

## Capitolo VIII

# Dalla polifonia alle forme classiche

## Età moderna

### In questo capitolo incontreremo:

- i primi musicisti viaggiatori
- un canto a trentasei voci
- padri conciliari che si fanno convincere da una musica
- l'invenzione veneziana del "piano" e "forte"
- un canto che sale in cielo e scende all'inferno
- un modo di recitare con il canto
- cantanti pagati meglio dei compositori
- i primi che pagarono per assistere ad un'opera e ad un concerto
- strumenti che vanno a scuola dalle voci
- una serva che si dà delle arie

### Impareremo a:

- riconoscere i caratteri dei grandi periodi della storia musicale
- analizzare le tecniche del contrappunto
- cogliere i significati extramusicali delle composizioni musicali
- apprezzare come il canto esalta il significato delle parole
- distinguere il melodramma di corte da quello di teatro
- valutare gli effetti della voce sugli strumenti
- individuare ciò che rende "classica" la musica che chiamiamo così

## Premessa

Nel corso dei quattro secoli che vanno dall'inizio del Quattrocento all'inizio dell'Ottocento, la musica acquista quell'insieme di caratteri linguistici ed espressivi che oggi facciamo coincidere con la definizione "musica classica". In questo arco di tempo, infatti, la musica conquista una totale autonomia e viene considerata come un'arte compiuta, svincolata dal testo verbale e diretta ad un pubblico sempre più vasto.

Abitualmente si dividono i quattrocento anni in questione in tre grandi periodi: il *Rinascimento*, che corrisponde a Quattrocento e Cinquecento; il *Barocco*, che coincide con il Seicento e i primi decenni del Settecento, e l'*Illuminismo*, che caratterizza il Settecento maturo.

Con questi termini si fa però riferimento soprattutto ai fenomeni artistici e scientifici che ebbero luogo nelle tre fasi. Anche se questi movimenti influenzarono senza dubbio l'espressione musicale, lo sviluppo della musica viene meglio definito dai cambiamenti formali che si verificano, nello stesso periodo, al suo interno. Parleremo dunque di "età della polifonia", "età del melodramma" ed "età delle forme classiche".



"La Natività", dipinto di Piero della Francesca (1470 ca.) in cui è notevole la ricchezza descrittiva del gruppo degli angeli musicanti.

## 2.

## L'età della polifonia

Contrariamente a quanto avviene per la letteratura e le arti visive, la musica del primo Rinascimento non rompe completamente con il passato, ma elabora l'eredità linguistica dell'Ars nova: la polifonia. Grazie al ricco sviluppo economico delle Fiandre (una zona che comprende parte dell'attuale Olanda e del Belgio) e della Borgogna (una regione della Francia), si viene a costituire in queste aree un centro di ricerca e di produzione artistica che influirà notevolmente sulla cultura europea, grazie anche ai frequentissimi viaggi dei suoi esponenti (questo è un segno di novità: il musicista, d'ora in poi, sarà spesso anche un viaggiatore).

## LA SCUOLA FIAMMINGA

Parliamo di "scuola" e non di corrente, perché nelle cattedrali gotiche fiamminghe si costituirono veri e propri centri di insegnamento rivolti ai giovani più dotati, che venivano preparati a cantare in coro e a comporre secondo le regole del contrappunto. In questo modo la musica cominciò a diventare una professione, e nella figura del musicista vennero a coincidere due aspetti fin qui separati: quello

L'incipit ("inizio") della "Missa cuiusvis toni" di Johannes Ockeghem (1428-1495), compositore della scuola fiamminga, in una pagina di un manoscritto miniato dell'epoca.



del cantore (cioè dell'esecutore di musica) e quello del compositore (cioè dell'inventore). Le forme in cui si esprime la scuola fiamminga sono la *missa* e il *mottetto* nel genere sacro, e la *chanson* sul versante profano: qui la tecnica della polifonia e i fondamenti del contrappunto vengono approfonditi e sviluppati. Per quanto riguarda il materiale melodico, i fiamminghi privilegiano l'uso di schemi tra loro simili, in luogo della sovrapposizione di testi eterogenei propria della tradizione francese e italiana. Questo non significa che le composizioni divengano più semplici: l'architettura musicale fiamminga è invece assai complessa e rigorosa, con precise norme destinate a regolare le linee delle varie voci. In un canone di Ockeghem ne appaiono addirittura 36, distribuite in 9 cori. Questa sofisticata costruzione rende difficilmente percepibile il testo sacro che ne è il punto di partenza.

I rappresentanti più significativi della scuola fiamminga sono Guillaume Dufay, vissuto nella prima metà del Quattrocento, Johannes Ockeghem e Josquin Desprès (attivo nella seconda metà del secolo). Dufay e Desprès trascorsero molti anni in Italia, influenzandone la produzione musicale. Nel Cinquecento, infatti, sono proprio le corti italiane a divenire il centro europeo della creazione di musica. L'incontro tra le elaborate composizioni fiamminghe e la consuetudine italiana di intonare versi improvvisando o adattandoli a schemi melodici noti, diede vita al filone che si è soliti chiamare "polifonia italiana", ma che assunse caratteri diversi a seconda delle regioni in cui si sviluppò e delle funzioni culturali che esercitò.



Josquin Desprès (1440-1521) in un'incisione del XVII secolo.



Guillaume Dufay (1440-1474) ritratto con un altro compositore della scuola fiamminga, Gilles Binchois (1400-1460), in una miniatura del manoscritto del XV secolo "Le champion des Dames".



Particolare del frontespizio del "Missarum liber primus" di G. P. da Palestrina, che ritrae il compositore al cospetto del papa Giulio III.

## LA SCUOLA ROMANA

La Chiesa si mostrò inizialmente restia ad accogliere le nuove forme stilistiche che, con la loro complessità, minacciavano di far passare in secondo piano l'intelligibilità e dunque la funzione religiosa del canto. D'altra parte, era indispensabile reagire al crescente movimento religioso avviato da Lutero, sostenuto da un canto molto semplice (il *Corale luterano*), in lingua tedesca e strettamente legato alla tradizione musicale popolare, e destinato ad essere intonato dall'intera massa dei fedeli.

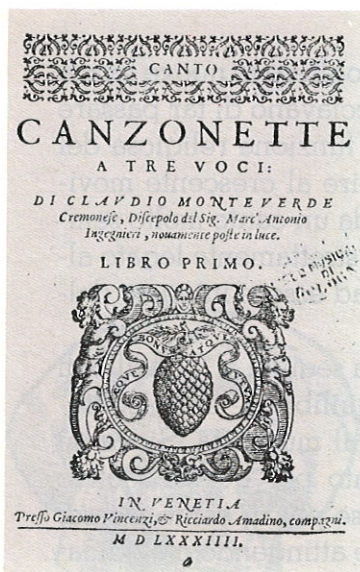
Con la riorganizzazione della Chiesa cattolica seguita al Concilio di Trento, venne infine accolta una versione "equilibrata" della polifonia, senza eccessi contrappuntistici, dovuta al musicista Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594). Chiamato per questo motivo "salvatore della polifonia", Palestrina compose più di cento messe, rielaborando sempre lo stesso testo liturgico e attingendo melodicamente al repertorio gregoriano.

## LA SCUOLA VENEZIANA

L'altro grande centro culturale, politico e religioso dell'Italia del Cinquecento ha sede a San Marco, basilica dei dogi e sede di una musica fastosa e celebrativa, ben rappresentata dai compositori Andrea (1510-1586) e Giovanni Gabrieli (1557-1612). I musicisti veneziani sfruttarono la struttura della basilica e la presenza di un doppio organo, includendo nei propri brani due cori, detti cori *spezzati*, che cantano contemporaneamente ai due lati dell'edificio: un effetto che anticipa il nostro "suono stereofonico".



"Processione a San Marco" di Gentile Bellini (1429-1507), dipinto negli ultimi anni del Quattrocento.



Frontespizio delle "Canzonette a tre voci" di C. Monteverdi.

In Italia si andò affermando anche un altro genere musicale, il *madrigale*. Si tratta di una composizione polifonica a quattro o cinque voci, costruita su un testo breve e in lingua italiana, generalmente di contenuto amoroso, che viene musicato frase per frase, dando vita ad una recitazione cantata resa assai suggestiva dall'intreccio incessante delle voci.

L'attenzione verso il contenuto del testo rende possibili molte soluzioni innovative, come il dialogo continuo fra le varie voci o la tendenza a illustrare musicalmente le parole (per esempio, la scala ascendente quando il testo parla di "cielo").

Si fa strada, inoltre, il gusto per il *cromatismo*, cioè per ritmi più veloci e variati di quelli consueti (le note di colore nero erano quelle che indicavano proprio i valori più brevi: da qui il termine cromatismo) e per le alterazioni (diesis e bemolle) che consentono maggiori sfumature. La musica madrigalistica, insomma, ha come suo ideale espressivo la grazia e la dolcezza, care agli ambienti più riservati (da qui la definizione di *musica reservata*) delle corti rinascimentali.

La stagione più matura del madrigale coincide con la produzione di Carlo Gesualdo da Venosa (1560-1613), attivo a Napoli e Ferrara, e di Claudio Monteverdi (1567-1643), che con il *madrigale drammatico* porrà le basi per lo sviluppo di un nuovo genere musicale: il *melodramma*.



"Compagnia musicale", incisione su rame di Abraham Bosse (1635).



