchestra sta nel "ricucire", nel far suonare con la massima naturalezza questo tessuto composto di tanti elementi dai colori diversi.

L'elenco seguente riassume l'opera di Beethoven distinta nei principali generi musicali:

9 Sinfonie	16 Quartetti per archi
5 Concerti per pf e orch.	10 Sonate per violino e pf
1 Concerto per vl e orch.	12 Trii (con pf o per archi)
32 Sonate per pianoforte	5 Sonate per violoncello e pf

A queste si devono aggiungere numerose altre composizioni di vario genere fra cui vanno ricordate almeno:

- *Fidelio, Singspiel* in due atti
- *Missa Solemnis* op. 123 per soli coro e orchestra
- *33 Variazioni su un valzer di Diabelli* op. 120 per pianoforte

NOTE

CATALOGHI DELLA MUSICA DI BEETHOVEN. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento vennero pubblicati diversi cataloghi della musica di Beethoven. Attualmente il catalogo più completo è il catalogo tematico Kinsky-Halm pubblicato nel 1955. Fra composizioni numerate e senza numero d'opus vi sono elencate circa 360 composizioni.

NUMERO D'OPUS: molti compositori danno un numero progressivo alle loro composizioni. In questo modo le composizioni vengono numerate in ordine (all'incirca) cronologico.

Di solito il numero d'opus viene abbreviato in "op.", ad esempio:

Ludwig van Beethoven, Sonata per pianoforte in Do minore op. 111.

Fryderyk Chopin, *Berceuse* per pianoforte in Reb maggiore op. 57.

Johannes Brahms, Concerto per violino e orchestra in Re maggiore op. 77, ecc.

CAPITOLO 18 – LA MUSICA DEL ROMANTICISMO

Si dice di solito che con la morte di Beethoven finisce l'epoca del Classicismo e inizia l'epoca del Romanticismo musicale. In realtà il movimento romantico, in letteratura e nelle arti era già iniziato almeno trent'anni prima, insieme con lo sviluppo della filosofia dell'Idealismo (vedi NOTA a p. 120).

All'epoca loro, Haydn, Mozart e Beethoven erano considerati già musicisti romantici, anche se le forme e lo stile della loro musica sono ancora tipici del Classicismo.

Il Romanticismo, infatti, nella musica come nelle altre arti, incomincia a formarsi già a partire da quella nuova sensibilità che si diffonde nella seconda metà del Settecento. Questa nuova sensibilità si esprime nel movimento poetico dello *Sturm und Drang* (vedi NOTA a p. 89), dal quale ha origine il Romanticismo.

Compositori come Carl Philipp Emanuel Bach, Gluck, Hadyn Mozart e naturalmente anche Beethoven, sono stati tutti influenzati in vario modo dallo *Sturm und Drang*.

L'epoca del Romanticismo musicale ha dunque le sue radici nel Settecento e abbraccia quasi tutto l'Ottocento. Il Romanticismo musicale vero e proprio ha inizio quando le forme del Classicismo (sonata, sinfonia, concerto, ecc.) sembrano ormai vecchie e superate, e quindi cominciano a trasformarsi, mentre si diffondono nuove forme e nuovi generi più adatti al nuovo gusto romantico.

Questo succede già con Beethoven che, infatti, sovverte la forma sonata, inserisce il coro nella sua ultima sinfonia, scrive armonie e contrappunti sempre più complessi e difficili all'ascolto.

Per tutto l'Ottocento e fino ai primi del Novecento il linguaggio musicale attraversa una fase di continua trasformazione. L'armonia, rispetto al Classicismo, diventa sempre più cromatica e ricca di dissonanze, con accordi anche di 5 o 6 note. Il risultato è che spesso diventa difficile capire in che tonalità è scritto un brano. Anche la forma sonata, che era in un certo senso l'emblema dell'armonia e della forma classica, subisce profonde trasformazioni dal punto di vista armonico e dell'"architettura" formale, come già si è visto con Beethoven [vedi p. 108, ESEMPI 75a, 75b].

A poco a poco tutto il sistema dell'armonia tonale va in crisi. Le armonie più nuove, affascinanti, ma anche sconcertanti per l'epoca, sono quelle di Richard Wagner, e in particolare, le armonie del suo Tristan und Isolde (Tristano e Isotta, 1857-59) che non è un'opera ma un "dramma musicale". Wagner, infatti, come vedremo, si rifiutava di usare il termine "opera". Il Tristano di Wagner inizia con un accordo chiamato Tristanakkord (accordo del Tristano) che è il simbolo di questa estrema evoluzione dell'armonia: questo accordo è famoso perché non si riesce a definirlo con certezza, né a stabilire a che tonalità si riferisce.

[ESEMPIO 79]

Con Wagner ha inizio una evoluzione dell'armonia che porta al superamento della tonalità e all'affermazione della cosiddetta armonia "post-tonale": nel XX secolo, infatti, molti compositori abbandonano completamente la tonalità e l'armonia tradizionale, e scrivono musica basata su sistemi del tutto diversi (serialità, modalità, ecc.)

Un altro grande cambiamento, già avvenuto con Beethoven, e poi con compositori come Hector Berlioz, Franz Liszt, Richard Wagner, riguarda la musica orchestrale.

L'orchestra dell'Ottocento è formata da un numero sempre maggiore di strumenti. La tecnica della strumentazione e dell'orchestrazione si perfeziona e l'orchestra diventa capace di produrre suoni, colori, effetti completamente nuovi che favoriscono la nascita di nuove idee sulla musica e di nuove forme musicali.

Il Romanticismo è un movimento poetico e artistico, ma ha anche una sua filosofia della musica e dell'arte in generale.

L'estetica (vedi NOTA a p. 120) del Romanticismo musicale ha una grande influenza ancora oggi e può riassumersi in alcuni principi fondamentali:

Tutte le arti parlano lo stesso linguaggio: il linguaggio universale dei sentimenti.

La musica è superiore alle altre arti, è un'arte più pura. Può esprimere idee, significati e sentimenti più profondi e universali delle altre arti proprio perché non usa né la parola, né le immagini. Per questo motivo il Romanticismo considera la musica strumentale come il genere di musica più elevato.

Il musicista deve essere libero di creare forme nuove e non è obbligato a rispettare le forme e le regole accademiche.

Nella musica la cosa più importante non è la forma, ma il contenuto poetico, cioè l'espressione del sentimento.

Il musicista esprime in musica tutte le sue idee e i suoi sentimenti con la massima sincerità, e non deve preoccuparsi di piacere al pubblico.

Per il musicista romantico la musica popolare è un modello di perfezione e di spontaneità: è l'espressione del “genio” popolare.

All'epoca del Classicismo, tra la fine del Settecento e i primi anni dell'Ottocento, Vienna era la città europea più importante per la musica.

Negli stessi anni di Beethoven, a Vienna vive anche un altro grande musicista: Franz Schubert (1797-1828), che può essere considerato il primo grande musicista romantico.

Schubert non ebbe fortuna, morì molto giovane, a 31 anni, nel 1828, un anno dopo Beethoven.

Dopo la morte di Beethoven e di Schubert, l'importanza musicale di Vienna diminuisce molto. I musicisti più importanti del Romanticismo ottocentesco non vivono a Vienna, ma in altre città, ad esempio Parigi, Lipsia, Weimar, ecc. Bisogna aspettare gli ultimi decenni dell'Ottocento perché Vienna torni a essere una città di grande importanza per la storia della musica.

Nell'Ottocento le idee del Romanticismo si diffondono anche in Italia, dove però non si ha uno sviluppo della musica strumentale paragonabile a quello del resto d'Europa. In Italia, anche in epoca romantica, il genere musicale più importante resta ancora l'opera che, nell'Ottocento, viene chiamata "melodramma" (vedi Capitolo 19).

L'Ottocento è un secolo ricco di grandi e grandissimi musicisti romantici (soprattutto tedeschi) che con le loro composizioni e le loro idee hanno dato inizio all'epoca della musica moderna.

Infatti le idee più diffuse sulla musica (almeno quella che oggi viene chiamata "musica classica") sono in gran parte, ancora oggi, idee romantiche.

Fra i compositori più importanti del Romanticismo ricordiamo:

FRANZ SCHUBERT (1797-1828) – austriaco di Vienna

CARL MARIA VON WEBER (1782-1826) – tedesco

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847) – tedesco

ROBERT SCHUMANN (1810-1856) – tedesco

FRYDERYK CHOPIN (1810-1849) – polacco emigrato a Parigi

HECTOR BERLIOZ (1803-1869) – francese

FRANZ LISZT (1811-1886) – tedesco di origine ungherese

RICHARD WAGNER (1813-1883) – tedesco

JOHANNES BRAHMS (1833-1897) – tedesco

A questi si possono aggiungere tre dei maggiori operisti italiani dell'Ottocento: Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti e Giuseppe Verdi. I loro melodrammi sono i migliori esempi dell'opera romantica italiana (vedi Capitolo 19).

I GENERI PRINCIPALI DELLA MUSICA ROMANTICA

IL LIED ROMANTICO [vedi NOTA a p. 120]

Per il Romanticismo il canto popolare è un modello perfetto, è l'esempio di una musica nata spontaneamente dal “genio” popolare. Per questo i musicisti romantici – soprattutto i tedeschi – si dedicano con passione a comporre Lieder per voce e pianoforte, cioè canzoni ispirate, almeno inizialmente, alle forme strofiche della canzone popolare.

Il primo e più grande compositore di Lieder è Franz Schubert che compone circa 700 Lieder per voce e pianoforte su testi di grandi poeti romantici (Johann Wolfgang Goethe, Heinrich Heine, ecc.).
Gran parte dei Lieder di Schubert sono strofici, ispirati cioè allo stile e alle forme della canzone popolare.

[ESEMPIO 78]

Altri Lieder di Schubert sono invece composti per esteso, cioè hanno una forma che in tedesco si dice durchkomponiert. Gli ultimi Lieder di Schubert sono armonicamente più complessi e pieni di malinconia e di inquietudine.

Altri grandissimi compositori di Lieder sono Robert Schumann (più di 200 Lieder), Johannes Brahms (più di 300) e Gustav Mahler (1860-1911) che scrive circa 50 Lieder, gran parte dei quali sono per voce e orchestra. Mahler – che è anche un grandissimo compositore di Sinfonie – in pratica trasforma il Lied in un genere orchestrale.

MUSICA PER PIANOFORTE

Il periodo romantico è chiamato anche “l’età del pianoforte”, perché gran parte dei maggiori compositori sono anche grandi pianisti e scrivono per questo strumento grandissimi capolavori.

La sonata, la forma pianistica più importante del classicismo, perde via via importanza. Schubert scrive ancora molte sonate (una ventina, alcune delle quali incompiute), ma i compositori successivi ne scrivono molte di meno: Schumann, Mendelssohn, Chopin e Brahms scrivono 3 sonate ciascuno, Liszt scrive una sola sonata.

La sonata viene ora sostituita da altre forme pianistiche, più brevi e di forma molto più libera, chiamate con il termine generico di Charakterstück (“pezzo di carattere”): un brano per pianoforte concepito come una poesia, che esprime cioè un “carattere”, un sentimento poetico, uno stato d’animo, ma che può anche riferirsi a qualcosa di più preciso (un oggetto, un luogo, una persona, ecc.).

I grandi compositori-pianisti del Romanticismo scrivono tutti un gran numero di questi pezzi. Schumann scrive pezzi di carattere raccolti in “cicli” ispirati a poeti o a scrittori (*Kreisleriana*, *Carnaval*, ecc.). Mendelssohn è convinto che la musica può dire cose che non si possono esprimere con le parole, e scrive dei pezzi per pianoforte intitolati Lieder ohne Worte, cioè “Canzoni senza parole”.

Le composizioni di Chopin (autore che, a parte poche cose, scrive esclusivamente musica per pianoforte) sono quasi tutte pezzi di carattere, in particolare i Notturni. Ma anche le sue composizioni per pianoforte ispirate a ritmi di danza come le Mazurke, i Walzer e le Polacche, possono considerarsi pezzi di carattere.

Anche Brahms, soprattutto negli ultimi anni, compone molti pezzi di carattere per pianoforte (Intermezzi, Capricci, ecc.).

Il più grande pianista dell’Ottocento (e forse di tutti i tempi) è Franz Liszt che ha scritto centinaia di pezzi per pianoforte. Sono in gran parte pezzi di carattere, ma molti di essi sono anche vera e propria “musica a

programma” (vedi più avanti), ad esempio le tre *Années de pèlerinage* (Anni di pellegrinaggio) dove Liszt, come in un diario musicale, descrive le tante cose che ha incontrato nei suoi numerosi viaggi per tournées concertistiche, come opere d’arte, monumenti, paesaggi, ecc.

MUSICA PER ORCHESTRA. DALLA SINFONIA AL POEMA SINFONICO

Nell’Ottocento si continuano a scrivere sinfonie, però anche questa forma classica sembra ormai un genere vecchio e superato. Di Schubert ci restano 8 sinfonie, Mendelssohn ne ha composte 5, Schumann e Brahms 4.

Ma dalla fine dell’Ottocento in poi, con musicisti come Pëtr Il’ič Čajkovskij, Antonín Dvořák, Anton Bruckner, ma soprattutto Gustav Mahler e, più tardi, Dmitri Šostakovič, la sinfonia rinascce e diventa nuovamente la principale forma musicale per orchestra. Molte di queste sinfonie sono composizioni gigantesche e sono grandi capolavori del repertorio sinfonico.

Per il Romanticismo la musica è un’arte che può descrivere e raccontare moltissime cose, anche senza parole. Anche in passato la musica era considerata capace di esprimere sentimenti, di descrivere paesaggi o altro ancora. Ma col Romanticismo questa idea diventa più forte, proprio perché la musica viene considerata un’arte speciale, la forma più alta di poesia.

Da queste idee nasce la “musica a programma”, cioè una musica puramente strumentale (quindi senza parole) che vuole però raccontare una storia, descrivere un personaggio, o qualsiasi altra cosa.

A Parigi nel 1830 Hector Berlioz presenta una sinfonia intitolata *Symphonie fantastique* (Sinfonia fantastica). Questa sinfonia ha un “programma”, cioè racconta una storia. Al pubblico viene distribuito un foglio nel quale si racconta di un artista innamorato, abbandonato dalla donna amata. L’artista soffre e si tormenta al ricordo della sua

amata, sogna, poi si droga e, infine, sprofonda in incubi di ogni genere.

Qualche anno dopo, Franz Liszt crea un nuovo genere di musica a programma: il “poema sinfonico”, nel quale si realizza una delle idee fondamentali del Romanticismo: poiché tutte le arti parlano lo stesso linguaggio, è possibile unire, fondere insieme la poesia, la letteratura e la musica.

Questa nuova forma d’arte, secondo Liszt, si realizza, appunto, nel “poema sinfonico”, una nuova forma musicale per grande orchestra, in un solo movimento, concepita come una poesia. Nel poema sinfonico, la musica può dire, raccontare, descrivere tutto senza bisogno delle parole.

Liszt scrive 13 poemi sinfonici ispirati a personaggi storici o della letteratura, paesaggi, quadri famosi, ecc. Liszt scrive anche 2 sinfonie (in entrambe c’è anche il coro) che, però, appartengono al genere della musica a programma e possono essere considerate come poemi sinfonici

Oltre al poema sinfonico, la musica a programma per orchestra può assumere molte altre forme (“Ouvertures”, “Suites”, “Schizzi sinfonici”, “Fantasie”, ecc.). Nel corso dell’Ottocento questa musica ha una grandissima diffusione con veri e propri capolavori.