1. Ascoltate il "Kyrie", dal *Requiem (Missa pro defunctis)* di Johannes Ockeghem. In questo brano possiamo cogliere il graduale passaggio dallo stile della tradizione gregoriana a quello, ancora moderatamente polifonico, della prima musica fiamminga. Partendo dalle scansioni del testo liturgico (*Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison*, che significa "Signore, abbi pietà di noi. Cristo, abbi pietà di noi. Signore, abbi pietà di noi") le linee melodiche si sviluppano in frasi di ampio respiro, che presentano una forma ritmica fluida e poco regolare, simile a quella dei melismi del gregoriano. Su questa base Ockeghem introduce elementi di variazione, affidando alcune frasi al pieno delle quattro voci, e altre a voci che cantano in coppia o in trio. Nell'ascoltare il brano, semplice e austero, ma ricco di intensità, prestate attenzione alla varietà sonora prodotta dalla successione dei diversi insiemi di voci.



2. Qui di seguito trovate una canzone del musicista fiammingo Clément Janequin intitolata *La guerra*. Lo stesso musicista sostenne di aver «preparato una battaglia» servendosi di «canti e suoni il più possibile vicini alla viva voce, con parole di uomini che impartiscono ordini, squilli di trombe, scoppi di cannoni e di artiglierie e altre cose tipiche di una battaglia». Quanti di questi elementi siete in grado di individuare nello spartito?

La guerra

Fan Fe-re-le-re-lan fan, fe-re-le-re-lan fan fan fan, fan fan fan fei-ne, fe-re-le-re-lan fan, fe-re-le-re-lan fan

Fan fan Fan fei-ne, fei-ne fan fe-re-le-re-lan fan, fe-re-le-re-lan fan fan fan fei-ne Fan fei-ne fan Bou-tez sel-le bou-tez fan fan A l'é-ten-dard à fe-re-le-re-lan fan, fe-re-le-re-lan fan fan fan Bou-tez sel-le

fa - ri - ra - ri - ra - ri - ra - ri - ra - ri - ra Bou - tez sel - le bou - tez sel - le bou - tez sel - le  
sel - le bou - tez sel - le bou - tez sel - le bou - tez sel - le a - vant a - vant ecc.  
l' é - ten - dard l' é - ten - dard a l' é - ten - dard têt a - vant a - vant bou - tez  
bou - tez sel - le bou - tez sel - le bou - tez sel - le gens d'ar - mes à che - val, têt



3. *Sicut cervus desiderat* è uno dei duecentocinquanta mottetti composti da Pierluigi da Palestrina. Anche in queste composizioni non destinate a usi liturgici la dimensione religiosa prevale sulle altre e si traduce in una musicalità quieta e piacevole, che fa un uso moderato delle tecniche contrappuntistiche ed è tutta giocata sull'effetto prodotto dal susseguirsi delle onde sonore.

Dopo aver ascoltato il brano rispondete a questa domanda: secondo voi il compositore romano, nel musicare il testo, presta più attenzione al suo significato generale (secondo il modello gregoriano) o al significato delle singole parole, secondo il modello proposto dalla musica fiamminga prima e dai madrigalisti poi?

*Sicut cervus desiderat ad fontes aquarum,  
ita desiderat anima mea ad te, Deus.*

*Così come il cervo desidera arrivare alla fonte  
delle acque, così l'anima mia desidera arrivare a te,  
o Dio.*

4. La vita di Carlo Gesualdo, principe di Venosa, fu segnata da un efferato delitto di cui si rese responsabile. Da qui il carattere cupo e disperato delle sue composizioni, spesso centrate sui temi del dolore e della morte, che egli tradusse in termini musicali sviluppando audaci accostamenti armonici e dando vita a uno stile melodico basato su un forte cromatismo, una sorprendente varietà ritmica e un'attenzione costante al suono e al significato delle parole.



Il madrigale a cinque voci *Io tacerò. Invan dunque, o crudele* è diviso in due sezioni, la prima mossa e appassionata, la seconda più statica e malinconica. Ascoltate, poi indicate sul testo dove finisce la prima parte e su quali parole la musica concentra di più la sua carica espressiva.

*Io tacerò ma nel silenzio mio  
Le lagrime e i sospiri  
Diranno i miei martiri.  
Ma se avverrà ch'io mora  
Griderà poi per me la morte ancora.*

*Invan dunque, o crudele,  
Vuoi che 'l mio duol e 'l tuo rigor si cele,  
Poi che la mia cruda sorte  
Dà la voce al silenzio ed a la morte.*



5. "Il lamento di Arianna" è la scena centrale di un melodramma di Claudio Monteverdi, *Arianna*, che venne rappresentato per la prima volta nel 1608. Questo brano ebbe subito una grossa fortuna e venne più volte pubblicato separatamente. Sull'onda del successo Monteverdi ne propose quattro versioni in forma di madrigale.

Quella che ascoltiamo (a cinque voci) riprende solo la prima sezione del testo, in cui Arianna esprime la sua disperazione e chiede commiserazione per essere stata abbandonata dall'amato Teseo. Sul piano musicale il madrigale è costruito attorno a due nuclei espressivi: quello del lamento ("Lasciatemi morire") e quello dell'autocommiserazione ("E che volete voi...").

In quale dei due la linea melodica procede in forma discendente e in quale in forma ascendente? Dove le voci si sovrappongono su una base ritmica e dove invece si sovrappongono solo su una base melodica? Che rapporto cerca di stabilire Monteverdi tra il linguaggio verbale e quello musicale?

*Lasciatemi morire,  
lasciatemi morire!  
E che volete voi che mi conforte*

*in così dura sorte,  
in così gran martire?  
Lasciatemi morire!*



## 3.

## L'età del melodramma

**L'EURIDICE**  
 D'OTTAVIO  
 RINUCCINI  
 RAPPRESENTATA  
 NELLO SPONSALITIO  
 Della Christianiff.  
 REGINA  
 DI FRANCIA, E DI  
 NAVARRA.



IN FIRENZA. 1600.  
 Nella Stamperia di Cosimo Giunti.  
 Con licenza de Superiori.

Frontespizio del libretto di Ottavio Rinuccini per l'"Euridice" di Jacopo Peri (1561-1633).

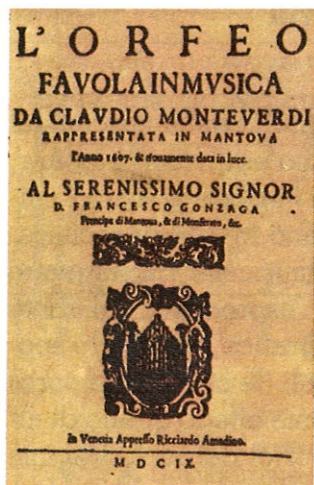
Il più grande avvenimento del Seicento è costituito dalla nascita del melodramma. Con questo termine, e con il suo equivalente *opera*, si indica una rappresentazione teatrale in cui l'azione si realizza attraverso la musica, e dove i personaggi cantano invece di recitare. Si tratta di una svolta decisiva per la cultura musicale: sia sul piano linguistico, perché viene esaltata la funzione "espressiva" del canto accompagnato dagli strumenti, sia sul piano pratico, perché lo spostamento dell'esecuzione dai luoghi tradizionali (le chiese o le corti) ad un ambiente aperto a tutti (il teatro), ha come effetto quello di allargare la cerchia degli spettatori. I primi teorici del melodramma sono gli esponenti della *camerata fiorentina*, attivi presso l'abitazione del conte Bardi negli ultimi due decenni del XVI secolo, e fortemente critici nei confronti della polifonia, la cui complessità melodica viene accusata di rendere incomprensibile il testo. Di qui la necessità di sperimentare un canto "a voce sola", il più possibile vicino alla recitazione drammatica: gli intellettuali della "camerata" daranno vita così al "recitar cantando", una formula dove le parole debbono essere chiaramente percepite e dove la musica, semplificandosi, acquista, unitamente al testo, la capacità di muovere gli animi e sollecitare gli "affetti".

## TRA FIRENZE E VENEZIA

Il 6 ottobre 1600 viene rappresentata presso Palazzo Pitti a Firenze l'*Euridice* di Jacopo Peri, su libretto di Ottavio Rinuccini. Questa data segna l'atto di nascita ufficiale del nuovo genere musicale, e si collega a quella del 1637, quando a Venezia viene istituito il primo



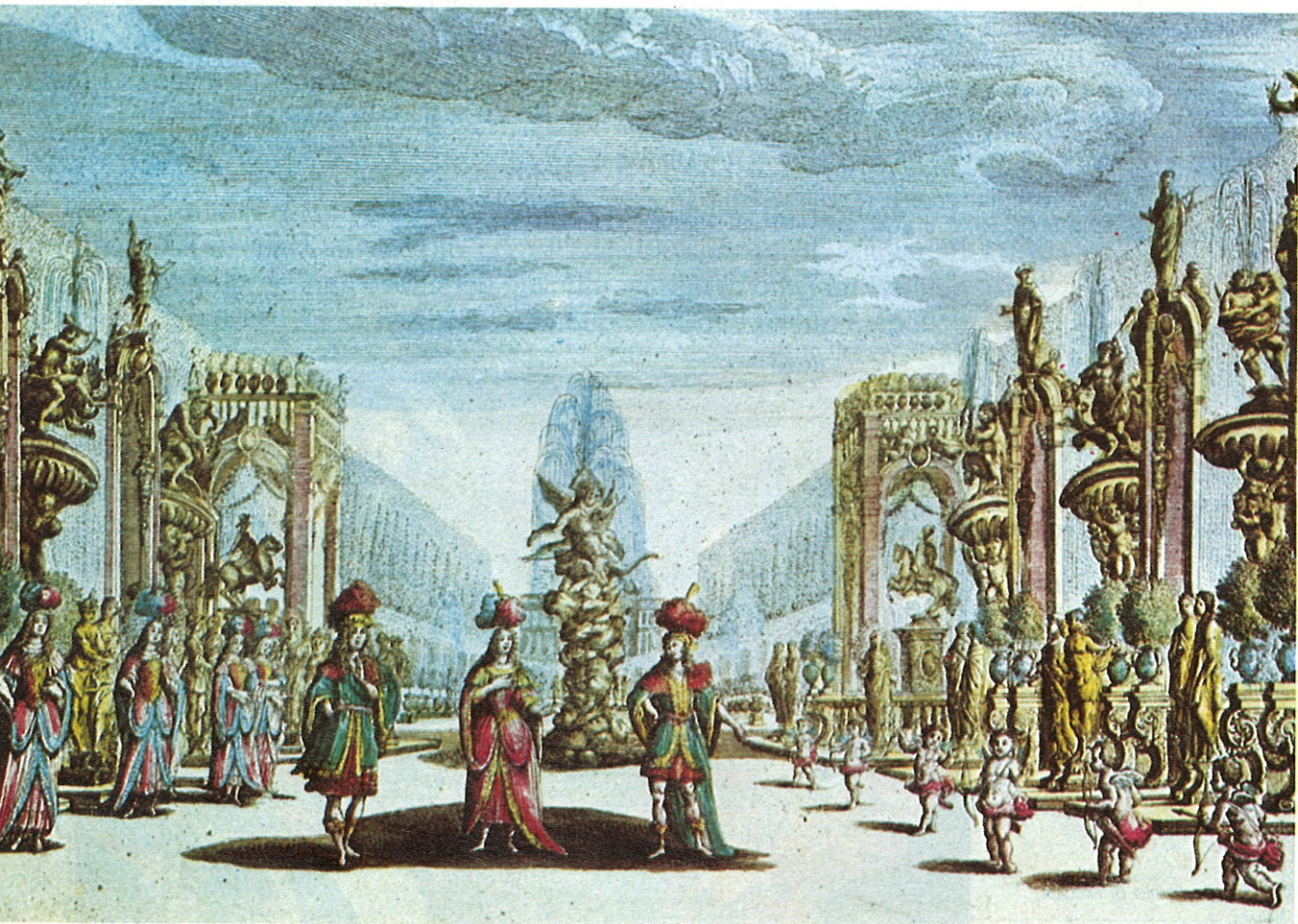
"Concerto", dipinto di Nicolas Fournier.



Frontespizio dell' "Orfeo" di C. Monteverdi.

Bozzetto di una tipica scenografia italiana del Seicento.

teatro aperto ad un pubblico pagante, il San Cassiano. Nei tre decenni che separano i due avvenimenti, viene composto un gran numero di opere: e si scatenano le polemiche fra i cultori del nuovo genere e fra i suoi detrattori, che si meravigliano di come un personaggio possa cantare invece di parlare. L'opera delle origini, nata nelle corti, è profondamente diversa da quella che si svilupperà successivamente nei teatri: la prima si rivolge ad un pubblico scelto di nobili invitati, punta sullo sfarzo delle scenografie (approntate per un'unica rappresentazione) e sceglie i suoi temi all'interno della tradizione mitologica. La seconda viene realizzata per iniziativa di un "impresario", che ammortizza le spese rappresentando più volte lo stesso melodramma: i temi, rivolti ad un pubblico pagante e borghese, attingeranno alla storia e alle vicende quotidiane dove gli spettatori possano riconoscersi. Due opere di Claudio Monteverdi documentano questa differenza. La prima, *Orfeo* (1607), è concepita secondo la logica del "recitar cantando", con un canto piano intervallato da fioretture virtuosistiche, ma senza arie musicalmente compiute che interrompano la vicenda. La seconda, *L'incoronazione di Poppea* (1643), vede protagonisti personaggi storici, e non più mito-





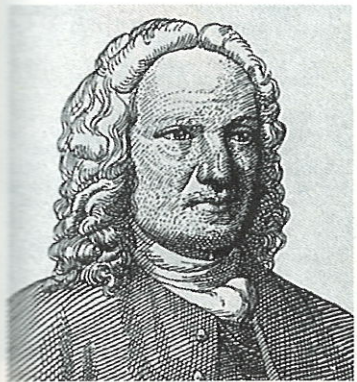
Il compositore e teorico musicale francese J.-P. Rameau (1683-1764).

logici, che infrangono spesso la linearità della recitazione cantata con momenti di maggior respiro ritmico e melodico. In seguito, queste ancor lievi distinzioni interne daranno vita ai due ingredienti di base del melodramma: il *recitativo*, cui è affidato il compito di far procedere la vicenda, e l'*aria*, che esprime in forma melodica i sentimenti del personaggio. Dal punto di vista strumentale, l'accompagnamento viene affidato al *basso continuo*: si tratta di una successione di accordi eseguiti in forma continuativa da organo, clavicembalo, liuto, violoncello, dove lo strumento grave sostiene il dialogo con il cantante e uniforma su di sé l'improvvisazione degli altri strumenti (almeno fino a quando, con il *Trattato* scritto da Jean-Philippe Rameau nel 1722, si affermò l'abitudine di fissare nella scrittura musicale anche le parti di accompagnamento). Ecco un esempio di basso continuo:

VOCE SOLA

Non più, non più la-men - ti, dol - cis - si - me com - pa - gne ecc.

BASSO CONTINUO



Il compositore G. Carissimi. Autore di 227 cantate profane (in italiano), 8 messe, 4 cantate burlesche, 42 versetti per organo e 207 tra oratori e mottetti sacri in latino, il suo contributo è stato decisivo per il definirsi dell'oratorio come genere musicale. È autore, inoltre, del trattato "Ars cantandi".

## ROMA E NAPOLI

Il 1660 è la data di nascita anche di un altro genere musicale, l'*oratorio*. In quell'anno viene infatti eseguita a Roma *La rappresentazione di Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri (1550?-1602), noto esponente della "Camerata di Bardi", che trasferisce in ambito sacro le caratteristiche del melodramma fiorentino, e affida ai personaggi la rappresentazione simbolica di Anima, Corpo, Tempo, ecc. L'oratorio, in sostanza, è una composizione di argomento religioso, dove le diverse scene e gli interventi dei personaggi e del coro sono collegati dalla voce di un narratore, lo *storico*. L'oratorio era diviso generalmente in due parti, per essere eseguito in chiesa prima e dopo il sermone: faceva a meno di impianto scenografico e di azione scenica, affidandosi al solo racconto e proponendosi di educare il pubblico anziché, come nel melodramma, di divertirlo. L'autore più celebre di questo genere fu, in Italia, Giacomo Carissimi (1605-1674). Nella seconda metà del Seicento il melodramma italiano raggiunge una forma definita: il canto diviene virtuosistico (conseguentemente, il compositore vede sminuita la sua importanza: e viene pagato



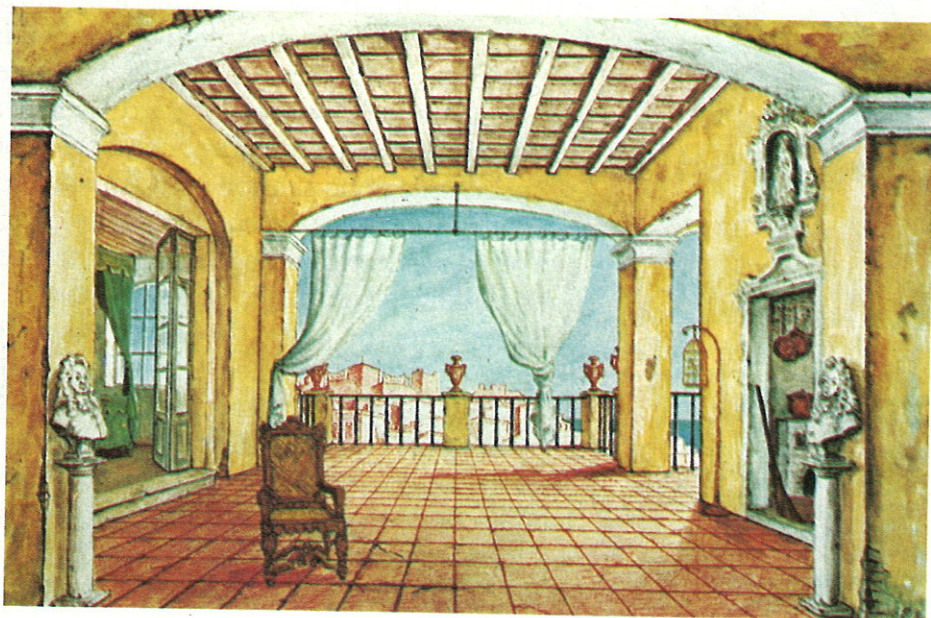
A. Scarlatti (1660-1725). Con i suoi 65 melodrammi e 3 pasticci ebbe un ruolo di rilievo nella fase in cui il melodramma giunse alla sua massima espansione. Importante anche la sua produzione di musica sacra e strumentale.

meno di un cantante); recitativi ed arie sono nettamente divisi (e il pubblico si adegua, distraendosi durante i primi e tornando a concentrarsi durante le seconde); si affermano schemi, spesso imposti dall'interprete, che dividono in segmenti le arie. La parte canora, insomma, viene privilegiata rispetto a quella musicale e ancor di più rispetto a quella letteraria (il libretto perde man mano d'importanza), mentre la dimensione scenografica acquista rilievo con l'uso di ingegnosi accorgimenti come le *macchine teatrali*.