Fra gli autori principali di questo genere di musica ricordiamo Richard Strauss, Bedřich Smetana, Pêtr I. Čajkovskij, Modest P. Musorgskij, Claude Debussy, Maurice Ravel, Ottorino Respighi, Aleksandr Skrjabin, ecc.

Alla metà dell’Ottocento, Liszt raccoglie attorno a se alcuni musicisti suoi amici, fra i quali Berlioz e Wagner, coi quali forma un gruppo detto “Scuola neotedesca”. Per loro il poema sinfonico è la musica del futuro, mentre la sinfonia è considerata ormai vecchia e superata. La previsione però era sbagliata. Infatti, accanto al poema sinfonico e alla musica a programma, verso la fine dell’Ottocento, come abbiamo già detto, c’è una grande rinascita della sinfonia.

LE NUOVE NAZIONI DELLA MUSICA

Nella seconda metà dell'Ottocento c'è un'altra importante novità che cambia profondamente la situazione della musica europea: in molte nazioni, fino a quel momento musicalmente poco importanti, c'è un rapido sviluppo della vita musicale. Questo periodo storico della musica spesso viene indicato epoca delle "scuole nazionali".

Da secoli i paesi più importanti per la musica erano stati Italia, Francia, Austria, Germania, Inghilterra. Dalla metà dell'Ottocento e fino al Novecento, fiorisce invece la musica di nazioni come la Russia, la Boemia*, i paesi scandinavi**, la Spagna, l'Ungheria, ecc.

La musica di questi paesi ha anch'essa un carattere romantico. Spesso però, alle idee del Romanticismo, in questi paesi si aggiunge l'amore per la propria nazione ("nazionalismo") e, a seconda delle situazioni politiche, la musica può esprimere ideali di libertà, di indipendenza, di giustizia sociale. Spesso queste musiche si ispirano alla musica folklorica del proprio paese, cioè alla musica popolare di tradizione orale, e spesso usano modi, ritmi di danza, melodie tipiche di queste tradizioni popolari.

Ecco un breve elenco dei maggiori compositori di queste nazioni:

RUSSIA: MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ (1839-1881)
PĚTR IL'IC ČAJKOVSKIJ (1840-1893)

BOEMIA: BEDŘICH SMETANA (1824-1884)
LEOŠ JANAČEK (1854-1928)

NORVEGIA: EDVARD GRIEG (1843-1907)

FINLANDIA: JAN SIBELIUS (1865-1957)

SPAGNA: MANUEL DE FALLA (1876-1946)

UNGHERIA: BÉLA BARTÓK (1881-1945)

* la Boemia corrisponde alla Cecoslovacchia che adesso è divisa in due nazioni: la Repubblica Ceca e la Slovacchia

** i paesi scandinavi sono Norvegia, Danimarca, Svezia, Finlandia.

NOTE

ESTETICA è un termine filosofico che, nell'epoca moderna, indica la filosofia che si occupa del bello e dell'arte (nell'Antichità, estetica significava invece “conoscenza attraverso i sensi”). Per l'estetica romantica, la cosa più importante in tutte le arti è l'espressione del sentimento poetico. Ogni artista è un poeta che, completamente libero da ogni regola formale o accademica, con la sua intuizione (cioè con il suo “genio”) ci svela la bellezza, la verità, lo Spirito.

Per l'estetica romantica, la poesia e la musica sono le due arti più grandi. Ma la musica è un'arte ancora più grande, perché non ha bisogno delle parole. La musica è puro sentimento, pura intuizione: cioè, per i Romantici, è la forma di conoscenza più grande e più profonda.

IDEALISMO. L'Idealismo è una corrente filosofica importantissima che si forma a cavallo fra Settecento e Ottocento. Per l'Idealismo la vera realtà non sono le cose che conosciamo attraverso l'esperienza. Quella è solo apparenza. Per l'Idealismo la vera realtà, la realtà assoluta e universale, è lo Spirito, l'Idea: una realtà che noi possiamo conoscere non con i sensi ma solo con il pensiero (con l'intuizione, più che con la ragione). Questo Spirito, questa realtà ha le sue leggi alle quali noi dobbiamo obbedire. L'Idealismo è il fondamento filosofico del Romanticismo. Per l'Idealismo, infatti l'arte romantica è una forma di conoscenza capace di intuire e svelare la realtà dello Spirito.

LIED in tedesco vuol dire “canzone” (singolare = Lied, plurale = Lieder). Con questo termine si indicano sia la canzone popolare (“Volkslied”), sia la canzone su testi poetici musicati da compositori (“Kunstlied”, cioè “canzone d'arte”).

Il *Lied* è una forma strofica antichissima che esisteva già nel Medioevo, all'epoca di trovatori, trovieri e “Minnesänger”.

Nel Rinascimento si diffonde il *Lied* polifonico, e anche il “corale luterano” è un tipo particolare di *Lied*. In tedesco infatti il corale viene chiamato *Kirchenlied*, cioè “canzone da chiesa”.

Ma il Romanticismo tedesco ammira soprattutto la canzone popolare (“Volkslied”) perché la considera un modello perfetto di poesia. Molti compositori scrivono *Lieder* strofici per voce e pianoforte ispirati alla canzone popolare. Col tempo però il *Lied* diventa un genere musicale più elaborato che, a volte, è scritto per voce e orchestra anziché per voce e pianoforte.

CAPITOLO 19 – IL TEATRO MUSICALE NELL’OTTOCENTO. PRIMA PARTE: DA ROSSINI A VERDI

All’inizio dell’Ottocento l’opera è un genere musicale diffuso in molti paesi d’Europa. L’opera italiana è ancora la più famosa e ammirata, ma anche l’opera francese è molto diffusa e anche l’opera tedesca (soprattutto il *Singspiel*) diventa sempre più importante.

In Francia, dopo la Rivoluzione, la tragédie lyrique, che era la tipica espressione dell’Ancien régime (cioè della monarchia assoluta), appare superata. Fra Settecento e Ottocento, in Francia diventa molto popolare l’opéra comique (che ha parti recitate come il *Singspiel*), finché verso il 1830 si afferma un nuovo genere di opera interamente cantata e di ispirazione romantica: il grand opéra.

I grand opéra più famosi sono composti da Giacomo Meyerbeer: Robert le Diable (Roberto il diavolo), Les Huguenots (Gli Ugonotti), ecc. I libretti di questi grand opéra sono scritti dal più celebre librettista dell’Ottocento: Eugène Scribe.

Nei paesi di lingua tedesca, dopo i *Singspiele* di Mozart e di Beethoven, l’operista più importante è Carl Maria von Weber, tedesco, che scrive alcuni importanti *Singspiele* e opere di ispirazione romantica. Il suo capolavoro è il *Singspiel* Il franco cacciatore (Der Freischütz, 1821).

All’inizio dell’Ottocento l’opera italiana è diffusa in tutta Europa. Ci sono operisti famosi come Luigi Cherubini (che lavora a Parigi) e Gaspare Spontini (che lavora in Germania). Però l’opera italiana ha bisogno di rinnovarsi perché è ancora ferma a Metastasio, a Gluck e alla scuola napoletana.

GIOACHINO ROSSINI

La grande novità arriva verso il 1813 grazie a un giovane compositore nato a Pesaro: Gioachino Rossini (1792-1868). Dopo aver composto alcune opere buffe e farse (la farsa è una piccola opera buffa in un solo atto), Rossini ha un grandissimo successo nel 1813 con l'opera seria Tancredi e col dramma giocoso L'italiana in Algeri. In breve tempo Rossini diventa famosissimo. Nel 1815 viene chiamato a dirigere i teatri di Napoli, e nel 1823 si trasferisce a Parigi. Nel 1829 Rossini, smette di scrivere opere, non si sa bene per quale ragione. Da quel momento Rossini scrive solo musica sacra, musica vocale da camera e musica per pianoforte. Rossini ha scritto circa 40 opere, in gran parte serie, anche se le sue opere più famose sono opere buffe.

Delle opere di Rossini le più celebri sono

- fra le opere buffe:

L'italiana in Algeri (1813) La Cenerentola (1817)
Il barbiere di Siviglia (1816)

- fra le opere serie:

Tancredi (1813) Maometto II (1820)
Mosè in Egitto (1818) Semiramide (1823)
La donna del lago (1819)

- fra le opere scritte in Francia:

Il viaggio a Reims (1825)
Guillaume Tell (Guglielmo Tell, 1829, *grand opéra*)

Le opere di Rossini continuano la tradizione italiana del belcanto virtuosistico. Rossini riduce la differenza fra stile serio e stile buffo. La vocalità dell'opera buffa diventa virtuosistica come quella dell'opera seria, mentre l'opera seria adotta certe forme tipiche dell'opera buffa. Rossini diminuisce il numero delle arie e aumenta il

numero dei concertati (duetti, quartetti, ecc.). I finali d'atto sono ampi ed elaborati, e sono uno dei caratteri più tipici dello stile di Rossini che nei finali usa spesso la tecnica del crescendo.

Nell'opera buffa come nell'opera seria, Rossini scrive arie in due sezioni: un “cantabile” molto melodico e una “cabaletta” dal carattere brillante e virtuosistico. Fra cantabile e cabaletta c’è un episodio che li separa e che, in seguito, sarà chiamato “tempo di mezzo”. Anche i duetti, i concertati e i finali d'atto sono organizzati in modo analogo.

In questo modo Rossini crea le forme di una nuova drammaturgia musicale [vedi NOTA p. 102] che è alla base del melodramma italiano dell'Ottocento. Compositori come Bellini, Donizetti e Verdi si basano in gran parte su queste forme create da Rossini e le trasformano a loro volta.

BELLINI E DONIZETTI

Rossini amava il belcanto e il classicismo, rimpiangeva i castrati e detestava l'estetica del Romanticismo basata sull'espressione realistica o addirittura violenta dei sentimenti.

Gli operisti italiani nati pochi anni dopo Rossini, in particolare Vincenzo Bellini (1801-1835) e Gaetano Donizetti (1797-1848), sono invece artisti tipicamente romantici.

Fra i compositori italiani dell'Ottocento, Vincenzo Bellini è il compositore più più lirico (cioè più sensibile, più pieno di sentimento) e più romantico, autore delle melodie più poetiche e ammirate, che sono state poi il modello di Donizetti e di Verdi. Anche Chopin, che era amico di Bellini, nella sua musica per pianoforte si è ispirato alle sue melodie.

Bellini, nato a Catania in Sicilia, è morto giovane e ha scritto poco, solo 10 melodrammi quasi tutti di argomento serio tranne due.

I titoli più celebri di Bellini sono:

Il pirata (1827)

Norma (1831)

La sonnambula (1831, op. semiseria) I puritani (1835)

Gaetano Donizetti, nato a Bergamo, è contemporaneo di Bellini ma è molto diverso da lui. Bellini pensava a lungo le sue opere ed era lento a scrivere, invece Donizetti era velocissimo e infatti ha scritto più di 70 melodrammi, comprese alcune opere francesi.

Rispetto a Bellini, Donizetti punta di più all'effetto, alla brillantezza dell'orchestrazione e alla facilità, con risultati talvolta superficiali e convenzionali.

Tuttavia Donizetti ha scritto alcune opere di grande valore fra cui due capolavori come L'elisir d'amore e Lucia di Lammermoor.

Fra le opere principali di Donizetti ricordiamo:

Anna Bolena (1830, tragedia lirica)

L'elisir d'amore (1832, melodramma giocoso)

Lucia di Lammermoor (1835, dramma tragico)

La fille du Régiment (1840, *opéra comique*)

Don Pasquale (1843, opera buffa)

LE FORME DELL'OPERA ITALIANA DELL'OTTOCENTO

Nel passaggio dal Settecento all'Ottocento la drammaturgia tradizionale dell'opera seria, basata sull'alternanza fra recitativo e aria col da capo, appare superata. Gluck lo aveva già capito, ma adesso il Romanticismo, col suo bisogno di un maggiore realismo drammatico e di caratteri espressivi più autentici e immediati, va in cerca di una nuova drammaturgia.

Seguendo l'esempio di Rossini (e, ancor prima, dell'opera buffa e di Mozart), nell'opera seria diminuisce il numero delle arie, mentre diventano più numerosi i pezzi d'assieme (duetti, terzetti, ecc.) e i finali d'atto diventano più ampi. In sintesi, l'opera seria prende le forme dall'opera buffa che, per sua natura, è più realistica e spontanea.

Nell'opera seria scompare progressivamente il recitativo secco (che per qualche tempo resta ancora in uso nell'opera buffa), sostituito da un recitativo drammatico, detto a volte "scena".

L'aria abbandona la forma col da capo, mentre si diffonde sempre di più una forma di aria in due parti detta "cavatina": essa è formata da una prima parte lirica, in tempo lento, cantabile, seguita da una parte brillante, virtuosistica, in tempo veloce. Questa seconda parte veloce, è chiamata "caballetta" o "stretta", ed è fatta apposta per richiamare l'applauso del pubblico.

Dopo Rossini, nei melodrammi di Bellini, Donizetti e del primo Verdi questa forma (con infinite varianti) viene usata non solo nelle arie, ma anche nei duetti e nei pezzi concertati in genere. Non c'è nessuna "teoria" che definisce questa forma, però questa forma era molto diffusa, tanto che nell'Ottocento, uno studioso dell'opera di Verdi, Abramo Basevi, l'ha chiamata "la solita forma dei duetti".

Questa forma derivata da Rossini comprende quattro sezioni o momenti che, disposti secondo un ordine preciso, formano una unità drammatica. Ciascuna sezione ha una precisa funzione drammaturgica: una "funzione cinetica", cioè che fa "muovere" e che porta avanti lo sviluppo del dramma; oppure una "funzione statica", che, invece, "ferma" lo sviluppo del dramma e crea un momento lirico, riservato all'espressione degli affetti.

Nella drammaturgia musicale del Sei-Settecento, queste stesse funzioni erano affidate al recitativo (con funzione cinetica) e all'aria (con funzione statica).

Le quattro sezioni della "solita forma" sono le seguenti:

- 1) TEMPO D'ATTACCO (con funzione cinetica): è il momento nel quale si definisce la situazione, il clima psicologico e si decide cosa fare. Il testo è in versi misurati* ed è cantato su una melodia e un ritmo precisi.
- 2) CANTABILE (con funzione statica): corrisponde all'aria vera e propria. È il momento lirico per eccellenza: qui il personaggio o i personaggi esprimono i loro sentimenti con un canto melodicamente "spiegato" su un testo in versi misurati*.
- 3) TEMPO DI MEZZO (con funzione cinetica): succede qualcosa che cambia la situazione; spesso avviene un colpo di scena. Il testo è in versi sciolti* cantato in stile recitativo. Il tempo di mezzo serve a creare un clima psicologico particolare, di solito agitato e passionale, adatto al canto della cabaletta.
- 4) CABALETTA (con funzione statica): è l'espressione concitata del sentimento o stato animo (gioia, gelosia, vendetta ecc.) generato dal tempo di mezzo. Di solito la cabaletta è in tempo brillante. Il canto è in versi misurati*, con un ritmo piuttosto marcato.

All'inizio, prima del "tempo d'attacco", la scena incomincia in genere con un recitativo in versi sciolti (che viene spesso indicato, appunto, come "Scena"), oppure con un coro.

Per buona parte dell'Ottocento, la drammaturgia dell'opera italiana si basa principalmente su questa forma drammaturgica in quattro sezioni, combinate e variate in modi molto diversi e fantasiosi.

[ESEMPIO 80]

L'esempio 80 illustra la III scena del secondo atto della *Norma* di Bellini che in partitura è indicata come "Scena e duetto". All'inizio c'è la "scena" (cioè un recitativo), in versi sciolti, seguono poi le quattro sezioni nell'ordine tipico della "solita forma".

* per i versi sciolti e versi misurati vedi la nota LIBRETTO a p. 47

GIUSEPPE VERDI

Giuseppe Verdi (1813-1901), nato a Busseto in provincia di Parma, è uno dei massimi operisti di tutti i tempi. Con lui il melodramma italiano dell'Ottocento raggiunge il suo vertice più alto. Verdi, nella sua lunga carriera di operista, dal 1839 al 1893, compone ventotto opere (32 se si contano anche i rifacimenti).

Dopo gli anni giovanili, durante i quali compone una quindicina di opere non sempre riuscite, Verdi si afferma come il più grande compositore italiano grazie al successo di tre opere che ancora oggi sono le sue più famose e formano la cosiddetta “trilogia popolare”: Rigoletto (1851), Il trovatore (1853) e La traviata (1853).

Negli anni successivi Verdi scrive meno opere, ma fino all'ultimo continua a perfezionare il suo stile e la sua drammaturgia creando alcuni capolavori originalissimi come, ad esempio, Otello (1887).

Verdi diceva di se stesso: “io sono un uomo di teatro, non un compositore”. Con questo voleva dire che nelle sue opere l'elemento più importante è il dramma, più ancora della musica. Verdi infatti ha un senso del teatro e una forza espressiva superiore a tutti gli altri operisti italiani. Dopo le incertezze delle sue opere giovanili, col tempo la sua arte di compositore si perfeziona e la sua musica diventa sempre più raffinata e originale.

La grandezza di Verdi consiste anche in questa sua continua ricerca di perfezionamento e nello sforzo di rinnovare il suo stile.

Come drammaturgo, Verdi parte dalle forme di Rossini e le trasforma per adattarle al suo gusto teatrale. Le opere di Verdi hanno un carattere fortemente romantico, ma Verdi ha una particolare profonda sensibilità psicologica, con la quale riesce a creare personaggi molto complessi, di grande umanità. Nei personaggi di Verdi il bene e il male si mescolano e si confondono. In questo senso il teatro di Verdi ricorda il teatro di William Shakespeare, al quale si è ispirato più volte.

Nei drammi musicati da Verdi, l'amore, che quasi sempre finisce tragicamente, è sempre al centro del dramma, e questo è l'aspetto romantico del suo teatro musicale. Ma spesso, accanto alla storia di un amore contrastato, si affiancano altri elementi, altri temi altrettanto o ancora più importanti.

Nelle opere più celebri di Verdi, ad esempio *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*, *Don Carlos*, e altre ancora, un elemento chiave del dramma è il rapporto e, spesso, il conflitto fra padri e figli. Questo è un tema tipico di Verdi che gli consente di creare personaggi e vicende molto più complesse e, insieme più vicine alla realtà del proprio tempo.

Nella società borghese dell'800, infatti, incomincia a manifestarsi la crisi della "famiglia patriarcale", mentre col Romanticismo comincia a manifestarsi quel bisogno di indipendenza delle giovani generazioni che è tipico dell'età moderna e contemporanea.

Questi drammi psicologici, ma anche sociali, sono il nucleo del realismo e della modernità del teatro musicale di Verdi.

Nelle ultime due opere, Otello e Falstaff, tutte e due scritte su libretto di Arrigo Boito tratto da Shakespeare, Verdi abbandona la forma tradizionale dell'opera italiana e sceglie una forma più aperta e continua, in parte analoga al dramma musicale wagneriano.

Fra le opere più celebri e amate di Verdi ricordiamo le seguenti:

opere del periodo giovanile:

- Nabucco (1842, il suo primo grande successo)
- Ernani (1844)
- Macbeth (1847, da Shakespeare)

opere della maturità:

- | | |
|------------------------------------|--|
| <u>Rigoletto</u> (1851) | <u>Don Carlos</u> (1867) |
| <u>Il trovatore</u> (1853) | <u>Aida</u> (1871) |
| <u>La traviata</u> (1853) | <u>Otello</u> (1887, da Shakespeare) |
| <u>Un ballo in maschera</u> (1859) | <u>Falstaff</u> (1893, da Shakespeare) |

CAPITOLO 20 – IL TEATRO MUSICALE NELL’OTTOCENTO

2A PARTE: DA WAGNER AL VERISMO

IL DRAMMA MUSICALE SECONDO RICHARD WAGNER

Richard Wagner è nato a Lipsia nel 1813 (lo stesso anno di Verdi) ed morto nel 1883 a Venezia. Dopo Beethoven, Wagner è il compositore che ha influenzato maggiormente l’evoluzione del linguaggio musicale (vedi p. 112 e ESEMPIO 79) e la concezione del teatro musicale.

All’inizio Wagner si rifà al *grand opéra* francese e all’opera romantica di Weber. Ma presto incomincia a elaborare le sue idee rivoluzionarie sul teatro musicale.

Wagner era un rivoluzionario anche politicamente. Infatti era un militante del movimento anarchico di Michail Bakunin. Nel 1848, ricercato dalla polizia, fugge dalla Germania e si rifugia in Svizzera. Tornerà in Germania solo nel 1864.

In Svizzera Wagner sviluppa le sue idee in alcuni trattati teorici (il più importante è intitolato Opera e dramma, (*Oper und Drama*) e compone alcuni dei suoi capolavori.

Wagner rifiuta la drammaturgia dell’opera italiana che secondo lui non ha senso e crea una sua nuova idea di Musikdrama (dramma musicale).

La forma tradizionale dell’opera italiana è una successione di “pezzi chiusi” (recitativo, aria, cabaletta, coro, ecc.) che interrompono continuamente lo svolgimento musicale e drammatico.

Invece, nel dramma musicale secondo Wagner, è l’azione, lo svolgimento del dramma che genera la forma musicale. Così come il dramma è uno svolgimento continuo, anche la forma deve essere

continua. La melodia secondo Wagner deve essere una “melodia infinita”, mentre le forme chiuse tipiche dell’opera italiana o francese (arie, cabalette, da capo, ecc.) sono assurde e contrarie alla natura del dramma.

Ma per Wagner il dramma musicale è anche la realizzazione più perfetta di una delle idee principali del Romanticismo: la fusione di tutte le arti. Wagner scrive lui stesso i libretti dei suoi drammi.

Secondo lui il Wort-Ton-Drama, cioè il dramma formato da parola (Wort) e suono (Ton), è un’“opera d’arte totale” (Gesamtkunstwerk), dove si uniscono poesia, musica, canto, arti visive, danza, ecc.

Come si è detto, per Wagner è il dramma che genera la musica. In un dramma sono presenti molti personaggi, avvenimenti, sentimenti, ricordi, oggetti, luoghi, ecc. ecc. Ognuno di questi elementi che costituiscono il dramma genera la propria immagine musicale, cioè un “tema” che circola per tutto il dramma e raffigura questo personaggio, quel sentimento, quell’oggetto, ecc.

In questo modo il dramma musicale diventa una grande forma aperta, senza interruzioni, una rete formata da una quantità di questi “temi fondamentali”. La musica, formata dall’intreccio di questi temi, diventa lei stessa il dramma: attraverso questi motivi la musica, più ancora delle parole, racconta, commenta e ci fa capire il significato profondo del dramma. Il capolavoro di Wagner, Tristano e Isotta, comprende almeno una cinquantina di temi, mentre nell’Anello del Nibelungo si contano oltre 150 temi.

[ESEMPIO 81]

Wagner chiamava questi temi *Grundthemen*, cioè “temi fondamentali”, ma oggi si usa di solito il termine Leitmotive, cioè “motivi conduttori”. La tecnica del *Leitmotiv* di Wagner ha avuto una grande diffusione e molti imitatori, ma nessun altro compositore l’ha usata in modo così sistematico e geniale.

Gli argomenti dei drammi di Wagner sono tipicamente romantici, ispirati alla mitologia del Nord Europa e al Medioevo. Al centro dei drammi di Wagner c’è il conflitto, la lotta fra l’amore e il destino che

spesso è un destino tragico, una maledizione. Per Wagner l'amore è una forza potentissima. L'amore spinto fino al sacrificio della vita è in grado di salvare l'uomo e di sconfiggere il male. Ma talvolta il destino o la maledizione sono più forti dell'amore.

Wagner ha scritto 13 composizioni di teatro musicale. Dopo aver elaborato la sua idea di “dramma musicale” (*Musikdrama*) si è sempre rifiutato di usare il termine “opera” per le sue composizioni teatrali e ha usato invece termini come “azione” (*Handlung*), oppure “rappresentazione scenica” (*Bühnenfestspiel*).

L'anello del Nibelungo (vedi più avanti) è un grande *Bühnenfestspiel* formato da quattro drammi che sono uno il seguito dell'altro. Per questo L'anello del Nibelungo è chiamato anche Tetralogia. La Tetralogia è un'opera immensa, ha una durata complessiva di circa 16 ore e Wagner ha impiegato più di 25 anni per comporla.

I drammi più famosi di Wagner sono i seguenti:

Der fliegende Holländer (L'olandese volante, 1841)

Tannhäuser (1845)

Lohengrin (1848)

Tristan und Isolde (Tristano e Isotta, 1857-59)

Die Meistersinger von Nürnberg, (I maestri cantori di Norimberga, 1867)

Der Ring des Nibelungen, (L'anello del Nibelungo 1848-1874)
(comprende una vigilia e tre giornate):

vigilia: Das Rheingold (L'oro del Reno)

1a giornata: Die Walküre (La valchiria)

2a giornata: Siegfried (Sigfrido)

3a giornata: Götterdämmerung (Crepuscolo degli dei)

Parsifal (1877-82)

REALISMO NATURALISMO E VERISMO

In epoca barocca l'opera era uno spettacolo che aveva poco o niente di “realistico” e puntava invece alla meraviglia, al fantastico, al sublime virtuosismo dei cantanti.

La “riforma” di Gluck unisce il gusto teatrale francese della *tragédie lyrique* alla nuova sensibilità dello *Sturm und Drang*. Gluck vuole dare all’opera una maggiore forza espressiva e una migliore coerenza drammatica. Tuttavia i libretti restavano in gran parte molto lontani dalla vita reale. Spesso erano ancora ispirati alla mitologia e ai grandi eroi e condottieri dell’antichità, fra storia e leggenda.

Al contrario, l’opera buffa e il dramma giocoso portano in scena storie e personaggi più vicini alla realtà del proprio tempo, alla nuova società borghese e alla vita di tutti i giorni.

Con il Romanticismo le storie e i personaggi diventano più verosimili, psicologicamente complessi e tormentati, capaci di commuovere profondamente lo spettatore. Spesso i libretti si ispirano a vicende e personaggi storici, c’è un maggiore realismo dei caratteri e dell’ambientazione. Tuttavia il gusto romantico continua a preferire storie fantastiche e anche mitologiche (ad esempio *Il flauto magico*, *Il franco cacciatore*, le opere e i drammi di Wagner).

Dopo la metà dell’Ottocento, però, in Europa c’è una reazione alla filosofia idealista e al Romanticismo, legata anche ai progressi della scienza e della tecnologia. Alle fantasie della rappresentazione romantica e idealista, si preferisce adesso un’opera che rappresenti la realtà, i drammi della vita quotidiana e della società contemporanea.

Via via, in letteratura, poesia, pittura, ma anche in campo musicale e operistico, si sviluppa, prima in Francia e più tardi anche in Italia, una tendenza al “realismo”, cioè a un’arte che rappresenti nel modo più fedele la realtà, senza cadere nelle fantasie tipiche del Romanticismo. In Francia questa tendenza viene chiamata “naturalismo”, mentre in Italia viene chiamata “verismo”.

Ma questa tendenza si sviluppa anche in altri paesi. Fra i primi compositori che si ispirano al realismo c'è sicuramente Modest Petrovič Musorgskij che in opere come *Boris Godunov* (1872) e *Chovančina* (1880), si basa su fatti storici, si ispira alla musica tradizionale e folklorica della Russia. Nelle opere di Musorgskij il popolo ha un ruolo da protagonista.

In Francia, Georges Bizet, scrive il capolavoro assoluto dell'opera naturalista con *Carmen* (1875). Quest'opera, ambientata in Spagna, è piena di geniali riferimenti al folklore musicale spagnolo e, all'epoca, venne giudicata scandalosa proprio per il troppo realismo e la troppa violenza della storia e dei personaggi.

LA “GIOVINE SCUOLA”

In Italia, come si è visto, già in Verdi c'è una tendenza al realismo (ad esempio con *La traviata*, 1853), ma il “verismo” si sviluppa più tardi, verso la fine dell'Ottocento, con le opere scritte da alcuni giovani compositori nati dopo la metà del secolo e che vengono chiamati “La giovine scuola” [“giovine” = “giovane”].

I principali compositori della “Giovine scuola” sono:

Pietro Mascagni,	Ruggero Leoncavallo,
Alfredo Catalani,	Umberto Giordano,
Francesco Cilea	Giacomo Puccini.

Le opere ispirate al verismo di solito mettono in scena storie tragiche, di gente comune, ambientate nell'epoca presente, e dove le passioni e i sentimenti vengono espressi con grande forza, a volte con violenza, proprio per dare una rappresentazione il più realistica possibile del dramma.

Importantissimo nel verismo è il “quadro d'ambiente”, cioè l'accurata rappresentazione scenica e musicale dei luoghi, degli

oggetti, dei suoni, delle condizioni di vita, sempre con lo scopo di rendere la vicenda quanto più realistica possibile.

Un altro elemento per aumentare il realismo è l'introduzione, in certi momenti particolarmente drammatici, del "parlato" al posto del canto, come ad esempio nel finale di *Cavalleria rusticana*, quando esplode l'urlo "Hanno ammazzato compare Turiddu!".

In Italia la prima e più importante opera "verista" è *Cavalleria rusticana* (1890) di Pietro Mascagni. Un'altra importante opera tipicamente verista è *Pagliacci* (1892) di Ruggero Leoncavallo. Entrambe queste opere sono ambientate nel sud d'Italia, fra gente di umile condizione sociale, e raccontano una tormentata storia d'amore che finisce tragicamente a causa della gelosia.

In realtà, le opere "veriste" nel vero senso della parola sono poche. Gli operisti italiani hanno continuato a preferire storie ambientate nei secoli passati (Medioevo, Antichità classica, ecc.) o in paesi esotici (soprattutto Oriente). Sono opere che si definiscono "veriste" solo per una particolare attenzione all'ambientazione e per la rappresentazione fortemente drammatica – a volte esagerata – delle vicende, dei caratteri e delle passioni.

L'aspetto verista di queste opere viene reso mediante una vocalità dai toni molto intensi, esagitati e persino violenti. Infatti, il gusto del verismo ha avuto un'importante conseguenza nella nascita di un particolare stile vocale. La cosiddetta "vocalità verista" (spesso criticata per i suoi eccessi melodrammatici*) è caratterizzata da un'interpretazione e da un'emissione molto concitata, spesso enfatica, aggressiva. Tutti caratteri che sono all'opposto dello stile belcantistico.

* l'aggettivo "melodrammatico" è usato spesso per indicare una drammaticità esagerata, un'espressività troppo appassionata e ostentata.

GIACOMO PUCCINI

Il compositore italiano più importante della “Giovine scuola” è Giacomo Puccini (1858-1924). L’opera di Puccini è stata da sempre molto discussa. Per qualcuno Puccini è un compositore geniale e modernissimo. Per altri invece il suo stile compositivo e la sua drammaturgia musicale sono un concentrato sentimentalismo e di cattivo gusto.