Napoli diviene il nuovo centro operistico italiano. Il compositore Alessandro Scarlatti fece da tramite fra i poli veneziano e partenopeo, introducendo novità di rilievo: l'aria ripetuta con il *da capo*, che consentiva al cantante di sfoggiare la propria arte di improvvisatore; l'accostamento, a fianco del *recitativo secco* (sostenuto dal basso continuo), del *recitativo accompagnato* (con una valorizzazione degli strumenti e in seguito dell'intera orchestra); la consuetudine dell'*ouverture*, ovvero di un pezzo iniziale affidato al complesso strumentale (lo schema è Allegro-Adagio-movimento di danza); l'apertura verso temi comici. Anche i libretti, grazie al poeta Pietro Metastasio, acquistano dignità letteraria, almeno per quanto riguarda l'opera seria, mentre va affermandosi sempre più l'opera comica. Prende anche piede l'abitudine di inframmezzare gli atti di un dramma teatrale con un *intermezzo* buffo. Il capolavoro di questo genere è rappresentato da *La serva padrona* di Giovanni Battista Pergolesi, il cui successo esplose a livello europeo dopo la prima rappresentazione parigina. Nell'*intermezzo*, e in particolare in quello di Pergolesi, prevalgono i temi della satira sociale; al cantante si richiedono doti di attore più che di virtuoso; il recitativo acquista un'importante funzione narrativa e particolare rilievo viene dato al *finale* dell'atto, in cui tutti i personaggi cantano insieme svilup-



G.B. Pergolesi (1710-1736) conobbe una grande notorietà grazie a "La serva padrona" (1733). A destra, il bozzetto di M. Pompei per la medesima opera.



pando i passaggi cruciali dell'azione. Una soluzione che verrà adottata e perfezionata dall'opera ottocentesca.

### IN EUROPA

L'opera italiana diventa presto popolare in tutta Europa. Solo la Francia del Re Sole si mostra restia ad accogliere la novità, perché si mantiene fedele da un lato alla sfarzosa tradizione musicale del balletto di corte e dall'altro alla tragedia in prosa. Sarà un italiano ad ideare una forma francese per il melodramma: Giovanni Battista Lulli, francesizzato in Lully, che comporrà sedici *tragedie liriche*. Il modello è identico per tutte: libretti di argomento mitologico con inserti di ballo e coro; un'ouverture in due parti, la prima di tempo lento, la seconda di tempo mosso; una base strumentale assai varia; un recitativo ricalcato sulle caratteristiche della lingua francese, e quindi più incline alla declamazione che al virtuosismo.

Se per la Francia si può parlare di una tradizione operistica nazionale, in Inghilterra troviamo un solitario capolavoro, *Didone ed Enea*, che il compositore Henry Purcell scrisse per le educande di un collegio, avvalendosi di un numero limitato di voci e di strumenti. Ma, al di là di questi casi nazionali, l'opera diventa, soprattutto nel Settecento, un linguaggio internazionale che man mano si andrà dotando di regole, soprattutto per limitare lo strapotere dei cantanti e la loro abitudine di inserire arbitrariamente nella partitura i pezzi di bravura del loro repertorio (le cosiddette *arie baule*).



G.B. Lulli (1632-1687). Nato a Firenze, giunse a Parigi a 13 anni e fu nominato compositore di corte, sotto Luigi XIV, nel 1653.



Henry Purcell (1659-1695) si affermò soprattutto come musicista teatrale: oltre all'opera "Didone ed Enea" (1689) compose ouvertures, intermezzi strumentali, arie.

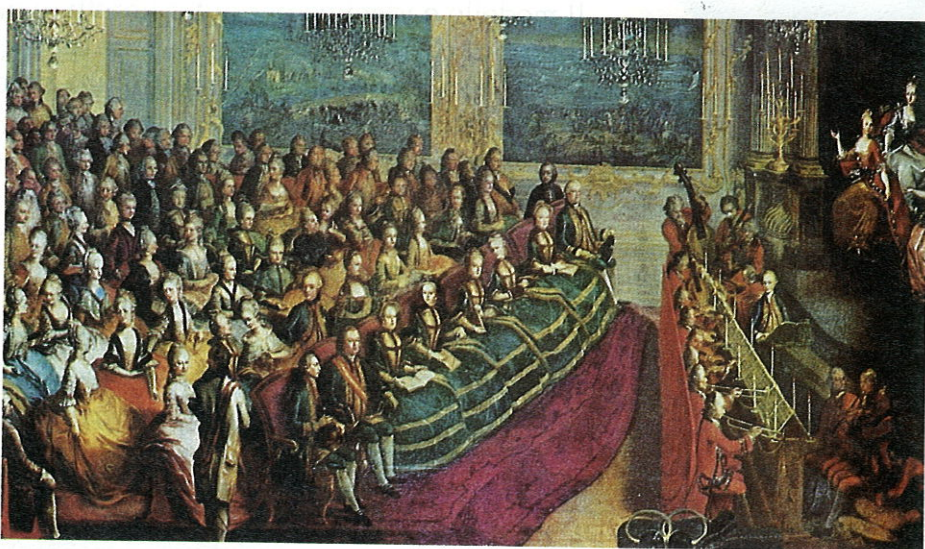


A destra, l'"Incontro di Didone ed Enea" di Piero Berrettini (1596-1669).



Ritratto di C.W. Gluck  
(1714-1787).

La riforma verrà teorizzata e messa in pratica dal compositore tedesco Christoph Willibald Gluck, che concepisce il dramma in musica in modo più composto e lineare: abolisce i *da capo* delle arie, aumenta la funzione espressiva dei recitativi e dedica maggiore attenzione all'evolversi della vicenda. Attivo prima a Vienna e poi a Parigi, raccomanda per l'opera "una splendida semplicità", e sottolinea l'importanza di "restituire alla musica la propria funzione di assecondare la poesia nell'esprimere e definire la vicenda". Questo è quanto scriveva nel presentare *Alceste* (1767). I suoi propositi erano già pienamente realizzati in *Orfeo ed Euridice* (1762).



Rappresentazione dell'opera di  
Gluck "Il Parnaso confuso" in un  
dipinto di J.F. Greippel.

## LA MUSICA STRUMENTALE

Anche la musica strumentale risentì profondamente dell'influenza del melodramma; tuttavia, a causa del prolungato legame con le corti nobiliari, la sua emancipazione dai modelli rinascimentali si realizzò più lentamente: tra la nascita del primo teatro d'opera a Venezia e l'organizzazione, in Inghilterra, dei primi concerti musicali aperti al pubblico, passa circa mezzo secolo. La produzione strumentale si affermò definitivamente fra il Seicento e il Settecento, grazie al progredire delle tecniche di costruzione degli strumenti: il violino, per esempio, raggiunse una perfezione mai più eguagliata grazie agli artigiani cremonesi Antonio Stradivari e Andrea Guarneri, mentre nei paesi nordici si diffusero gli organi a più tastiere, dotati di pedaliera (a differenza di quelli antichi, gli organi "barocchi" possono isolare ciascuna voce). Grazie al clavicembalo si sperimentano nuovi sistemi di accordatura: in luogo della scala naturale, dove le sette note non erano perfettamente uguali, prevale l'abitudine di "temperare" le differenze dei suoni nelle diverse tonalità, in modo da dividere l'ottava in semitoni perfettamente equiva-



G. Frescobaldi (1583-1643). Dopo una serie di madrigali ("Il primo libro de' madrigali", 1615) e un libro di "Fantasie a quattro" (1608), divenuto organista alla Cappella Giulia a Roma, compose numerose toccate raccolte in due libri (1615 e 1627). Nel 1624 pubblicò un libro di "Capricci fatti sopra diversi soggetti et Arie" e nel 1635 i "Fiori musicali".

lenti. Attivo sia nel campo clavicembalístico che in quello organístico fu Gerolamo Frescobaldi, autore di numerose toccate.

La *toccata* è un pezzo che mira a dare l'impressione di un'esecuzione improvvisata, con la possibilità di suonare separatamente le diverse sezioni, e che permette continue variazioni di tempo.

Un'altra forma musicale che si affermò fin dall'inizio del Seicento è la *suite*, ovvero una sequenza di danze costruite sulla stessa tonalità e spesso anche sullo stesso materiale tematico, e dove i diversi ritmi sono associati per contrasto (per esempio, i tempi mossi accanto a quelli lenti).

Appaiono inoltre generi come la *sinfonia*, prima concepita solo come brano introduttivo ad un'opera e poi, nel corso del Settecento, intesa come composizione autonoma; la *sonata* (cioè un brano "da sonare", diverso dalla "cantata" che deriva dall'evoluzione del madrigale ed è destinata ad esecuzioni vocali), caratterizzata dalla presenza di due o tre violini e basso continuo.