Puccini, come l’ultimo Verdi, è molto interessato alle innovazioni di Wagner ed è abilissimo nell’adattare certi caratteri e certe armonie tipiche del dramma wagneriano al gusto dell’opera italiana. Puccini utilizza ad esempio la tecnica del *Leitmotiv* e adotta la forma “aperta”, cioè continua, dall’inizio alla fine di un atto, senza le interruzioni tipiche dell’opera tradizionale a “numeri chiusi”, cioè con recitativi, arie, cabalette ecc.

Anche l’armonia di Puccini è molto moderna, talvolta addirittura all’avanguardia, almeno rispetto alla tradizione italiana. Puccini fa uso di una “tonalità allargata”, fortemente cromatica. Utilizza anche la “scala esatonale”* e spesso si incontrano sequenze di accordi di cinque o sei note che non appartengono più all’armonia tonale propriamente detta. Nel suo stile c’è l’influenza di Wagner e dei compositori tedeschi, ma forse ancora più importante è l’influenza dei compositori francesi come Debussy e Ravel.

Puccini è un maestro dell’orchestrazione, e può essere considerato uno dei grandi orchestratori del proprio tempo. Nessun operista italiano aveva mai utilizzato l’orchestra con tanta ricchezza e varietà di colori e sfumature come Puccini.

Un altro aspetto tipico di Puccini, è il gusto per l’esotismo, cioè per le musiche di altri paesi e culture, in particolare dell’estremo Oriente. Verso la fine dell’800, anche grazie ad alcune grandi esposizioni

* la scala esatonale, detta anche “scala a toni interi” è formata da sei note tutte a distanza di tono: es. Do – Re – Mi – Fa# – Sol# – La#.

universali che si erano tenute a Parigi, in Europa si erano conosciute le musiche di paesi lontani e di altri continenti: Asia, Africa, America. Queste musiche avevano influenzato molti grandi compositori come Rimsky-Korsakov, Debussy, Ravel e altri ancora. Nelle sue opere Madama Butterfly e Turandot, ambientate rispettivamente in Giappone e in Cina, Puccini utilizza ed elabora molte melodie di canti e musiche di quei paesi.

[ESEMPIO 82]

Come Verdi, anche Puccini dà moltissima importanza alla drammaturgia, cioè all'impostazione e allo svolgimento dell'azione teatrale. Per questo pretendeva dai suoi librettisti un testo e dei versi fatti su misura per la sua idea del dramma e della musica. Per Puccini era sempre il testo che doveva adattarsi alle esigenze del compositore. E' diventata famosa la pazienza di Luigi Illica e Giuseppe Giacosa, i due più importanti librettisti di Puccini, che, lavorando in coppia, scrissero i libretti dei tre più celebri capolavori di Puccini: La bohème, Tosca, Madama Butterfly.

Una caratteristica originale (e particolarmente moderna) del teatro musicale di Puccini è la straordinaria importanza che viene data alla figura femminile. Nelle opere di Puccini, da Manon Lescaut a Turandot, le protagoniste sono quasi sempre donne dal carattere molto forte, cioè "eroine". La loro storia non è semplicemente la tradizionale storia d'amore infelice. Le eroine di Puccini si trovano ad affrontare grandi difficoltà e situazioni tragiche, nelle quali l'uomo appare spesso come una figura negativa.

Puccini ha scritto dieci opere liriche. Le più importanti sono:

1893 <i>Manon Lescaut</i>	1910 <i>La fanciulla del West</i>
1896 <i>La bohème</i>	1918 <i>Trittico</i> <i>(Suor Angelica, Il tabarro, Gianni Schicchi)</i>
1900 <i>Tosca</i>	
1904 <i>Madama Butterfly</i>	1926 <i>Turandot</i> (incompiuta)

APPENDICE

ESEMPI MUSICALI
E
IMMAGINI

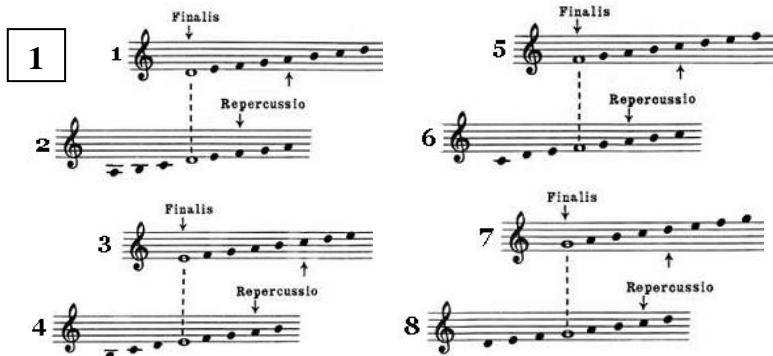
L'EUROPA E IL BACINO DEL MEDITERRANEO



L'ITALIA



CAPITOLO 1 - MEDIOEVO I. IL CANTO CRISTIANO



1. Primo modo (protus - dorico)
2. Secondo modo (protus plagalis - ipodorico)
3. Terzo modo (deuterus - frigio)
4. Quarto modo (deuterus plagalis - ipofrigio)
5. Quinto modo (tritus - lidio)
6. Sesto modo (tritus plagalis - ipolidio)
7. Settimo modo (tetrardus - mixolidio)
8. Ottavo modo (tetrardus plagalis - ipomixolidio)

Repercussio (R): 1) nei modi autentici la R è sul V grado. 2) la R dei modi plagali è una terza sotto la R dei relativi modi autentici. 3) la R non è mai sul Si. Nel caso la R sale a Do.

2		4	
3		5	

2. X sec.: notazione adiastematica (in "campo aperto")
3. XI sec.: notazione diastematica
4. XII sec.: notaz. diastematica (una linea)
5. XIV sec.: notaz. quadrata (tetragramma)

segue CANTO CRISTIANO.

TONI PSALMORUM (SALMODIA): INTONAZIONE DEL SALMO 116 in I MODO e II MODO

6

Tonus 1. D, D², f, g, a².

1. Laudá-te Dóminum ómnes gén-tes : * laudá-te é-um ómnes pôpu-

D D² f g a²

li. vel : pôpu-li. vel : pôpu-li. vel : pôpu-li. vel : pôpu-li.

2. Quóniam confirmáta est super nos misericórdia éjus : * et véritas
Dómini mánet in aetérnum.

3. Glória Pátri, et Filio, * et Spíritui Sáncto.

4. Sicut érat in princípio, et nûne, et sémper, * et in saécula saecu-
lórum. Amen.

Tonus 2. D.

7

NEUMI PRINCIPALI
DELLA NOTAZIONE
QUADRATA

Punctum



Virga



Pes o
Podatus



Clivis



Scandicus



Climacus



Torculus



Porrectus



8

A 7. H

1. Laudá-te Dóminum ómnes gén-tes : * laudá-te é-um ómnes pôpu-li.

2. Quóniam confirmáta est super nos misericórdia éjus : * et véritas
Dómini mánet in aetérnum.

3. Glória Pátri, et Filio, * et Spíritui Sáncto.

4. Sicut érat in princípio, et nunc, et sémper, * et in saécula saecu-
lórum. Amen.

Proprium missae:

Alleluia Pascha nostrum
(7° modo)

8 notazione

neumatica quadrata

9 trascrizione

“diplomatica” in
notazione moderna

B

[Soloists, then Chorus] [Chorus]

9

Al-le lu ia.

[Soloists]

Pas-chano strum

im-mo la

[Chorus]

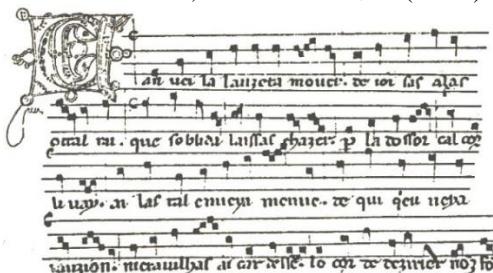
Chri stus.

CAPITOLO 2 - MEDIOEVO II. MUSICA PROFANA
(Trovatori, Trovieri, Minnesänger)

Bernart de Ventadorn, *Can vei la lauzeta* (canso)

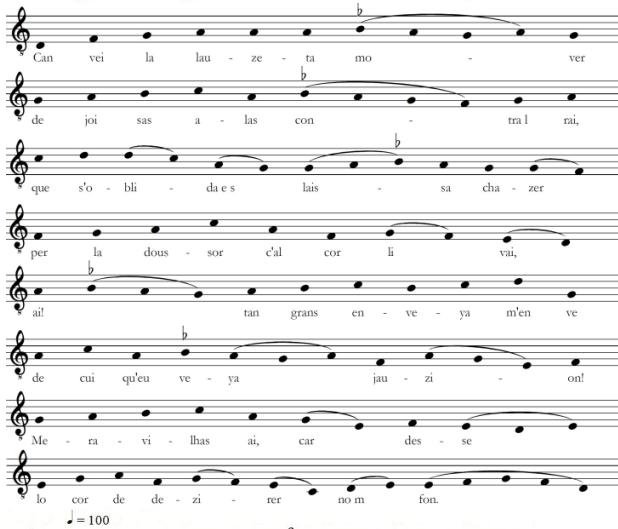
10

notazione
neumatica



11

trascrizione
diplomatica in
notazione
moderna



12

trascrizione
metrica in
notazione
moderna



Quando vedo la piccola allodola battere le ali di gioia verso i raggi del sole, tanto che si abbandona e si lascia cadere, per la dolcezza che sente nel cuore, ah! quanta invidia mi viene di chiunque io veda gioioso: mi stupisco come all'istante il mio cuore non si spezzi per la nostalgia.

segue MUSICA PROFANA

Jaufré Rudel, *Lancan li jorn son lorc* (canso)

13

A
Lan - can lí jorn son lone en mai
m'es bel dos chans d'au - zellhs de lorc
e quan me sui par - fiz de lai
re - mem - bram d'un a - mor de lone.

A
Vau de ta - lan em - bronx e clis
si que chans ni flors d'al - bes - pis
no'm vaz plus que l'i - verns in glatz.

B

Quando i giorni sono lunghi a maggio, mi piace il dolce canto degli uccelli di lontano, e quando sono partito di là mi ricordo di un amore lontano. Vado imbronciato e a capo chino, così che né canto né fiore di biancospino mi piacciono più dell'inverno gelato.

Walter von der Vogelweide, *Palästinalied* (Lied) [Barform AAB]

14

A
Nu al - rest le - be ich mur wer - de,
sit min stün - dic ou - ge siht

A
hie daz land und auch die er - de
den man vil der e - ren gicht.

B
Mirst ge - sche - hen des ich ie bar,
ich bin kom - men an die star,
da Got men - nisch - li - chen trat.

Ora la mia vita è veramente beata, perché i miei occhi di peccatore hanno visto la Terra Santa e il paese che ha avuto un così grande onore. Quello che ho sempre voluto si è realizzato: sono venuto nella città dove Dio è apparso come uomo.

CAPITOLO 3 – MEDIOEVO III. POLIFONIA E NOTAZIONE

(fine XII sec.) Parigi: Leoninus, *Magnus liber organi: Alleluya Pascha nostrum*

15

Alle lu ia
es tu
ya, as cha no strum
im mo

segue MEDIOEVO III. POLIFONIA E NOTAZIONE

Alleluya Pascha nostrum: trascrizione in notazione moderna

16

The musical score consists of three systems of music, labeled A, B, and C.

System A: Features two staves. The top staff is labeled [Soli] and contains the lyrics "Al le lu ia". The bottom staff is labeled [Chorus]. The lyrics "Al-le-lu ia" are written below the notes.

System B: Features two staves. The top staff is labeled [Soli] and contains the lyrics "Pas cha". The bottom staff is labeled [Chorus]. The lyrics "no ..." are written below the notes.

System C: Features two staves. The top staff is labeled Duplum and the bottom staff is labeled Cantus. The lyrics "No - strum." are written below the notes. Measure numbers 10, 15, 20, 25, and 30 are indicated above the staff.

segue POLIFONIA E NOTAZIONE – XIII–XIV SECOLO – ARS NOVA

XII–XIII sec.: **notazione modale**
(modi ritmici: Scuola di Nôtre Dame)

17

- 1° modo (trocaico) ■ □ = ♩ ♩
- 2° modo (giambico) ■ □ = ♩ ♩
- 3° modo (dattilico) ■ ■ = ♩. ♩ ♩
- 4° modo (anapestico) ■ ■ ■ = ♩ ♩ ♩
- 5° modo (spondaico) ■ ■ = ♩ ♩
- 6° modo (tribrachico) ■ ■ ■ = ♩ ♩ ♩

fine XIII sec. **notazione mensurale**
(Francone di Colonia, *Ars cantus mensurabilis*)

18

- Duplex longa □
- Longa □
- Brevis ■
- Semibrevis ◆

19

XIV sec. Ars Nova: nuove divisioni ritmiche
(Philippe de Vitry, *Ars Nova*)

- 1. Tempo perfetto con prolazione maggiore
■ - ◆◆◆ = ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ = **9/8**
- 2. Tempo perfetto con prolazione minore
○ ■ - ◆◆◆ = ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ = **3/4**
- 3. Tempo imperfetto con prolazione maggiore
◎ ■ - ◆◆◆ = ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ = **6/8**
- 4. Tempo imperfetto con prolazione minore
◎ ■ - ◆◆◆ = ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ = **2/4**

XIV–XV secolo
Ars Nova: **notazione nera**

XV–XVI secolo
notazione bianca

20

Brevis	■	Brevis	□
Semibrevis	◆	Semibrevis	◊
Minima	◆	Minima	◊
Semiminima	◆	Semiminima	◆
		Fusa	◆

Guillaume de Machaut, *Messe de Nostre Dame, Kyrie I*

21

Repertorio gregoriano: *Kyrie Cunctipotens genitor Deus*

22

CAPITOLO 4 – MEDIOEVO IV – TRECENTO E ARS NOVA

23a

Virelai (Guillaume de Machaut, *Douce dame jolie*)

R.1.5. Dou - ce da - me jo - li - e, Pour dieu ne pen - sés mi - e Que
4. He - las! et je men - die - e, D'es - pe - ran - ce et d'a - i - e; Dont
nulle ait sig - no - ri - e Sur moy fors vous seu - le - ment. 2. Qu'a-dès sans tri - che -
ma joie est fe - ni - e, Se pi - té ne vous en prent. 3. Tous les jour de ma
ri - e Chieri - e Vous - ay et hum - ble - ment
vi - e Ser - vi - e Sans vil - lain pen - se - ment.

Refrain (1. = A)

Douce dame jolie,
Pour dieu ne pensés mie
Que nulle ait signorie
Seur moy fors vous seulement.

I & II piede (2, 3. = b-b)
Qu'adès sans tricherie, Chierie
Vous ay et humblement
Tous les jours de ma vie, Servie
Sans villain pensemant.

Volta (4. = a)
Helas! et je mendie
D'esperance et d'aïe;
Dont ma joie est fenie,
Se pité ne vous en prent

23b

STRUTTURA DEL
VIRELAI E DELLA
BALLATA ITALIANA

- | | | |
|-------------|---|---|
| 1. REFRAIN | = | A |
| 2. I PIEDE | = | b |
| 3. II PIEDE | = | b |
| 4. VOLTA | = | a |
| 5. REFRAIN | = | A |

Refrain (5. = A)
Douce dame jolie
ecc.