Verso la fine del Seicento comincia a prender piede la distinzione tra *musica orchestrale* e *musica da camera*: in quest'ultima, ciascuna parte è affidata ad un solo strumento, mentre nella prima le parti sono eseguite da un insieme di strumenti. Inizialmente la distinzione non è netta e riguarda, più che la struttura del pezzo, il modo e il luogo dell'esecuzione: uno stesso brano può essere eseguito in forma cameristica con un insieme limitato di strumenti, oppure in forma orchestrale in occasione delle festività, o in chiesa. Nel Settecento questa differenza diventa sempre più evidente e riguarda la qualità stessa della composizione.



"Concerto", dipinto di Mattia Preti (1613-1699).



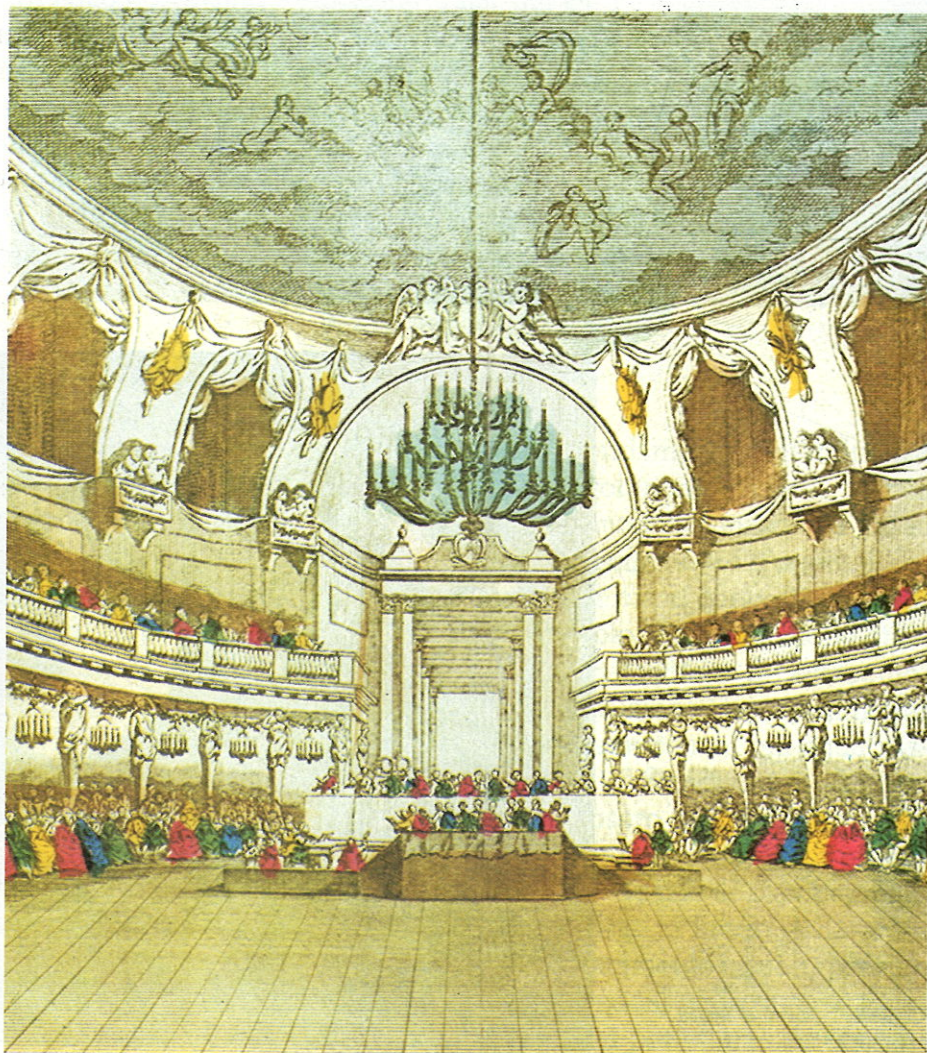
A. Corelli (1653-1713). La sua fama è legata soprattutto ai 12 "Concerti grossi", che decretarono la fortuna europea di questa forma musicale.

Nello stesso periodo appare una nuova forma musicale, il *concerto* che raccoglie gli influssi della musica vocale innestandoli in ambito strumentale. Si tratta di mettere insieme, cioè di "concertare", due sonorità distinte: quella acuta dello strumento o degli strumenti solistici (che nel concerto grosso prende il nome di *concertino*) e quella piena e solida dell'insieme orchestrale.

Il più autorevole compositore di sonate e concerti della seconda metà del Seicento è Arcangelo Corelli, celebre anche come violinista in un periodo in cui domina la musica vocale. Nei suoi concerti grossi, infatti, il violino comincia a dominare sugli altri strumenti anche se la distinzione tra le parti affidate al solista e quelle eseguite dall'intera orchestra non è ancora netta come in Vivaldi: ma questo strumento acquista una cantabilità e un'espressività che verranno sviluppate dalla successiva generazione di compositori. Sul fronte clavicembalistico va invece ricordato Domenico Scarlatti, figlio di Alessandro e autore di oltre 550 sonate per clavicembalo, che segnano il livello più alto raggiunto in Italia dall'arte di questo strumento.



D. Scarlatti (1685-1757) esordì in campo teatrale nel 1703 con l'"*Ottavia restituita al trono*" e si dedicò al melodramma producendo 15 opere. Notissimo è il suo intermezzo buffo "*La Dirindina*". La fama di Domenico è però legata soprattutto alla musica per clavicembalo. A destra, una sala da concerto in una stampa del Settecento.







1. *L'Orfeo* di Monteverdi, del 1607, è una favola in musica in tre atti preceduti da un prologo. Di questa opera, importantissima per la storia del melodramma, abbiamo il testo a stampa con le indicazioni del basso continuo per le sezioni vocali e le indicazioni strumentali per le sinfonie e per alcuni brani cantati (di uno dei quali vi proponiamo l'ascolto). La vicenda è quella del famoso mito, che però si risolve positivamente, secondo i gusti del tempo. Orfeo, disperato per la morte dell'amata Euridice, decide di scendere agli Inferi per riprenderla con sé. Giunto ai bordi della palude Stigia riesce col suo canto ad addormentare Caronte che tenta di ricacciarlo indietro. Plutone consente che Orfeo porti con sé Euridice, a patto che non si volti mai a guardarla fino a quando non sarà uscito dagli Inferi. Ma egli disobbedisce e perde la sposa. I suoi lamenti commuovono Apollo che dà ad Orfeo l'immortalità, consentendogli così di rivedere Euridice. Qui sotto, "Orfeo ed Euridice", dipinto di Tiziano Vecellio (1488/90-1576).



Il brano che vi proponiamo è quello in cui Orfeo ricorre alla sua abilità di cantore per addormentare Caronte. Sviluppandosi sulla base del suono di un organo, che suggerisce un'atmosfera magica, il virtuosismo della voce dialoga con alcuni strumenti, che acquistano una funzione simbolica. Il testo è articolato in quattro strofe. Nella prima e nell'ultima Orfeo parla soprattutto di sé e Monteverdi ne accompagna il canto col suono delicato del violino. Nella seconda parla della morte, e si può ascoltare un cornetto, uno strumento rinascimentale a fiato, di legno, il cui suono evoca il mondo infernale. Cercate di individuare lo strumento che si fa sentire quando nella terza strofa Orfeo parla del paradiso e provate a spiegare il senso di questo accostamento.

*Possente spirto, e formidabil nume  
Senza cui far passaggio a l'altra riva  
Alma da corpo sciolta invan presume*

*Non vivo io, no, che poi di vita è priva  
Mia cara sposa, il cor non è più meco,  
E senza cor com'esser può ch'io viva?*

*A lei volt'ho il cammin per l'aer cieco,  
A l'inferno non già, ch'ovunque stassi  
Tanta bellezza il paradiso ha seco*

*Orfeo son io, che d'Euridice i passi  
Segue per queste tenebrose arene,  
Ove già mai per uom mortal non vassi.*

2. La rappresentazione di *Anima e di Corpo* di Emilio de' Cavalieri venne eseguita nel febbraio del 1600 a Roma ed ebbe subito un grandioso successo negli ambienti religiosi della capitale. Essa traduce nel nuovo stile della recitazione cantata i motivi morali della cultura controriformista. Su un testo scarno e plastico si confrontano i cantanti, i quali personificano il Tempo, l'Intelletto, ecc., e il coro, che riprende e dà una più forte cantabilità ai temi trattati. Nella riproduzione a stampa dell'opera, l'autore fornisce una gran quantità di istruzioni su come deve essere rappresentata, su come devono vestirsi i cantanti, sul tipo di voci e di strumenti da scegliere. Il suo intento è far sì che la musica muova l'animo degli ascoltatori e solleciti «diversi affetti, come pietà, giubilo, riso, e altri simili».



Ascoltate questo brano, tratto dal primo atto: al recitativo del Tempo, dove è trattato il tema della morte come destino ineluttabile, dà risposta un coro che canta il tema della brevità della vita. Come è reso, sul piano musicale, l'accostamento tra questi due temi?