24

Ballata (Francesco Landini, *Ecco la Primavera*)

1.5. Ec - co la pri - ma - ve - ra, che'l cor fa ral - le - gra - re, Tem - - -
4. L'er - be con gran fres - che - ça E fior' co-pro - no i pra - ti, E
1.5. Ec - co la pri - ma - ve - ra, che'l cor fa ral - le - gra - re, Tem - - -
4. L'er - be con gran fres - che - ça E fior' co-pro - no i pra - ti, E
p'e d'an-na - mo - ra - re E star con lie - ta ce - ra. 2. Noi ve - giam
gli al - bo - ri a - dor - na - ti so - no in si - mil ma - ne - ra. 3. In que - sto
p'e d'an-na - mo - ra - re E star con lie - ta ce - ra. 2. Noi ve - giam
gli al - bo - ri a - dor - na - ti so - no in si - mil ma - ne - ra. 3. In que - sto
la - ria e'l tem - - - po che pur chiam' al - - - le - gri - a.
13va - go tem - - - po o - gni co - sa à va - ghe - ça.
la - ria e'l tem - - - po che pur chiam' al - - - ie - - - gri - a.
va - go tem - - - po o - gni co - sa à va - ghe - ça.

A 1 Ecco la primavera
Che 'l cor fa allegrare,
temp'e d'annamorare
e star con lieta cera.

RIPRESA

a 4 L'erbe con gran freschezza
E fior' coprona i parti,
e gli alberi adornati
sono in simil maniera.

VOLTA

b 2 No' vegiam l'aria e 'l tempo
Che pur chiam' allegreza.

1° PIEDE

a 5 Ecco la primavera
Che 'l cor fa allegrare,
temp'e d'annamorare
e star con lieta cera.

RIPRESA

b 3 In questo vago tempo
Ogni cosa a vagheza.

2° PIEDE

segue CAPITOLO 4 – MEDIOEVO IV. CODICI MINIATI

Cantigas de Santa María, Manoscritto E (*Códice de los músicos*)

Biblioteca de El Escorial MS B.I.2 (1280 circa)

25



26



Codice di Montpellier,
Bibliothèque
Inter-Universitaire,
Section Médecine, H196
(1250-1300)

segue CODICI MINIATI

Codice Squarcialupi
Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Codice Palatino 87 (1410-1415)



segue CAPITOLO 4 – MEDIOEVO IV. MOTETTO ISORITMICO

GUILLAUME DE MACHAUT, MOTETTO 9

Fons tocius superbie – O livoris feritas – Fera Pessima

(Bibliothèque National de France, Fonds Français 1584, 422v-423r)

28

mons totus supbie. In
afer et nequitie. qui immobili specie
decoratus eras in summis locatus sup
thronos sublimatus draco feris ann
quatuis. qui dicere ausis es sedem po
nere aquilone. et gerere te similem in
opere altissimo tuo sed et improviso
fastu ferocissimo. a iudice iustissimo ob
mati tuum nam auferit primatu ad
abyssos cito stratum te indisti per p

h
loris feritas
que su per na ro gi
tas. et ia ces in ferus cur
inter nos habitas
tua cum gar ruitas
nos af fatur dulcis retro
pum git leuus ut ue
neno scorpius scarotis fallitas lan
tat interius det mer ce des

segue MACHAUT, *Fons tocius superbie – O livoris feritas – Fera Pessima*

29

. iiiij . xxij .

catum de supermis hymnis nunc regnas
inferius in speluncis et cavernis. poemis
iaces et eternis agomibz dolis et fraus
in actibus tuis et bonis omnibz obmire missilibz tu in teris auges que ne
phas sceleris adam penit malpers te fuit stigos carceris. sed maria virgo que
plena gratia sua per puerperia illum ab hac miseria liberavit precor el
angus te dia augeat et supplicia et nos ducat ad gaudia quos crea
uit.

31

segue MACHAUT, *Fons tocius superbie – O livoris feritas – Fera Pessima*
Incipit del mottetto e prima talea (batt. 1-27)

Motetus und Tenor tacent T. 1-12

Fons tocius superbius, Lucifer, et nequiciei, qui, mirabilis speciel deco-

tus, eras in summis locatibus, super thro nos sublimatus, idra co fe-

II Tenor: FERA PESSIMA

rus anti-quatuor qui dicitur rel
li - vo - ris fe - - - ri - -

4 6

32

Sviluppo completo del tenor:
il COLOR è ripetuto 6 volte, la TALEA è ripetuta 9 volte

[♩ ♩] Tenor: FERA PESSIMA

I talea 1° color

II talea 2° color

III talea 3° color

IV talea 4° color

V talea 5° color

VI talea 6° color

VII talea 5° color

VIII talea 6° color

IX talea 6° color

33

Melodia originale da cui è tratta la melodia del tenor, cioè il color:
Responsorio *Videns Jacob vestimenta Joseph* (repertorio gregoriano)

Vi - - - dens ia - - cob ve - sti - - men - ta
io - - seph sci - - - - - dit
ve - sti - men - ta su - - - a cum fle - - - tu
et dix - - - it
Fe - ra pes - si - ma de - vo - ra - - - vit fi - li - um
me - um io - - seph

34

La melodia del tenor (COLOR) si basa sul segmento melodico di 12 note corrispondente alle parole “Fera pessima”

1. Color
2. Color

35

Il ritmo del tenor ripete una formula ritmica(TALEA) composta di 8 note.
Trascritta in notazione moderna la talea corrisponde a 5 battute di 3/2

1. Talea
2. Talea
3. Talea

CAPITOLO 5 – RINASCIMENTO I. IL QUATTROCENTO.

Messa su tenor (su cantus firmus) – Messa parafrasi – Messa parodia

36

Canone mensurale:

Josquin Desprez,
Missa L'homme armé super voces musicales,
Agnus Dei (estratto)



37

Messa su tenor: Johannes Ockeghem, *Missa L'homme armé, Kyrie I*



38

melodia *L'homme armé*



segue CAPITOLO 5 – CONTRAPPUNTO IMITATIVO –CANONE.

Messa su tenor (su cantus firmus) – Messa parafrasi – Messa parodia

Messa parafrasi: Josquin Desprez, *Missa Pange lingua*, Kyrie I (inizio)

39

The musical score consists of four staves of music for voices. The first three staves are in common time (indicated by '3') and the fourth staff is in 2/4 time (indicated by '2'). The vocal parts are labeled with 'Ky - ri - e - lei - son,' corresponding to the lyrics. The score shows various rhythmic patterns and note heads, with some notes having vertical stems and others horizontal stems. The lyrics are repeated in each measure, creating a sense of imitation and canon.

40

Repertorio gregoriano: Inno *Pange lingua* (inizio)

The musical score for Gregorian chant features a single staff with square neumes on a four-line staff. The text of the hymn begins with 'Pange lingua glori-ó-si Córpo-ris mysté-ri-um,' followed by 'Sanguinísque pre-ti-ó-si, Quem in múnди pré-ti-um Frú-' and 'ctus véntris gene-ró-si Rex effúdit génti-um. z. Nóbis dá-'. The 'P' in the first line is a large, ornate initial.

segue CONTRAPPUNTO IMITATIVO – MOTETTO – MESSA PARODIA
 Giovanni Pierluigi da Palestrina, Motetto *Veni sponsa Christi* (inizio)

41

Cantus: Ve - ni spon - sa Chri -
 Altus: Ve - ni spon - sa Chri -
 Tenor: Ve - ni spon - sa Chri -
 Bassus: Ve -

7
 - sti, ve - ni - spon - sa Chri - - - sti,
 - sti, Ve - - - ni
 - ni spon - sa Chri - - - sti, ve - ni
 Ve - - - ni spon - sa Chri - - - sti, ve - ni

42

Repertorio gregoriano: Antifona *Veni sponsa Christi*

Ad Magnif. Ant. 7. e

V Eni spónsa Chrísti, * áccipe corónam, quam tí-
 bi Dóminus praepárávit in aetérnum. T. P. Alle-lú- ia.

Giovanni Pierluigi da Palestrina, Messa *Veni sponsa Christi, Kyrie I* (inizio)

43

CANTUS: Ky - ri - e e - léi.
 ALTUS: Ky - ri - e e - léi.
 TENOR: - - - - -
 BASSUS: - - - - -

10
 - son. [Ky. ri. e e - léi. - i.son] Ky - ri - e e - léi.
 - i - son... [Ky. ri. e e - léi. - i.son]
 Ky - ri - e e - léi - - - - -

CAPITOLO 6 – RINASCIMENTO II. MUSICA A STAMPA

Ottaviano dei Petrucci, *Harmonice Musices Odhecaton A*, Venezia, 1501

Malor me bat, chanson a 3 voci di autore incerto (un tempo era attribuita a Ockeghem).

In basso si vede la disposizione delle tre voci “a libro aperto”.

44

Dienstbar.
Alto
Malor me bat
Tenor
Malor me bat
Bass

Dienstbar.
Alto
Malor me bat
Tenor
Malor me bat
Bass

segue CAPITOLO 6 – MUSICA A STAMPA: INTAVOLATURA PER LIUTO

Francesco Spinaccino, *Intabolatura de lauto libro secondo*, Petrucci, Venezia, 1507. L'esempio riproduce l'intavolatura per liuto della stessa chanson *Malor me bat* riprodotta alla pagina precedente.

45

Francisco Spinacino
Alor mebat

The musical score consists of ten horizontal staves, each representing a string of the lute. The notation uses vertical strokes for note heads and numbers above or below them to indicate fingerings. There are also rests represented by short horizontal dashes. The music is divided into measures by vertical bar lines. The title 'Francisco Spinacino' is written in a decorative script at the top right, and 'Alor mebat' is written below it in a smaller, more formal script.

46

Michelangelo
Merisi
detto il
Caravaggio
(1571-1610)

*Il suonatore
di liuto*

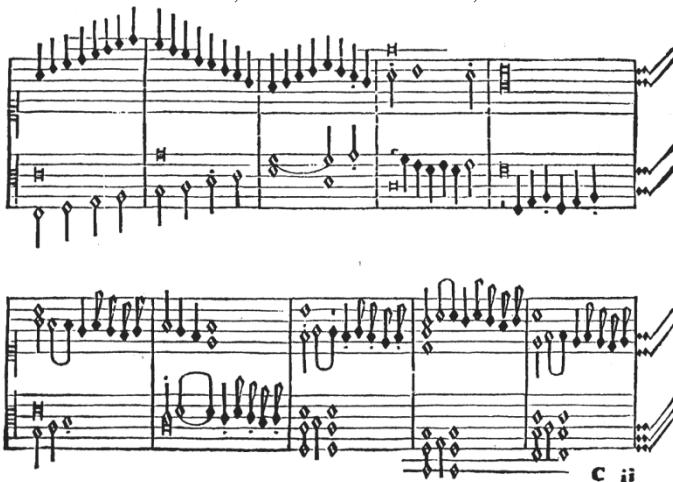
(circa 1595)



segue MUSICA A STAMPA: INTAVOLATURE PER TASTIERA

47

Marcantonio da Bologna (Marcantonio Cavazzoni),
Recherchari, Motetti, Canzoni [...] Libro Primo,
Venezia, Bernardino Vercellense, 1523



48

Girolamo Frescobaldi,
Toccatte e Partite d'intavolatura di cimballo [...] Libro primo,
Roma, Borboni, 1615

TOCCATA OTAVA

25



segue CAPITOLO 6 – MADRIGALE E MADRIGALISMI

Carlo Gesualdo, *Itene o miei sospiri* (Madrigali a 5 voci, libro V, 1611)

Alcuni esempi di “madrigalismi”

49

Soprano 1
Soprano 2
Alto
Tenor
Bass

4

S1
S2
A
T
B

ta - el' vo - lo Pre - ci - pi - ta - te'l vo - lo,
ci - pi - ta - te'l vo - lo Pre - ci -
Pre - ci - pi - ta - te'l vo -
B [Pre - ci - pi - ta - te'l] vo -
Pre - ci -

Itene o miei sospiri

Precipitate il volo

A lei che m'è cagion d'aspri
martiri

Ditele per pietà del mio gran
duolo

Ch'ormai ella mi sia

Come bella ancor pia

Che l'amaro pianto

Cangerò lieto in amoroso canto

D
S1
S2
A
T
B

che m'è ca - gion d'a - spri mar - ti - ri.
che m'è ca - gion d'a - spri mar - ti - ri.
che m'è ca - gion d'a - spri mar - ti - ri.
che m'è ca - gion
che m'è ca - gion d'a -

E
F

S1
S2

Can - ge - rò lie - to, can - ge - rò lie - to in a - mo - ro - so can - to,

160

CAPITOLO 7 – RINASCIMENTO III. SCUOLA VENEZIANA

Giovanni Gabrieli, una pagina di *In Ecclesiis* a 14 voci (dalle *Symphoniae Sacrae*, 1615)
 In alto il coro degli strumenti a 6 voci (detto *Symphonia*), sotto due cori a 4 voci: coro delle voci soliste e coro di ripieno. Si noti l'alternanza di contrappunto e omofonia e il cambio di tempo

50

210

Cornetto I
Cornetto II
Cornetto III/
Trombone I
Cornetto
Viola/
Trombone II
Violino
Trombone III
Trombone
Trombone IV
Trombone

Soprano solo
Quintus
Alto solo
Altus
Tenor solo
Tenor
Baritone solo
Octavus

Soprano
Tertius Decimus
Alto
Quartus Decimus
Tenor
Undecimus
Bass
Duodecimus

Basso per l'organo

in ae ter num. al - le lu - ja,
ae ter num. al - le lu - ja,
ter num. al - le lu - ja,
num. al - le lu - ja,

CAPITOLI 7 & 12 - RINASCIMENTO–BAROCCO. MUSICA STRUMENTALE

Michael Praetorius, *Syntagma Musicum* (1619), tomo II – Frontespizio del *Theatrum Instrumentorum*. L’immagine raffigura gli esecutori di un brano policorale. In alto: due cori formati da voci, strumenti e organo, collocati ai due lati opposti della chiesa. In basso: un ensemble strumentale formato da organo, tromboni, bombarde, ecc.



segue RINASCIMENTO – BAROCCO. MUSICA STRUMENTALE

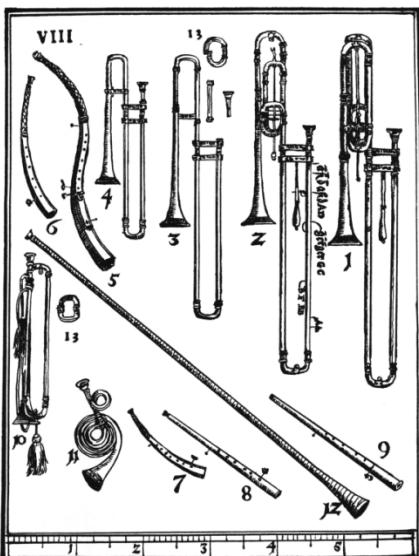
Strumenti musicali (tavole da: Michael Praetorius, *Syntagma Musicum*, 1619)

tavola VIII: tromboni 1, 2, 3, 4; cornetti 5, 6, 7, 8, 9

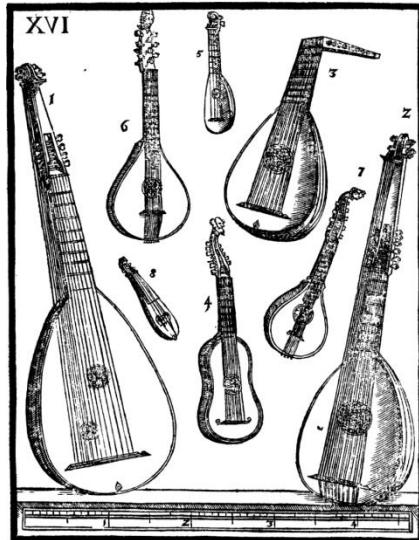
tavola XVI: liuto 7; tiorbe 1, 2

tavola XX: lira da braccio 5; viola da gamba 1, 2, 3; viola bastarda 4

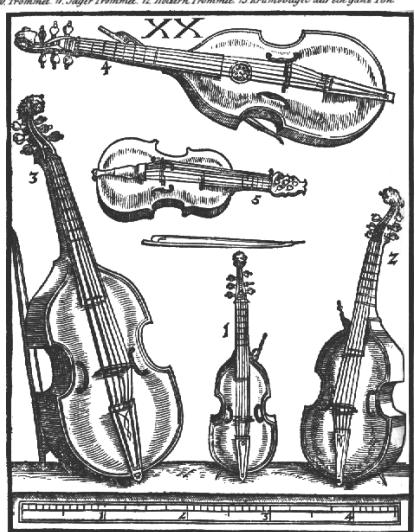
tavola XXI: pochette (piccolo violino da tasca) 1, 2; violini di varie taglie 3, 4, 5, 6



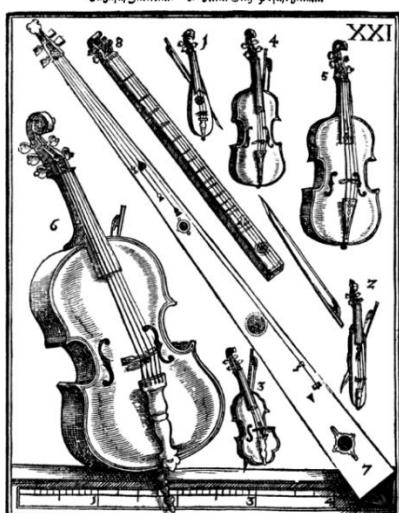
1. Gross-Trombone. 2. Tromba germinata-Tromba. 3. Tromba. 4. Tromba mit Capello. 5. Gross-Germinata-Trompet. 6. Kleine Chor-Trompet. 7. Klein-Bassant-Trompet, sechs Quint höher. 8. Vorder-Trompet mit einem Mundstück. 9. Still-Klock-Trompet. 10. Leger-Trompet. 11. Holzern-Trompet. 12. Krummbugel-auf-ein-ganz Ton.