3. Leggete attentamente questo brano, ricavato (in una versione semplificata) da un saggio che Cristoforo Ivanovich, canonico di S. Marco, dedicò nel 1681 ai problemi dell'organizzazione dei teatri d'opera veneziani e in particolare alle spese che essi debbono affrontare: "Il teatro, prima di poter ottenere un qualche ricavo, deve sostenere molte spese. La prima, e più considerevole, è quella destinata agli uomini e alle donne che cantano, le cui pretese sono spesso eccessive, mentre prima si contentavano o di recitare senza guadagno oppure di un onesto riconoscimento. Si paga il maestro che mette in musica il dramma, e segue poi la spesa degli abiti, delle scene, dei macchinari, del maestro dei balli, degli operai e dei suonatori dell'orchestra, delle illuminazioni. All'inizio bastavano due buone voci, poche arie per dilettere e pochi cambiamenti di scena per appagare le curiosità; ora si sta più attenti ad una voce che non funziona che non al livello complessivo dei cantanti, che pure sono tra i migliori che l'Europa conosca. Si vorrebbe che ad ogni scena del dramma cambiasse la scenografia, e che le invenzioni delle macchine le si andasse a trovare fuori dal mondo. Queste sono le cause per le quali cresce ogni anno più la spesa, ma non cresce, anzi diminuisce, il pagamento del biglietto d'ingresso, il che fa correre il rischio di non poter più continuare".

Secondo voi, in questo brano le esigenze del compositore e degli orchestrali sono tenute nel dovuto conto? Come si spiega questo fenomeno? Da che cosa era maggiormente attratto il pubblico pagante?

4. Di tutto il repertorio che precede Mozart e i grandi dell'Ottocento, *La serva padrona* di Pergolesi è ancora oggi l'opera più nota e rappresentata. Nella sua semplicità e schiettezza incontrò subito il favore del pubblico, diventando il prototipo dell'opera comica italiana. Tratto dal repertorio della commedia dell'arte, il testo vede la supremazia di un umile su un potente. Il libretto è ridotto all'essenziale: vi compaiono i due soli personaggi del vecchio Uberto e della furba Serpina, affiancati dal servo Vespone, che però resta muto fino alla fine. La scrittura musicale di Pergolesi sviluppa una serie di vivaci nuclei tematici affidati contemporaneamente alle voci e a un gruppo orchestrale essenziale (un quintetto d'archi articolato su due voci, una affidata ai violini, l'altra alla viola e ai bassi), che si fa sentire nelle arie e nei duetti conclusivi delle due parti, mentre i recitativi secchi sono accompagnati dal clavicembalo.



Vi proponiamo l'"Intermezzo primo", organizzato in tre sezioni. Nella prima Uberto, si presenta con due arie: l'orchestrina dialoga col personaggio del vecchio brontolone e ne mette in evidenza gli scatti d'ira. Nella seconda, Serpina compare prima con un recitativo e poi con una famosissima aria in cui fa sfoggio di furbizia e di civetteria. La terza sezione, in cui Uberto dichiara di volersi sposare e Serpina si offre come moglie, si conclude con un duetto.

Analizzate, in questo duetto, come si articolano la domanda di Serpina e la risposta di Uberto, e poi come le due voci si congiungono in un serrato gioco musicale. Non vi sembra che in questo modo il compositore anticipi la conclusione dell'opera, che vede l'inevitabile trionfo della "serva padrona"?

#### INTERMEZZO PRIMO

UBERTO *non interamente vestito, e*  
VESPONE *di lui servo, poi SERPINA.*

##### 1. Aria

UBERTO

Aspettare e non venire,  
Stare a letto e non dormire,  
Ben servire e non gradire,  
Son tre cose da morire.

##### 2. Recitativo

Quest'è per me disgrazia,  
Son tre ore che aspetto,  
E la mia serva portarmi  
Il cioccolatte non fa grazia,  
Ed io d'uscire ho fretta.  
O flemma benedetta!  
Or sì, che vedo  
Che per esser sì buon con costei,  
La causa son di tutti i mali miei.  
(*chiama Serpina vicino alla scena*)

Serpina... Serpina...  
Vien domani.  
(*a Vespone*)  
E tu altro che fai?  
A che qui te ne stai  
Come un balocco?  
Come? che dici? eh sciocco!  
Vanne, rompiti presto il collo,  
Sollecita;  
Vedi che fa.  
Gran fatto!  
Io m'ho cresciuta

Questa serva piccina,  
L'ho fatta di carezze,  
L'ho tenuta come  
Mia figlia fosse!  
Or ella ha preso perciò  
Tant'arroganza,  
Fatta è sì superbona,  
Che alfin di serva  
Diverrà padrona.  
Ma bisogna risolvermi in  
[buon'ora...  
E quest'altro babbion  
Ci è morto ancora.

SERPINA (*a Vespone*)  
L'hai finita?  
Ho bisogno che tu mi sgridi?  
E pure  
Io non sto comoda, ti dissi.

UBERTO  
Brava!

SERPINA (*a Vespone*)  
E torna!  
Se il padrone ha fretta,  
Non l'ho io,  
Il sai?

UBERTO  
Bravissima.

SERPINA (*a Vespone*)  
Di nuovo!  
Or tu da senno  
Vai stuzzicando la pazienza mia,  
E vuoi che un par di schiaffi  
Alfin ti dia.  
(batte Vespone)

UBERTO  
Olà, dove si sta?  
Olà, Serpina!  
Non ti vuoi fermare?

SERPINA  
Lasciatemi insegnare  
La creanza a quel birbo.

UBERTO  
Ma in presenza del padrone?

SERPINA  
Adunque  
Perch'io son serva,  
Ho da esser sopraffatta,  
Ho da esser maltrattata? No  
[signore,  
Voglio esser rispettata,  
Voglio esser riverita  
Come fossi padrona, arcipadrona,  
Padronissima.

UBERTO  
Che diavolo ha  
Vossignoria illustrissima?  
Sentiam, che fu?

SERPINA  
Cotesto impertinente...

UBERTO (*accennando a Vespone*)  
Che tu, tu...

SERPINA  
Venne a me...

UBERTO  
Che tu, t'ho detto?

SERPINA  
E con modi sì impropri...

UBERTO (*a Vespone*)  
Che tu, che tu... che tu sii  
[maledetto.

SERPINA  
Ma me la pagherai.

UBERTO  
Io costui t'inviati...

SERPINA  
Ed a che fare?

UBERTO  
A che far?  
Non ti ho chiesto il cioccolatte, io?

SERPINA  
Ben, e per questo?

UBERTO  
E m'ha da uscir l'anima  
Aspettando che mi si porti?

SERPINA  
E quando  
Voi prenderlo dovete?

UBERTO  
Adesso. Quando?

SERPINA  
E vi par ora questa?  
È tempo ormai di dover desinare.

UBERTO  
Adunque?

SERPINA  
Adunque?  
Io già nol preparai.  
Voi di men ne farete,  
Padron mio bello,  
E ve ne cheterete.

UBERTO  
Vespone, ora che ho preso  
Il cioccolatte già,  
Dimmi: buon prò vi faccia  
E sanità.  
(*Vespone ride*)

SERPINA  
Di che ride quell'asino?

UBERTO  
Di me,  
Che ho più flemma d'una bestia.

Ma io bestia non sarò,  
Più flemma non avrò,  
Il giogo scuoterò,  
E quel che non ho fatto  
Alfin farò.

### 3. Aria

Sempre in contrasti  
Con te si sta.  
E qua e là,  
E su e giù,  
E sì e no.  
Or questo basti,  
Fimir si può.  
(*a Vespone*)  
Ma che ti pare? Ah!  
Ho io a crepare?  
Signor mio, no.  
(*a Serpina*)  
Però dovrai  
Pur sempre piangere  
La tua disgrazia,  
E allor dirai  
Che ben ti sta.  
(*a Vespone*)  
Che dici tu?  
Non è così?  
Ah!... che!... no!... sì!...  
Ma così è!

### 4. Recitativo

SERPINA  
In somma delle somme  
Per attender al vostro bene  
Io mal ne ho da ricevere?

UBERTO (*a Vespone*)  
Poveretta! La senti?

SERPINA  
Per aver di voi cura, io,  
[sventurata,  
Debbo esser maltrattata?

UBERTO  
Ma questo non va bene.

SERPINA  
Burlate, sì!

UBERTO  
Ma questo non conviene.

SERPINA  
E pur?  
Qualche rimorso aver dovrete  
Di farmi e dirmi ciò  
Che dite e fate.

UBERTO  
Così è,  
Da dottoressa voi parlate.

SERPINA  
Voi mi state sui scherzi,  
Ed io m'arrabbio.

5. Una volta ottenuto da Luigi XIV, nel 1672, l'incarico di organizzare l'accademia reale per il dramma francese in musica, compito che rende Lully una specie di funzionario di Stato, il compositore si dedica alla produzione di sedici tragedie liriche, una all'anno fino alla morte.



Il brano che vi proponiamo appartiene alla seconda, forse la più nota allora: l'*Alceste*. Nella sezione scelta ci sono alcuni dei principali ingredienti dell'opera lulliana: l'ouverture, costruita sul contrasto tra tempo lento e tempo allegro, quasi festoso; il recitativo, che tende a farsi più arioso di quello italiano e più carico di elementi drammatici (mentre le arie perdono il carattere statico e ripetitivo); le musiche da ballo, che riprendono la tradizione delle danze di corte. Alla conclusione dell'aria da ballo compare, nel pezzo che ascoltate, un motivo dell'ouverture. Sapete identificarlo? Che cosa avviene nell'orchestra quando questo motivo si fa sentire?

6. L'*Orfeo ed Euridice*, del 1762, è il primo dramma musicale in cui sono realizzati gli intenti riformatori di Gluck e del suo librettista, l'italiano Calzabigi. Questi, andando contro le tendenze del tempo, punta a rallentare lo sviluppo della vicenda e a concentrarla su alcuni momenti cruciali: il suo libretto risulta nitido ed essenziale. Gluck lo riveste di una forma musicale nuova, che si traduce in una linea di canto ampia e melodica, e in una scrittura orchestrale estremamente composta e legata alla parola.