1. Tabuamische Theorba. 2. Lauten mit Klöppeln oder Theorba. 3. Chorlaute. 4. Quinterna. 5. Mandore. 6. Englisches Theorboe. 7. Klein-English Theorboe.



1. 2. 3. Violon de Gamba. 4. Viol Bastarda. 5. Italianische Lyra de bracio



1. Kleine Pochette / Seign en Octav höher. 2. Rechte Dicant-Seig. 3. Dicant-Seig en Quart höher. 4. Tenor-Seig. 5. Bar-Seig de bracio. 6. Trommichord. 7. Schenkholz.

CAPITOLO 8 – BAROCCO. OPERA, RECITAR CANTANDO, BASSO CONTINUO

Jacopo Peri, *Euridice*, Firenze, Marescotti, 1600
 (scena II: Dafne racconta la morte di Euridice)

stile rappresentativo – monodia accompagnata: il canto, in stile
 di “recitar cantando” è accompagnato dal basso continuo.

53

Edizione originale del 1600. Musica su due pentagrammi:
 canto e basso continuo con numeri

ligno dente Ch'impaludi repen te come raggio di Sol che nube a dom bri
 E dal profondo core con vno spir mortale Si spa uen to so ohimè sospia se fuore

54

Edizione moderna (*Norton Anthology of Western Music*):
 trascrizione e realizzazione del basso continuo.

li - gno den - te, Ch'im-pa-li - di re - pen - te Co-me rag - gio di sol che nu - be a
 dom - bri E dal pro-fon-do co-re Con un so-spir mor-ta - le Si spa-ven-to-so_ohimè so-spin-se

CAPITOLO 9 – MONTEVERDI

55

CLAUDIO MONTEVERDI – Il combattimento di Tancredi e Clorinda (Libro VIII) - Inizio.

Violino

Violino

Viola da
Brazzo

Testo

Basso
Continuo

Tancre di Che Clo rinda un ho mo sti ma vol ne l'armi pro.
(In due, ma lento) (In two, but lento)

TESTO

varla al pa ra go ne Vagi rando co lei l'alpestre

MOTTO DEL CAVALLO

TESTO

ci ma ver altra por ta o ve d'en trar dispo ne All' non troppo mosso

TESTO

Se gue egli impe .

CAPITOLI 10–11–14 – ARIA COL DA CAPO

George Frideric Handel,
V'adoro pupille, dall'opera *Giulio Cesare in Egitto* (1724), atto II, scena 2a

V'adoro pupille,
 saette d'amore,
 le vostre faville
 son grate nel sen

Pietose vi brama
 il mesto mio core,
 ch'ogn'ora vi chiama
 l'amato suo ben.

Largo.

CLEOPATRA.

56

6

12

18

Music score for Cleopatra's aria, featuring vocal and piano parts. The vocal part is in soprano C-clef, and the piano part is in bass F-clef. The score is divided into four systems by measure numbers 1, 6, 12, and 18. The key signature changes between G major (measures 1-5), D major (measures 6-11), and G major (measures 12-18). The tempo is Largo. The lyrics are: V'adoro pupille, saette d'amore, le vostre faville son grate nel sen / Pietose vi brama il mesto mio core, ch'ogn'ora vi chiama l'amato suo ben. / Va - do - ro, pu - pi - le, sa - et - te d'A - mo - re, le / vo - stre fa - vil - le son gra - te nel sen; va - do - ro, pu - pi - le, le / vo - stre fa - vil - le son gra - te, son gra - te nel sen, / va - do - ro, pu - pi - le, sa - et - te d'A - mo - re, le vo - stre fa -

24

vil - le son gra - te nel sen. le vo - stre fa - vil - le son

30

gra - te___ nel sen.

Fine.

36

Pie - to - se vi bra - ma il me - sto mio co - re, ch'ogn' o - ra vi

41

chia-ma Ia - ma - to suo ben, ch'ogn' o - ra vi chiama Ia - ma - to suo ben.

Aria da Capo.

CAPITOLO 12 – BAROCCO. LA MUSICA STRUMENTALE

57

Canzona: G. Gabrieli,
Canzon primi toni, inizio
(*Sacrae Symphoniae*, 1597)

58

Forma binaria (Suite/Sonata da camera):
A. Corelli, Sonata per violino op.5, n.7,
Sarabanda

Largo

59

Variazione: esempi di ostinati

A) Romanesca: struttura armonica

B) Passamezzo antico: struttura armonica

C) Passacaglia:

C-1) Monteverdi, *Il lamento della Ninfa* (Madrigali libro VIII)

Canto

Tenore I

Tenore II

Basso

segue esempio 59

C-2) Christian Friedrich Witt, *Passacaglia* (già attribuita a Johann Sebastian Bach)



D) Follia:

D-1) schema armonico



D-2) A. Corelli, Sonata per violino Op. 5, n. 12, "La Follia"

Concerto: schema semplificato della "forma a ritornello" nei concerti di Vivaldi

60	Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti
	Ritornello 1		Ritornello 2		Ritornello 3		Ritornello 4
I	>>>	V	>>>	VI	>>>	I	

CAPITOLO 13 – JOHANN SEBASTIAN BACH
Il clavicembalo ben temperato, vol. I, Fuga n. 2 in Do minore a 3 voci BWV 847

61

ESPOSIZIONE

I. Soggetto

II. Risposta

I. Controsoggetto

Episodio

II. Controsoggetto

FINE ESPOSIZ.

ELABORAZIONE

1° Divertimento

I. (contrapp. libero)

III. Soggetto

Soggetto (Mib)

Controsoggetto

2° Divertimento

This musical score page from J.S. Bach's "Well-Tempered Clavier" illustrates the structure of Fugue No. 2 in D minor. The score is organized into several sections: the Exposition (measures 1-10), the Episode (measures 11-15), the Elaboration (measures 16-20), and the Counter-subject (measures 21-25). The fugue consists of three voices, each with its own subject (Soggetto) and counter-subject (Controsoggetto). The Exposition section features the initial entries of the voices. The Episode section provides a brief harmonic digression. The Elaboration section continues the development of the fugue, including the first and second divertimenti. The Counter-subject section concludes the fugue. Various melodic fragments are highlighted with red boxes to aid in analysis. The score is written for two staves: treble and bass, in common time and D minor. Measure numbers 61 and 10 are indicated.

Controsoggetto

15

Soggetto (Risposta)

3° Divertimento

18

Soggetto (Do -)

4° Divertimento

20

Controsoggetto

23

RIPRESA

26

Controsoggetto

Soggetto (Do -)

CODA

29

segue JOHANN SEBASTIAN BACH – CORALE – OFFERTA MUSICALE

Corale Christ lag in Todesbanden (Wittembergische Geistliche Gesangbuch 1524)

62

Christ lag yns todes bandē / fur vnser sund gegeben / Des wyr sollen
Verſt̄ wider erſtānde / und hat vns bracht das lebe /

frolich ſeyn / Gott loben und dankbar ſeyn / vns ſingen Alleluia.

63

J.S. Bach, corale a 4 voci dalla cantata *Christ lag in Todesbanden* BWV 4 (1708?)

Christ lag in Todes - ban - - den für un - ser Sünd' ge - ge - - ben,
der ist wie der er - stan - - den und hat uns bracht das Le - - ben.

J.S. Bach, *Orgelbüchlein*, Preludio corale *Christ lag in Todesbanden* BWV 625 (1713-15)

64

J.S. Bach, *Musikalisches Opfer* (Offerta musicale) BWV 1079 (1747) "Tema regio"

A musical score for piano, showing two measures of music. The key signature is B-flat major (two flats). The first measure starts with a half note followed by a quarter note. The second measure begins with a half note, followed by a quarter note, then a dotted half note, and finally a quarter note.

segue JOHANN SEBASTIAN BACH – L'ARTE DELLA FUGA

J.S. Bach, *Die Kunst der Fuge* (L'Arte della fuga) BWV 1080. Alcune forme del soggetto principale

66

A₁

A₂

A₃

A₅

A₇

ecc.

Dall'*Arte della fuga*, Canone a due voci per aumentazione in moto contrario

Canon per Augmentationem in Contrario Motu

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time. The music is divided into measures by vertical bar lines. The top staff begins with a measure of eighth notes followed by a rest. The bottom staff begins with a rest. Subsequent measures show complex sixteenth-note patterns. Red boxes highlight specific measures: the first measure of the top staff and the third measure of the bottom staff. Blue boxes highlight the second measure of the top staff and the fourth measure of the bottom staff.

CAPITOLO 14 – IL SETTECENTO: L’ OPERA E LA MUSICA STRUMENTALE

67

OPERA FRANCESE: *Ouverture à la Lully*
Jean-Baptiste Lully, *Thésée (tragédie en musique, 1688)*. Inizio dell’*Ouverture* col caratteristico ritmo puntato (*rythme saccadé*)



68

INTERMEZZI E OPERA COMICA:
G.B. Pergolesi, *La serva padrona* (1733) - Prima parte,
batt. 5-17 (Aria di Uberto: “Aspettare e non venire”)

A musical score for the aria 'Aspettare e non venire' from G.B. Pergolesi's 'La serva padrona'. The score includes three staves: a basso continuo staff at the bottom, a soprano vocal staff in the middle, and an accompaniment staff with a harpsichord or cembalo. The vocal line is lyrical, with melodic phrases and vocal ornamentation. The accompaniment provides harmonic support with sustained notes and simple chords. The title 'Uberto' appears above the vocal line, and lyrics are written below the notes. The score shows three distinct sections of the aria.

segue CAPITOLO 14 - STILE GALANTE E STILE SENSIBILE

Domenico Alberti, Sonata per cembalo in Do maggiore Op. 1, n.3 (1748), batt. 1-4 (la mano sinistra esegue un tipico esempio di “basso albertino”)

69

Allegro ma non tanto tr.

STILE GALANTE: Roman Hofstetter (?), *Andante cantabile* dal Quartetto per quartetto per archi in Fa maggiore, batt. 1-6 (circa 1760, già attribuito a Franz Joseph Haydn come Op.3 n.5)

70

Andante cantabile
con sordino

Violin I dolce pizz.

Violin II p

Viola pizz.

Violoncello p

71

STILE SENSIBILE: Carl Philipp Emanuel Bach,
Fantasia in Do minore WQ 63-6 (1753)

Fantasia.
Allegro moderato.

CAPITOLO 15 - LA FORMA SONATA NEL '700

72

Domenico Scarlatti, Sonata per cembalo in Do maggiore, K159

Allegro

1
11
16
21
26
30
34

A musical score consisting of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature changes between measures 38 and 42. Measure 38 starts with a dotted half note followed by eighth-note pairs. Measures 39 and 40 show eighth-note pairs with various slurs and grace notes. Measures 41 and 42 feature sixteenth-note patterns. Measures 43 through 47 show eighth-note pairs with slurs. Measures 48 through 52 show eighth-note pairs with slurs. Measures 53 through 57 show eighth-note pairs with slurs. Measures 58 through 61 show eighth-note pairs with slurs.

CAPITOLO 15 - IL CLASSICISMO VIENNESE

73a

UN ESEMPIO DI FORMA SONATA

Wolfgang Amadeus Mozart, Sonata in La minore KV 310 (forma-sonata classica)

SCHHEMA FORMALE DEL I MOVIMENTO (*Allegro maestoso*)

ESPOSIZIONE

1	9	16	23	35	40	42	45
P	P–tr	Tr	S	C ₁	C ₁	C ₂	C ₃
• • •	1° tema in tonalità principale	tema di transizione	2° tema in tonalità secondaria:	tonalità secondaria: 1° motivo di chiusura	tonalità secondaria: 2° motivo di chiusura	tonalità secondaria: 3° motivo di chiusura	•
La min	Do min	Do magg	Do magg	Do magg	Do magg	Do magg	

SVILUPPO

50	58	62	66	70	74		
P	D ₁ (C ₃)	D ₁ (C ₃)	D ₁ (C ₃)	D ₂ (C ₂)	D ₂ (C ₂)		
• •	tema principale	1° tema dello sviluppo	ripetiz. in altra tonalità	ripetiz. in altra tonalità	2° tema dello sviluppo	ripetiz. nella dominante d'impianto	
	Do magg	Si magg	Mi magg	La magg	Re min	Mi magg	

RIPRESA

80	88	97	104	116	121	123	126	129
P	P	Tr	S	C ₁	C ₁	C ₂	Coda	(C ₃)
1° tema (tonalità principale)	ripetiz 1° tema (modificato)	tema di transizione	2° tema (in tonalità principale)	1° motivo di chiusura (in tonalità principale)	2° motivo di chiusura (tonalità principale)		3° motivo di chiusura (tonalità principale)	•
La min	V di La min	La min	La min	La min				La min

MATERIALE TEMATICO DEL I MOVIMENTO

P = primo tema (tonalità principale)

C₁ / C₂ / C₃ = motivi di chiusura

Tr = motivo di transizione

D₁ / D₂ = temi dello sviluppo

S = secondo tema (tonalità secondaria)

Allegro maestoso

P

Tr

S

C₁

C₂

C₃

D₁

(C₃)

D₂

(C₂)

74a

CAPITOLO 16 -- Mozart Le nozze di Figaro (1786)

PERSONAGGI Il **Conte di Almaviva**: marito infedele della Contessa Rosina, vuole sedurre Susanna. Il **Padre**: contessa moglie del Conte, ama il figlio, ma è rietta perché lui è convinto attratto da altre donne.

Ruslana, comessa, moglie del Conte, amata il marito, ma è uscita perché lui è sempre allontanato da tutte donne Figaro: al servizio del Conte come cameriere, Anna Sysantina è stata per sposarlo

Susanna: cameriera e amica della Contessa; ama Figaro e sta per sposarlo

Antonio: giardiniere del Conte, alcolizzato, zio di Susanna.