L'aria che vi proponiamo all'ascolto è la più nota di tutta l'opera: "Che farò senza Euridice", cantata in questo caso da un mezzosoprano. Il lamento per la perdita dell'amata si scioglie in un canto purissimo. Gli archi dell'orchestra anticipano il nucleo essenziale dell'aria e ne riprendono, in seguito, il nucleo conclusivo. In che modo essi sottolineano lo sviluppo melodico del canto?

*Che farò senza Euridice?  
Dove andrò senza il mio ben?  
Euridice!... Oh Dio! rispondi!  
Io son pure il tuo fedel!  
Euridice... Ah! non m'avanza*

*Più soccorso, più speranza,  
Né dal mondo, né dal ciel!  
Che farò senza Euridice?  
Che farò senza il mio ben?*



7. Nata verso la fine del Cinquecento come breve pezzo introduttivo all'azione liturgica, la *Toccata per organo* trova con Frescobaldi una piena maturità stilistica.



Ascoltando la *Toccata III* dal "Primo libro" è possibile cogliere i mezzi con cui il musicista intende esprimere gli "affetti".

L'inventiva melodica e quella ritmica fanno pensare a un'improvvisazione che non segue schemi rigidi ma che si concentra soprattutto sul canto, come avviene nel melodramma.

Viene così proposto un modo di suonare "non soggetto a battute".

Prestando attenzione alla variabilità ritmica del pezzo, spiegate questa espressione.



8. Degli otto concerti nello stile da chiesa lasciatici da Corelli l'ottavo, *Concerto grosso in Sol minore*, annota lo stesso compositore nel titolo, "è fatto per la notte di Natale". In coda all'ultimo movimento ("Allegro") troviamo la "Pastorale" che dà il tono alla composizione. È costruita su un ritmo cullante e sereno dentro il quale si sviluppano due frasi melodiche, una domanda e una risposta affidate o al concertino o a tutti gli strumenti. Ascoltate il brano, poi rispondete: tra le parti dei violini solisti e quelle dell'intera orchestra ci sono differenze di stile? È giusto parlare di concerto solistico?



9. Contrariamente a quanto accade nella maggior parte delle *Sonate* di Domenico Scarlatti, nella *K 380 in Mi maggiore*, dopo una breve introduzione, compare un nucleo tematico compiuto, che viene poi ripreso numerose volte. Esso è costruito sul ritmo della "polacca", una danza dal carattere maestoso e moderato che veniva spesso utilizzata sia nei balli di corte che nelle musiche strumentali. Scarlatti sottolinea il tono grave e cerimonioso della composizione portando le esili sonorità del clavicembalo a richiamare (quasi a imitare) la sonorità ben più ampia di uno strumento generalmente usato nelle funzioni pubbliche. Di che strumento si tratta, secondo voi?

## 4.

## L'età delle forme classiche

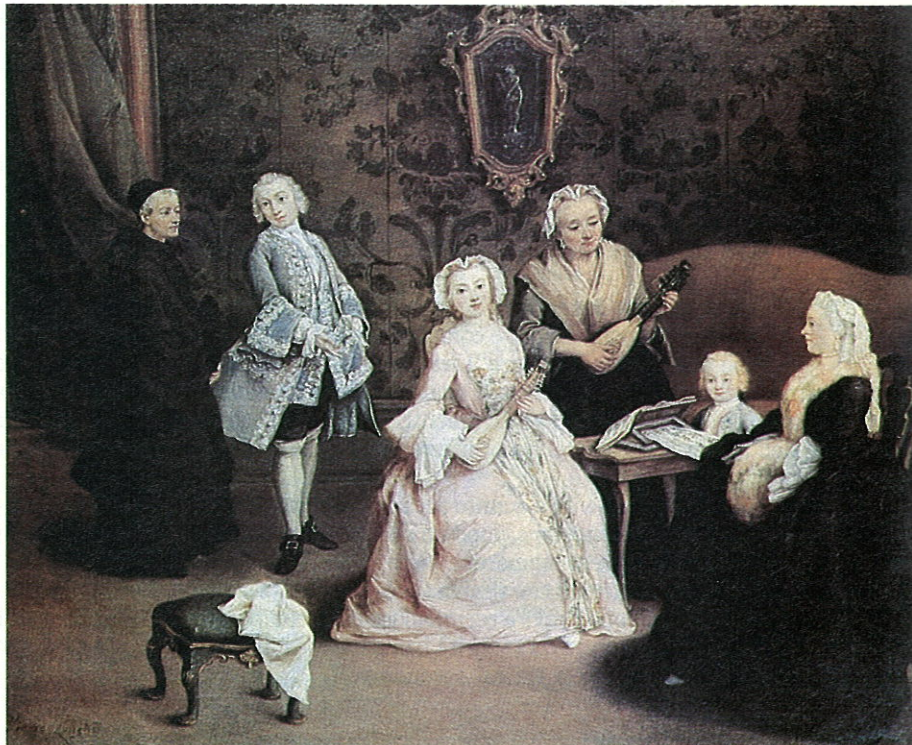
L'espressione "musica classica" indica abitualmente la produzione colta occidentale, per distinguerla dalla musica di consumo o "leggera".

Questa definizione è la conseguenza dell'enorme rilievo che nella formazione del gusto musicale contemporaneo hanno avuto le composizioni fiorite tra la metà del Settecento e i primi tre decenni dell'Ottocento, e che hanno avuto come massimi esponenti Mozart, Haydn e Beethoven. Un periodo chiamato appunto "classico", perché ha dato vita a modelli compositivi e a stili esecutivi esemplari, i cui la produzione successiva si è sempre richiamata, ricalcandoli e mettendoli in crisi.

Per comprenderne i caratteri occorre riferirsi ad elementi esterni ed interni al linguaggio musicale.

Sul piano esterno, il fenomeno più rilevante di questo periodo è costituito dallo spostamento del centro musicale dall'Italia alla Francia, all'Inghilterra e soprattutto a Vienna.

La sempre maggior diffusione della musica (anche come passatempo per dilettanti) comporta inoltre una decisa trasformazione delle tecniche compositive, specie nell'ambito strumentale, che diventa il settore guida dopo due secoli di supremazia della musica vocale. La lingua musicale, insomma, diviene più semplice, e vengono fissate alcune regole elementari, che hanno anche l'effetto di produrre



"Concerto familiare", dipinto di Pietro Longhi (1720-1785).

nuove abitudini di ascolto. L'attenzione si concentra sulla melodia, fulcro della creazione musicale, e vengono messe in crisi le tecniche contrappuntistiche. Organizzato come un discorso, il linguaggio melodico del classicismo si inserisce in una struttura ben precisa, che sostituisce l'alternanza barocca di tempi veloci e tempi lenti con la ripartizione in movimenti: il primo, generalmente un *Allegro*, apre il discorso e rimanda ai successivi, un tempo centrale di attesa e meditazione (*Adagio*) e uno conclusivo, ispirato ad un ritmo di danza (a volte se ne può aggiungere un quarto, per un effetto ancora più vivace). In altri termini, tra i movimenti si stabilisce una tensione, una specie di contrasto drammatico: uno apre il discorso, uno lo chiude, e in mezzo si colloca una fase di sospensione. Questo andamento discorsivo si ripercuote anche all'interno dei singoli movimenti, e tecnicamente prende il nome di *forma sonata*: essa si applica abitualmente al primo movimento ("Allegro") di una sonata strumentale, ma è anche funzionale alla comprensione dei tempi successivi. Questi sono i suoi ingredienti:

- a) una sezione iniziale in cui vengono presentati due temi: il primo più mosso, nella tonalità di base della composizione, il secondo più pacato, nella tonalità di dominante, collegati fra loro da passaggi melodici e armonici detti *ponti*. Questa sezione, generalmente ripetuta, va sotto il nome di *esposizione*;
- b) una sezione intermedia, o *sviluppo*, in cui i due temi o i loro elementi costitutivi sono ripresi e rielaborati in nuove combinazioni, che possono condurre anche lontano dalla tonalità di base;

A sinistra, "Gruppo familiare in un interno", dipinto di Cornelis Troost (1697-1750).

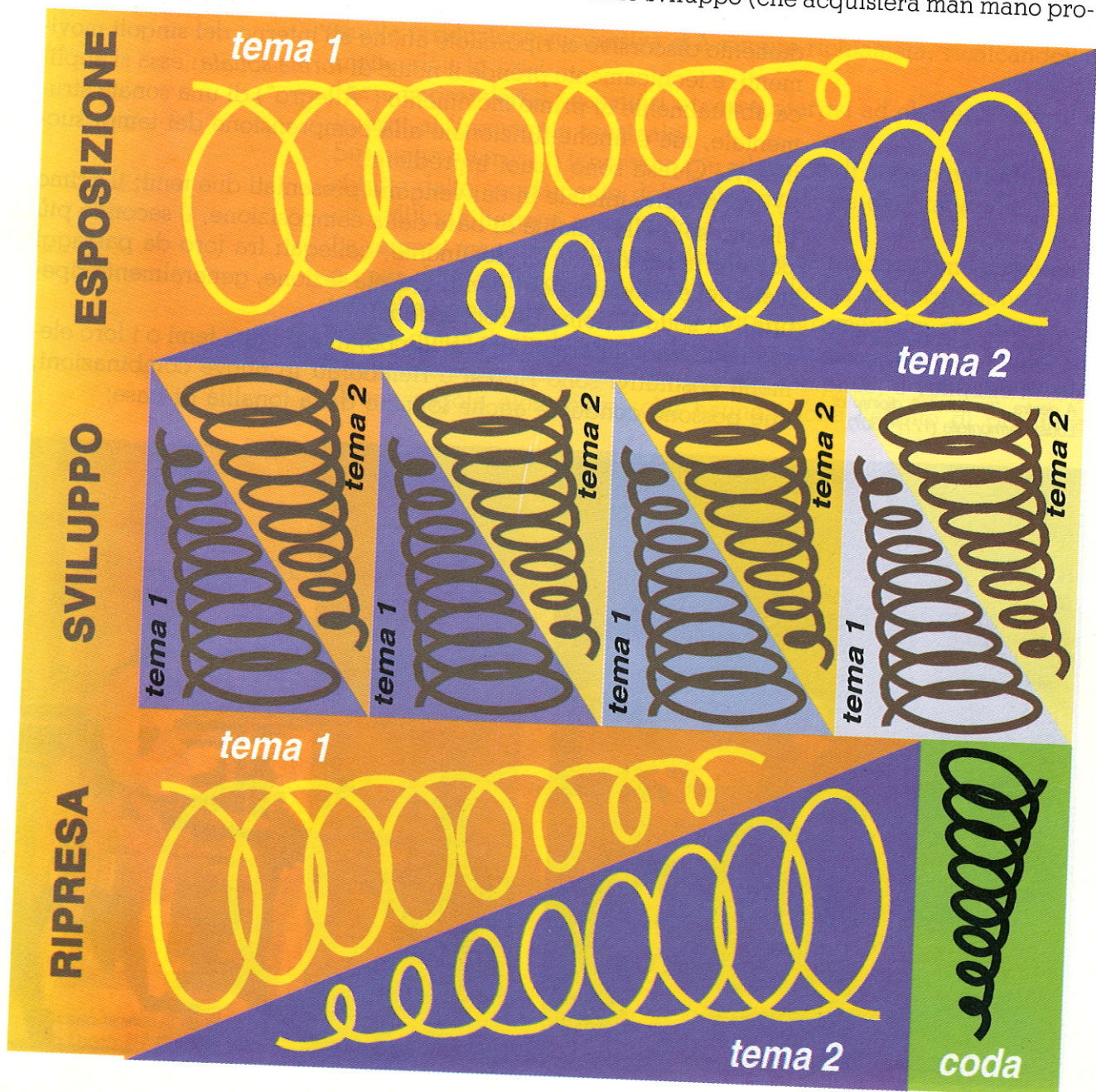
A destra, "La sonata", dipinto di Louis Carmentelle (1717-1807).



c) una terza sezione, o *ripresa*, che ripropone i temi dell'esposizione riportandoli di solito alla tonalità di base. Può seguire una *coda* che fa da finale.

Grazie a questo schema, l'orecchio si abitua a percepire regolarità nell'articolazione del brano, e va a partecipare allo sviluppo del discorso musicale, compiacendosi se intervengono fattori già noti o sorprendendosi nel caso contrario.

Man mano, il compositore è portato a rispondere alle aspettative dell'ascoltatore sottolineando il contrasto fra i vari elementi: così i due temi si differenzieranno anche sul piano armonico, timbrico e ritmico, tra i materiali dello sviluppo (che acquisterà man mano pro-



porzioni amplissime) appariranno episodi nuovi e complessi, e la ripresa si presenterà così come lo scioglimento di un enigma. Insomma, i modi concreti in cui si realizza la forma sonata sono tanti e tanto vari da ricordare la contemporanea evoluzione del romanzo letterario.

Potremmo dire che i temi si muovono nella composizione musicale come personaggi, che lo sviluppo rappresenta l'intreccio della vicenda e che la ripresa è la soluzione della storia.

Svincolata dalla funzione di accompagnamento del canto o di descrizione di aspetti visibili della realtà, la musica del classicismo punta ad esprimere un linguaggio puro, basato sulla razionalità e sulla proporzione delle forme, ma legato anche all'esigenza di trasferire in forma musicale il mondo dei sentimenti. Per comprenderla fino in fondo non basta più il buon gusto: occorrono un orecchio allenato e una solida base culturale. Musicisti, esecutori e ascoltatori iniziano a rendersene conto: e se la musica operistica continuerà a rivolgersi ad un ampio pubblico, quella strumentale sceglierà spesso la difficile via dell'esplorazione di nuovi confini, contribuendo a far nascere il mito romantico del musicista isolato, incompreso e geniale.


**ESERCIZI**

1. Qui di seguito abbiamo riportato lo spartito del primo movimento di una *Sonatina* di Muzio Clementi, il pianista e compositore italiano diventato famosissimo nella Londra del primo Ottocento anche come insegnante, editore musicale e costruttore di pianoforti. Le sonatine di Clementi sono ancora oggi il primo scoglio che affronta il pianista principiante.

Segnate sullo spartito a quale battuta, secondo voi, termina l'esposizione; a quale si passa, nell'esposizione, dal tema A al tema B; a quale avviene la ripresa.

**Allegro**




Musical notation for the first system. The treble staff contains a melodic line with fingerings 5, 4, 5 and 3, 4. The bass staff contains a supporting line with fingerings 5, 3, 4 and 4. The key signature has one sharp (F#).

Musical notation for the second system. The treble staff contains a melodic line with fingerings 3, 2, 4, 2, 4, 5 and 2, 4, 1, 1. The bass staff contains a supporting line with fingerings 1, 1, 5, 5, 4, 2. The system includes a repeat sign and the instruction *legatissimo*. The key signature has one sharp (F#).

Musical notation for the third system. The treble staff contains a melodic line with fingerings 2, 4, 4, 2, 1, 2, 1. The bass staff contains a supporting line with a forte *f* dynamic marking and fingerings 2, 5. The key signature has two flats (Bb, Eb).

Musical notation for the fourth system. The treble staff contains a melodic line with fingerings 5, 1, 2, 5, 2, 1, 1. The bass staff contains a supporting line with a piano *p* dynamic marking and fingerings 1, 5, 2, 3, 2, 1. The key signature has two flats (Bb, Eb).

Musical notation for the fifth system. The treble staff contains a melodic line with fingerings 4, 1, 3, 5, 2, 4, 3. The bass staff contains a supporting line with a piano *p* dynamic marking and fingerings 2, 3, 2, 5, 1. The key signature has two flats (Bb, Eb).

2. Tra i compositori dell'età classica, Haydn si distingue per la pulizia e l'equilibrio delle forme. Le sue musiche sono spesso una limpida dimostrazione delle possibilità che si aprono alla forma sonata.



La *Sinfonia n. 94 in Sol maggiore* fa parte del gruppo di sei che egli compose in età matura, tra il 1791 e il 1794, a Londra, per un pubblico molto sensibile alle novità. Ne ascolterete i due movimenti iniziali. Nel primo, dopo un "Adagio cantabile" in cui un breve dialogo di legni e archi svolge una funzione introduttiva, si articola un avvincente "Vivace assai", costruito secondo i canoni della forma sonata. I due temi che riportiamo sono contrapposti in modo netto nell'esposizione e danno vita a una serie di episodi di notevole ricchezza timbrica e ritmica.

Primo tema

Secondo tema

Alla parte centrale, occupata da uno sviluppo assai deciso, segue la ripresa, dove ricompaiono nella medesima tonalità i due temi. Con l'aiuto dell'insegnante analizzate la coda, caratterizzata da un vivace contrappunto. Il secondo movimento è un "Andante": alla presentazione del motivo, semplice come una canzonetta infantile, seguono variazioni che ne arricchiscono la linea melodica e la base armonica. Il nome della sinfonia "La sorpresa" deriva da un episodio presente in questo secondo movimento. Haydn vuole attirare il pubblico con qualcosa di sensazionale e di inaspettato. In che cosa consiste questa trovata?

1

Collegate con una freccia ciascun periodo con il motivo culturale dominante e con il fenomeno musicale che lo caratterizza.

Rinascimento  
Barocco  
Illuminismo

filosofia  
umanesimo  
arti visive

forme classiche  
melodramma  
polifonia

2

I tre periodi si distinguono anche sul piano geografico. Ad ognuno di essi attribuite la zona dell'Europa che più ne ha favorito lo sviluppo e indicate i Paesi interessati dal fenomeno.

età della polifonia                      Sud Europa (...)  
età del melodramma                    Centro Europa (...)  
età delle forme classiche              Nord Europa (...)

3

I fiamminghi erano "espertissimi in scrittura" perché...

4

La Chiesa di Roma era diffidente nei confronti della polifonia perché questa:

- a) rendeva difficile il riconoscimento delle parole  
 b) richiedeva troppo studio e applicazione  
 c) si applicava solo su testi in lingua germanica

5

Il madrigale era considerato "musica riservata" perché veniva eseguito solo:

- a) da specialisti del canto  
 b) in determinati periodi dell'anno  
 c) in ambienti aristocratici

6

Quali sono le influenze della polifonia sul melodramma e quali le influenze del melodramma sulla musica strumentale del periodo classico?

7

Completate questa tabella relativa alle città dove si verificò il massimo sviluppo del melodramma.

centro	musicista di spicco	titolo opera	caratteristiche
Firenze			
Venezia			
Roma			
Napoli			
Parigi			
Londra			
Vienna			

8

Qual è l'origine del termine "concerto"?