[Cherubino: giovane passio del Conte, si innamora di tutte le donne; il Conte non lo sopporta.]

卷之三

1	2	3	4	5	6	7	8
«Esci omai garzon mahnato...»	«Susanna... Signore...»	«Signori, di fior son già sionaron»	«Signori, signor Figaro questo foglio chi vergo?»	«Ah signor...signor...» «Cosa è stato?»	«Vostre dunque saran queste care che perdesse...»	«Voi, signor che genti state...»	
Mib	Sib	Sib	Sol	Fa	Sib	Mib	
<i>Allegro</i>	<i>Molto andante</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro molto</i>	<i>Andante</i>	<i>Allegro assai</i> <i>Più allegro</i> <i>Prestissimo</i>
C	38	C	38	24	C	68	C
<i>Veloce</i>	<i>Lento</i>	<i>Veloce</i>	<i>Veloce</i>	<i>Lento</i>	<i>Veloce</i>	<i>Lento</i>	<i>Veloce</i>
forma tripartita				forma bipartita			
scena VI	scena VII	scena VIII	scena IX	scena X	scena XI		
Conte Contessa	Conte Contessa <i>Susanna</i>	Conte Contessa Susanna	Conte Contessa Susanna <i>Figaro</i>	Conte Contessa Susanna <i>Figaro</i> <i>biglietto</i>	Conte Contessa Susanna <i>Antonio</i>	Conte Contessa Susanna Figaro Antonio <i>patente</i>	Conte Contessa Susanna Figaro <i>Marcellina</i> <i>Bartolo</i> <i>Basilio</i>
				sorpresa	(sorpresa)	<i>suspense</i>	sorpresa
				nuovo elemento	nuovo personaggio	nuovo patente (la patente)	nuovi personaggi
				nuovo personaggio	nuovo personaggio (il biglietto)		

1 SCENA VI

Allegro molto 4/4
- Mib magg

La Contessa ed il Conte
IL CONTE
(alla porta del gabinetto)
Esci omai, garzon malhato,
sciagurato, non tardar.

LA CONTESSA
Ah, signore, quel furor
per lui fammì il cor tremar.

IL CONTE
E d'opporsi ancor osate?

LA CONTESSA
No, sentite...

IL CONTE
Via parlate.

LA CONTESSA
Giuro al ciel ch'ogni
sospetto...

e lo stato in che li trovate...
sciolti il collo... nudo il petto...

IL CONTE
Sciolti il collo!
Nudo il petto! Seguite!

LA CONTESSA
Per vestir femminee
spoglie...

IL CONTE
Ah comprendo, indegna
moglie,
mi vo' tosto vendicar.

LA CONTESSA
Mi fa torto quel trasporto,
m'oltraggiate a dubitar.

IL CONTE
Qua la chiave!

LA CONTESSA
Egli è innocente.

(dandogli la chiave)
Voi sapete...

IL CONTE
Non so niente.
Va lontan dagl'occhi miei,
un'infida, un'empia sei
e mi cerchi d'infamar.

LA CONTESSA
Vado... sì... ma...

IL CONTE
Non ascolto.

LA CONTESSA
Non son rea.

IL CONTE
Vel leggo in volto!
Mora, mora, e più non sia,
rì cagion del mio penar.

LA CONTESSA
Ah, la cieca gelosia
qualche eccesso gli fa far.

2 SCENA VII

Andante molto 3/8
- Sib magg

I suddetti e Susanna
(Il Conte apre il gabinetto e
Susanna esce sulla porta,
ed ivi si ferma.)

IL CONTE
Susanna!

LA CONTESSA
Susanna!

SUSANNA
Signore,

cos'è quel stupore?
Il brando prendete,
il paggio uccidete,
quel paggio malhato,
vedetelo qua.

IL CONTE
(Che scola! La testa
girando mi va.)

LA CONTESSA
(Che storia è mai questa,
Susanna v'è là.)

SUSANNA
(Confusa han la testa,
non san come va.)

IL CONTE
Sei sola?

SUSANNA
Guardate,
qui ascoso sara.

IL CONTE
Guardiamo, qui ascoso sara.
(entra nel gabinetto)

3 SCENA VIII

Allegro 4/4 – Sib magg

Susanna, la Contessa e poi il
Conte

LA CONTESSA
Susanna, son morta,
il fiato mi manca.

SUSANNA
(addita alla Contessa la

finestra onde è saltato
Cerubino)
Più lieta, più franca,
in salvo è di già.

IL CONTE
(esce dal gabinetto)
Che sbaglio mai presi!
Appena lo credo;
se a torto v'offesi
perdoni vi chiedo;
ma far burla simile
è poi crudeltà.

LA CONTESSA e
SUSANNA
Le vostre follie
non merit pietà.

IL CONTE
Io v'amo.

LA CONTESSA
Nol dite!

IL CONTE
Vel giuro.

IL CONTE
Mentite.
Son l'empia, l'infida
che ognora v'inganna.

IL CONTE
Quell'ira, Susanna,
m'aita a calmar.

SUSANNA
Così si condanna
chi può sospettar.

LA CONTESSA
Adunque la fede
d'un'anima amante
si fiero mercede
doveva sperar?

SUSANNA
Signora!

IL CONTE
Rosina!

LA CONTESSA
(al Conte)
Crudele!

Più quella non sono;
ma il misero oggetto
del vostro abbandono
che avete diletto
di far disperar.

IL CONTE
Confuso, pentito,
son troppo punito,
abbiate pietà.

SUSANNA
Confuso, pentito,
è troppo punito,
abbiate pietà.

LA CONTESSA
Soffrir si gran torto
quest'alma non sa.

IL CONTE
Ma il paggio rinchiuso?

LA CONTESSA
Fu sol per provarvi.

IL CONTE
Ma i tremiti, i palpit?

LA CONTESSA
Fu sol per burlarvi.

IL CONTE
Ma un foglio si barbaro?

LA CONTESSA e
SUSANNA
Di Figaro è il foglio,
e a voi per Basilio.

IL CONTE
Ah perfidi! Io voglio...

LA CONTESSA e
SUSANNA
Perdonò non merta
chi agli altri nol da.

IL CONTE
Ebben, se vi piace
comune è la pace;
Rosina inflessibile
con me non sarà.

LA CONTESSA
Ah quanto, Susanna,
son dolce di core!
Di donne al furore
chi più crederà?

SUSANNA
Cog'l'uomin, signora,
girate, volgete,
vedrete che ognora
si cade poi là.

IL CONTE
Guardatemi...

LA CONTESSA
Ingrato!

IL CONTE
Ho torto, e mi pento.

LA CONTESSA, SUSANNA
ed IL CONTE
Da questo momento
quest'alma a

conoscermi/conoscerla/cono
-scrivi
apprender potrà.

4 SCENA IX

Allegro con spirto 3/8
— Sol magg

I suddetti e Figaro

FIGARO

Signori, di fuori
son già i suonatori.
Le trombe sentite,
i pifferi udite;
tra canti, tra balli
de' nostri vassalli
coriamo, voliamo
le nozze a compir.
(prendendo Susanna sotto il
braccio)

IL CONTE

Pian piano, men fretta;

FIGARO

La turba m'aspetta.

IL CONTE

Un dubbio toglietemi
in pria di partir.

LA CONTESSA, SUSANNA
e FIGARO

La cosa è scabrosa;
com'ha da finir!

IL CONTE

(Con arte le carte
convien qui scoprir.)

5 Andante 2/4
— Do magg

(a Figaro)

Conoscete, signor Figaro,
(mostrandogli il foglio)
questo foglio chi vergò?

FIGARO

Nol conosco...

SUSANNA, LA CONTESSA
ed IL CONTE
Nol conosci?

FIGARO

No, no, no!

SUSANNA

E nol desti a Don Basilio...

LA CONTESSA
Per recarlo...

IL CONTE
Tu c'intendi...

FIGARO

Oibò, oibò.

SUSANNA

E non sai del damerino...

LA CONTESSA
Che stasera nel giardino...

IL CONTE

Già capisci...

FIGARO

Io non lo so.

IL CONTE

Cerchi invan difesa e scusa
il tuo ceffo già t'accusa,
vedo ben che vuoi mentir.

FIGARO

Mente il ceffo, io già non
mento.

LA CONTESSA e
SUSANNA

Il talento aguzzi invano
palesato abbiam l'arcano,
non v'è nulla da ridir.

IL CONTE

Che rispondi?

FIGARO

Niente, niente.

IL CONTE

Dunque accordi?

FIGARO

Non accordo.

SUSANNA e LA
CONTESSA

Eh via, chetati, balordo,
la burletta ha da finir.

FIGARO

Per finirla lietamente
e all'usanza teatrale
un'azion matrimoniale
le faremo ora seguir.

LA CONTESSA, SUSANNA
e FIGARO

(al Conte)

Deh signor, nol contrastate,
consolate i lor/miei desir.

IL CONTE

(Marcellina, Marcellina!
Quanto tardi a comparir!)

SUSANNA, LA CONTESSA
e FIGARO

(piano a Figaro)

FIGARO

Cosa dici, cos'hai, cosa è
nato?

ANTONIO

Ascoltate...

LA CONTESSA,

SUSANNA, IL CONTE e

FIGARO

Via, parla, dì, su.

ANTONIO

Dal balcone che guarda in
giardino

mille cose ogni dì gittar

veggio,

e poc'anzi, può darsi di

peggio,

vidi un uom, signor mio,

gittar giù.

IL CONTE

Dal balcone?

ANTONIO

(mostrandogli il vaso)

Vedete i garofani?

IL CONTE

In giardino?

ANTONIO

Si!

SUSANNA e LA
CONTESSA

(piano a Figaro)

Figaro, all'erta!

IL CONTE

Cosa sento!

SUSANNA, LA CONTESSA
e FIGARO

(Costui ci sconcerta,

quel briaco che viene far qui?

IL CONTE

(ad Antonio)

Dunque un uom... ma dov'è,
dov'è gito?

ANTONIO

Ratto, ratto, il bирbone è

fuggito

e ad un tratto di vista m'uscì.

SUSANNA

(piano a Figaro)

Sai che il paggio...

FIGARO

(piano a Susanna)

So tutto, lo vidi.

Ah, ah, ah!

IL CONTE

Taci là.

ANTONIO

(a Figaro)

Cosa ridi?

FIGARO

(ad Antonio)

Tu sei cotto dal sorger del di.

IL CONTE

(ad Antonio)

Or ripetimi: un uom dal
balcone...

ANTONIO

Dal balcone...

IL CONTE

In giardino...

ANTONIO

In giardino...

SUSANNA, LA CONTESSA
e FIGARO

Ma, signore, se in lui parla il

vino!

IL CONTE

(ad Antonio)

Segui pure, né in volto il
vedesti?

ANTONIO

No, nol vidi.

SUSANNA e LA
CONTESSA

(piano a Figaro)

Olá, Figaro, ascolta!

FIGARO

(ad Antonio)

Via, piangione, sta zitto una

volta,

per tre soldi far tanto tumulto!

Giacché il fatto non può star
occulto, sono io stesso
saltato di lì.

IL CONTE

Chi? Voi stesso?

SUSANNA e LA
CONTESSA

Che testa! Che ingegno!

FIGARO

(al Conte)

Che stupor!

ANTONIO

(a Figaro)

Che? Voi stesso?

IL CONTE

Già creder nol posso.

ANTONIO

(a Figaro)

Come mai diventasti si

grosso?

Dopo il salto non foste così.

FIGARO

A chi salta succede così.

ANTONIO

Ch'il direbbe.

SUSANNA e LA
CONTESSA

I suddetti ed Antonio
giardiniere con un vaso di
garofani schiacciato

ANTONIO

Ah, signor...signor...

IL CONTE

Cosa è stato?...

ANTONIO

Che insolenza!

Ch'il feci! Chi fu!

LA CONTESSA,

SUSANNA, IL CONTE e

(a Figaro)						FIGARO (al Conte)
Ed insiste quel pazzo!	che perdeste...	che poc'anzi il fanciullo mi die'.				Son tre stolidi, tre pazzi, cosa mai vengono a far?
IL CONTE (ad Antonio) Tu che dici?	IL CONTE (togliendogliele) Olà, portile a me.	IL CONTE Per che fare?				IL CONTE Pian pianin, senza schiamazzi
ANTONIO A me parve il ragazzo.	FIGARO (piano alla Contessa e Susanna) Sono in trappola.	FIGARO Vi manca...				dica ognun quel che gli par.
IL CONTE Cherubin!	SUSANNA e LA CONTESSA Maledetto!	SUSANNA e LA CONTESSA (piano a Figaro) Figaro, all'erta.	LA CONTESSA (piano a Susanna) Il suggerlo.			MARCELLINA Un impegno nuziale ha costui con me contratto. E pretendendo che il contratto deva meco effettuar.
FIGARO Esso appunto da Siviglia a cavallo qui giunto, da Siviglia ove forse sarà.	IL CONTE (apre il foglio e lo chiude tosto) Dite un po', questo foglio cos'è?	SUSANNA (piano a Figaro) Il suggerlo.	SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO Come! Come!			SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO Come! Come!
ANTONIO Questo no, questo no, che il cavallo io non vidi saltare da là.	FIGARO (cavando di tasca alcune carte per guardare) Tosto, tosto ... ne ho tanti - aspettate.	IL CONTE Rispondi.	IL CONTE Olà, silenzio! Io son qui per giudicar.			BARTOLO Io da lei scelto avvocato vengo a far le sue difese, le legittime pretese, io qui vengo a palesar.
IL CONTE Che pazienza! Finiam questo ballo!	ANTONIO Sarà forse il sommario de' debiti.	FIGARO No, la lista degli osti.	FIGARO È l'usanza di porvi il suggerlo.			SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO È un bimbante!
SUSANNA e LA CONTESSA Come mai, giusto ciel, finirà?	IL CONTE (a Figaro) Dunque tu..	IL CONTE (a Figaro) Parlate.	IL CONTE (guarda e vede che manca il sigillo; guasta il foglio e con sommia collera lo getta) (Questo birbo mi toglie il cervello, tutto, tutto è un mistero per me.)			IL CONTE Olà, silenzio! Io son qui per giudicar.
FIGARO Salta giù.	FIGARO (ad Antonio) E tu lascialo; e partì.	SUSANNA e LA CONTESSA (ad Antonio) Lascialo/Lasciami, e partì.	SUSANNA e LA CONTESSA (Se mi salvo da questa tempesta più non avrò naufragio per me.)			BASILIO Io, com'uom al mondo cognito vengo qui per testimonio del promesso matrimonio con prestanza di danar.
IL CONTE Ma perché?	ANTONIO Parto, sì, ma se torna a trovarci...	ANTONIO Vanne, vanne, non temo di te.	FIGARO (Sbuffa invano e la terra calpesta; poverino ne sa men di me.)			SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO Son tre matti.
FIGARO Il timor...	FIGARO O ciel! La patente del paggio!	IL CONTE (riapre la carta e poi tosto la chiude; a Figaro) Dunque...	8 SCENA XI Allegro assai 2/2 - Mib magg			IL CONTE Olà, silenzio! Lo vedremo, il contratto leggeremo, tutto in ordin deve andar.
IL CONTE Che timor?	LA CONTESSA (piano a Susanna) Giusti Dei, la patente!	MARCELLINA, BASILIO e BARTOLO (al Conte) Voi signor, che giusto siete ci dovete ascoltar.	SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO Son confusa/o, son stordita/o, disperata/o, sbalordita/o. Certo un diavol dell'inferno qui li ha fatti capitlar.			SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO Son confusa/o, son stordita/o, disperata/o, sbalordita/o. Certo un diavol dell'inferno qui li ha fatti capitlar.
FIGARO (additando la camera delle serve)	SUSANNA (piano a Figaro) Giusti Dei, la patente!	IL CONTE (a Figaro) Coraggio!	MARCELLINA, BASILIO, BARTOLO ed IL CONTE Che bel colpo, che bel caso! E cresciuto a tutti il naso, qualche nume a noi propizio qui ci/hi ha fatti capitlar.			MARCELLINA, BASILIO, BARTOLO ed IL CONTE Che bel colpo, che bel caso! E cresciuto a tutti il naso, qualche nume a noi propizio qui ci/hi ha fatti capitlar.
Là rinchiuso aspettando quel caro visetto... Tippe tappe, un sussurro fuor d'uso... voi gridaste... lo scritto biglietto... saltai giù dal terrore confuso... (fingendo d'aversi strappato il piede) e stravolto m'ho un nervo del pie!	FIGARO Uh, che testa! Questa è la patente	IL CONTE (a Figaro) Coraggio!	SUSANNA, LA CONTESSA e FIGARO (Son venuti a sconcertarmi qual rimedio ritrovar?)			FINE DELL'ATTO II

7 Andante 6/8 - Si b magg

ANTONIO
(porgendo a Figaro alcune
carte chiuse)
Vostre dunque saran queste

CAPITOLO 17 – LUDWIG VAN BEETHOVEN

75a

Ludwig van Beethoven, Sonata per pianoforte in Do magg. Op. 53
Schema formale del I movimento (*Allegro con brio*)

ESPOSIZIONE

TONALITA' PRINCIPALE	TRANSIZIONE	TONALITA' SECONDARIA	CONCLUSIONE
tema principale	tema di transizione	gruppo secondario	tema di chiusura
A Do magg 1...	B Si magg 23...	C₁+C₂... Mi magg 35...52...	D Mi magg 74....

SVILUPPO

tema principale	gruppo secondario	figure cadenzali
A Fa magg	C₂.... Do magg - Fa magg - Sib magg Mib min - Fa#magg - Si min Sol magg - Do min - Reb magg Sol magg (135)	pedale di Sol (dominante di Do)
90....	112....	142....

RIPRESA

TONALITA' PRINCIPALE	TRANSIZIONE	TONALITA' SECONDARIA	CONCLUSIONE
tema principale	tema di transizione (batt. 184)	gruppo secondario	tema di chiusura
A Do magg	B Mi magg	C₁+C₂... La magg - La min Do magg	D Fa min - Fa magg Do magg - Fa min
156....	183....	196...213....	235....

CODA

tema principale	nuova idea tematica	gruppo secondario	tema principale
A Reb magg	E Sol (dominante di Do)	C₁ Do magg	A Do magg

75b

(segue CAPITOLO 17) Beethoven, Sonata per pianoforte
in Do maggi. Op. 53: materiali tematici

A 1 Allegro con brio.

B 23

C₁ 35 decresc.
dolce e molto legato

C₂ 52

D 74 f#

E 261

76

segue CAPITOLO 17. Cellule motiviche negli ultimi quartetti di Beethoven

[A] Beethoven, Quartetto op. 130 in Si♭magg, I, batt.1-6

Adagio, ma non troppo

Violin 1

Violin 2

Adagio, ma non troppo

6a min.

cresc.

f

[B] Beethoven, Quartetto op.131 in Do♯min, I, batt.1-6

Adagio, ma non troppo e molto espressivo

Violin 1

Violin 2

Adagio, ma non troppo e molto espressivo

6a min.

sf > p

[C] Beethoven, Quartetto op.132 in La min, I, batt. 1-7

Assai sostenuto

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Assai sostenuto

pp

6a min.

3a magg

[D] Beethoven, La grande fuga op.133 in Si♭magg

Allegro, bb. 11-13

Violin 1

Violin 2

Allegro, bb. 11-13

6a magg

bb. 28-36

Fuga

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

(segue CAPITOLO 17) Beethoven, Sinfonie:
esempi di *durchbrochene Arbeit*
(letteralmente "lavoro di ricamo")

77a: Sinfonia n. 5 in Do min, I, *Allegro con brio*,
batt. 25-32 (archi)

77b: Sinfonia n. 9 in Re min, I, *Allegro ma non
troppo, un poco maestoso*, batt. 119-24

77c: manoscritto della Sinf. n. 9, I, batt. 121-23,

77a

77b

77c

CAPITOLO 18 – LA MUSICA DEL ROMANTICISMO

78a

Franz Schubert, *Die schöne Müllerin* (1823), n. 1, *Das Wandern*

Mässig geschwind.

Singstimme.

Pianoforte.

Das
Vom
Fine.

Wan - dern ist des Müll - lers Lust, das Wan - dern, das
Was - ser ha - ben wir's ge - lernt, vom Was - ser, vom

Wan - dern ist des Müll - lers Lust, das Wan - dern. Das
Was - ser ha - ben wir's ge - lernt, vom Was - ser. Das

muss ein schlech - ter Müll - ler - sein, dem nie - mals fiel das Wan - dern ein, das
hat nicht Rast bei Tag und Nacht, ist - stets auf Wan - der - schaft be - dacht, das

Wan - dern, das Wan - dern, das Wan - dern, das Wan - dern.
Was - ser, das Was - ser, das Was - ser, das Was - ser.

78b

DAS WANDERN (Wilhelm Müller)

Das Wandern ist des Müllers Lust,
Das Wandern!
Das muss ein schlechter Müller sein.
Dem niemals fiel das Wandern ein,
Das Wandern.

Vom Wasser haben wir's gelernt,
Vom Wasser!
Das hat nicht Rast bei Tag und Nacht,
Ist stets auf Wanderschaft bedacht,
Das Wasser.

Das sehn wir auch den Rädern ab.
Den Rädern!
Die gar nicht gerne stille stehn,
Die sich mein Tag nicht müde drehn.
Die Räder.

Die Steine selbst, so schwer sie sind.
Die Steine!
Sie tanzen mit den muntern Reihen
Und wollen gar noch schneller sein,
Die Steine.

O Wandern, Wandern, meine Lust,
O Wandern!
Herr Meister und Frau Meisterin,
Lasst mich in Frieden weiterziehn
Und wandern.

GIROVAGARE

Girovagare, questo piace al mugnaio,
girovagare!
È proprio un pessimo mugnaio,
se mai ha avuto l'idea
di girovagare.

Dall'acqua l'abbiamo imparato,
dall'acqua!
Mai si concede riposo, di giorno e di notte,
pensa sempre ai suoi giri,
l'acqua.

Anche dalle ruote lo vediamo,
dalle ruote!
Che non amano starsene ferme,
e non c'è giorno che non si stanchino
le ruote!

Anche le mole, pur così pesanti,
le mole!
Entrano anch'esse nell'allegro girotondo,
e vorrebbero andare anche più svelto,
le mole.

O caro girovagare, mia gioia,
girovagare!
Signor padrone e signora padrona,
In pace lasciatemi andare
a girovagare.

79

EVOZIONE DELL'ARMONIA NEL XIX SECOLO: IL *TRISTANAKKORD*.
[R. Wagner, *Tristan und Isolde* (1857-59), Preludio, batt. 1-13 (riduz. per pf)]

Langsam und schmachtend
Lento e languido

CAPITOLO 19 – IL TEATRO MUSICALE NELL’OTTOCENTO
 “La solita forma dei duetti”.

Vincenzo Bellini, *Norma* (1831), atto II, scena III

	SCENA E DUETTO (NORMA e ADALGISA)
00 Scena	<p>Lento</p> <p>Me chiamo Nor.ma!...</p>
01 Tempo d'attacco	<p>Allegro moderato</p> <p>NORMA Deh! con te, conte li pren - di... li so -</p>
02 Cantabile	<p>Andante</p> <p>Mi rao Nor - ma, a'tuo gi - noc - chi que.sti</p>
03 Tempo di mezzo	<p>Allegro</p> <p>Ah! la - sciami... Ei Ce - di... deh! ee - di!</p>
04 Cabaletta	<p>Allegro</p> <p>N Si, finoal.l'o - re, al - lo - reestre - me com - paagna tu.a, com. A Si, finoal.l'o - re, al - lo - reestre - me com - paagna tu.a, com.</p>

Vincenzo Bellini, *Norma*, libretto di Felice Romani, atto II, scena III

SCENA III

[00] SCENA
(*Lento*)

ADALGISA
entrando, con timore
Mi chiami, o Norma?
sbigottita
Qual ti copre il volto tristo
pallor?

NORMA
Pallor di morte.
Io tutta l'onta mia ti rivelò.
Una preghiera sola, odi, e
l'adempí,
Si pietà pur merta
Il presente mio duol,
E il duol futuro.

ADALGISA
Tutto, tutto io prometto.

NORMA
Il giura.

ADALGISA
Il giuro.

NORMA
Odi, Purgar quest'aura
Contaminata dalla mia presenza
Ho risoluto, nè trar meco io
posso
Questi infelici.
A te li affido.

ADALGISA
Oh ciel! A me li affidi?

NORMA
Nel romano campo guidali a lui,
Che nominar non oso.

ADALGISA
Oh! Che mai chiedi?

NORMA
Sposo ti sia men crudo;
Io gli perdonò e moro.

ADALGISA
Sposo? Ah, mai!

NORMA
Pei figli suoi t'imploro.

[01 - TEMPO D'ATTACCO]
(*Allegro moderato*)

Deh! Con te, li prendi,
Li sostieni, li difendi
Non ti chiedo onori e fasci,
A' tuo figli ei fian serbati.
Prego sol che i miei non lasci
Schiaffi, abbietti, abbandonati.
Basti a te che disprezzata,
Che tradita io fui per te.
Adalgisa, deh! ti muova
Tanto strazio del mio cor.

ADALGISA
Norma, ah! Norma, ancora
amatà,
Madre ancora sarai per me.
Tienti i figli.
Ah! Non, ah non fia mai
Ch'io mi tolga a queste arene!

NORMA
Tu giurasti.

ADALGISA
Sì, giurai.
Ma il tuo bene, il sol tuo bene.
Vado al campo ed all'ingrato
Tutti io reco i tuoi lamenti.
La pietà che m'hai destato
Parlerà sublimi accenti.
Spera, ah, spera, amor, natura
Ridestar in lui vedrai.
Del suo cor son io secura,
Norma ancor vi regnerà!

NORMA
Ch'io lo preghi?
Ah, no! Giammai! Ah! No!

ADALGISA
Norma, ti piega.

NORMA
No, più non t'odo.
Parti. Va.

ADALGISA
Ah, no! Giammai! Ah! No!

[02 - CANTABILE]
(*Andante*)

Mira, o Norma, a' tuoi ginocchi
Questi cari tuoi pargoletti!
Ah! Pietade di lor ti tocchi,
Se non hai di te pietà!

NORMA

Ah! Perchè, perchè la mia costanza
Vuoi scemar con molli affetti?
Più lusinghe, ah, più speranza
Presso a morte un cor non ha!

ADALGISA

Mira questi cari pargoletti,
Questi cari, ah, li vedi, ah!
Mira, o Norma, a' tuoi ginocchi, ecc.

NORMA

Ah! Perchè, perchè la mia costanza,
ecc.

[03 - TEMPO DI MEZZO]
(*Allegro*)

ADALGISA
Cedi! Deh, cedi!

NORMA
Ah! Lasciami! Ei t'ama.

ADALGISA
Ei già sen pente.

NORMA
E tu?

ADALGISA
L'amai. Quest'anima
Sol l'amistade ore sente.

NORMA
O giovinetta! E vuoi?

ADALGISA
Renderti i dritti tuoi,
O teco al cielo agli uomini
Giuro celarmi ognor.

NORMA
Sì. Hai vinto. Abbracciami.
Trovo un'amica amor.

[04 - CABALETTA]
(*Allegro*)

NORMA ED ADALGISA
Sì, fino all'ore estreme
Compagna tua m'avrai.
Per ricovrarsi insieme
Ampia è la terra assai.
Teco del fato all'onte
Ferma opporrà la fronte,
Finchè il tuo core a battere
Io senta sul mio cor, sì.
Partono

CAPITOLO 20 – IL TEATRO MUSICALE NELL'800. WAGNER. LEITMOTIV

81

R. Wagner, *Crepuscolo degli Dei (Götterdämmerung)*: alcuni *Leitmotive* presenti nella *Musica funebre di Sigfrido* (Atto III, Scena II)

Siegfrieds Trauermusik

[Hagen ha colpito a tradimento Siegfried alla schiena]

Didascalia in partitura:

Siegfried cade riverso e muore. Immobilità e cordoglio di coloro che l'attorniano. È scesa la notte. Ad un muto comando di Gunther, i Guerrieri sollevano il cadavere di Siegfried e, durante quel che segue, lo accompagnano in corteo solenne su per i dirupi, lentamente allontanandosi. Gunther segue per primo il cadavere.

La luna rompe tra le nubi e illumina con luce sempre più viva il corteo funebre, che va raggiungendo la sommità dell'altura. - Salgono quindi le nebbie dal Reno, le quali a poco per volta riempiono fin sul davanti tutto il palcoscenico, dove il corteo funebre s'è già reso invisibile. Durante l'intermezzo, quello ne rimane interamente avvolto. Al nuovo dissiparsi delle nebbie, appare sempre meglio riconoscibile, la reggia dei Ghibicunghi, come nel primo atto.

ELENCO DEI LEITMOTIVE IN ORDINE DI APPARIZIONE

01 Assassinio	07 Spada
02 Morte	01/02 Assassinio / Morte
03 Wälzungen	08 Siegfried
02 Morte	01/02 Assassinio / Morte
04 Eroismo dei Wälzungen	08 Siegfried
01/02 Assassinio / Morte	09 Eroismo di Siegfried
04 Eroismo dei Wälzungen	01/02 Assassinio / Morte
05 Sieglinde	10 Brünnhilde
06 Amore	02 Morte
02 Morte	09 Eroismo di Siegfried (in min.)

01 *Morte*

02 *Wälzi*

03 *Assassinio*

segue ESEMPIO 81 - *Leitmotive* nella Siegfriedstrauer-musik

Eroismo dei Wälsi
04 

Sieglinde
05 

Amore
06 

Spada
07 

Siegfried
08 

Eroismo di Siegfried
09 

Brünnhilde
10 

CAPITOLO 20 - IL TEATRO MUSICALE NELL'800. PUCCINI
L'esotismo nelle opere di Giacomo Puccini

82a

Due esempi di melodie tradizionali giapponesi
utilizzate da Puccini nell'opera *Madama Butterfly*.

O-Edo-Nihonbashi, atto I, [87]



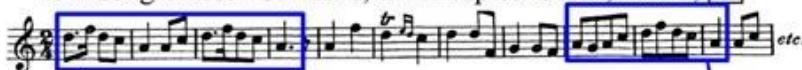
Miyasan (Mio principe), atto II, 4 prima di [22]



82b

Due esempi di melodie tradizionali cinesi utilizzate da Puccini nell'opera *Turandot*.

folk-song cinese "O madre, tu mi capisci bene", atto II, [1]



[1] Allegretto $\text{J} = 112$

Pong

pa - ro fe noz - zel
(cupamente) *p*

Pang

Ed io - le e - se - quieⁱ

p

Pong

Le ros - se lan - ter - ne di fe - stat!

Pang

Le

folk-song cinese, atto III, [10]



[10] *Meno mosso (Allegro moderato)* $\text{J} = 96$

f

ben ritmato