

Capitolo IX

La musica come piacere

Età moderna

In questo capitolo incontreremo:

- musicisti in livrea
- una musica che guarisce le malattie
- voci che suonano come strumenti
- strumenti che cantano come voci
- un prete che per far musica non celebra la messa
- il più autorevole compositore moderno, che era fuori del suo tempo
- musicisti girovaghi e musicisti stanziali
- un bambino prodigio che diventò un ancor più prodigioso adulto
- il primo musicista capace di parlare a tutti, che però non ascoltava nessuno

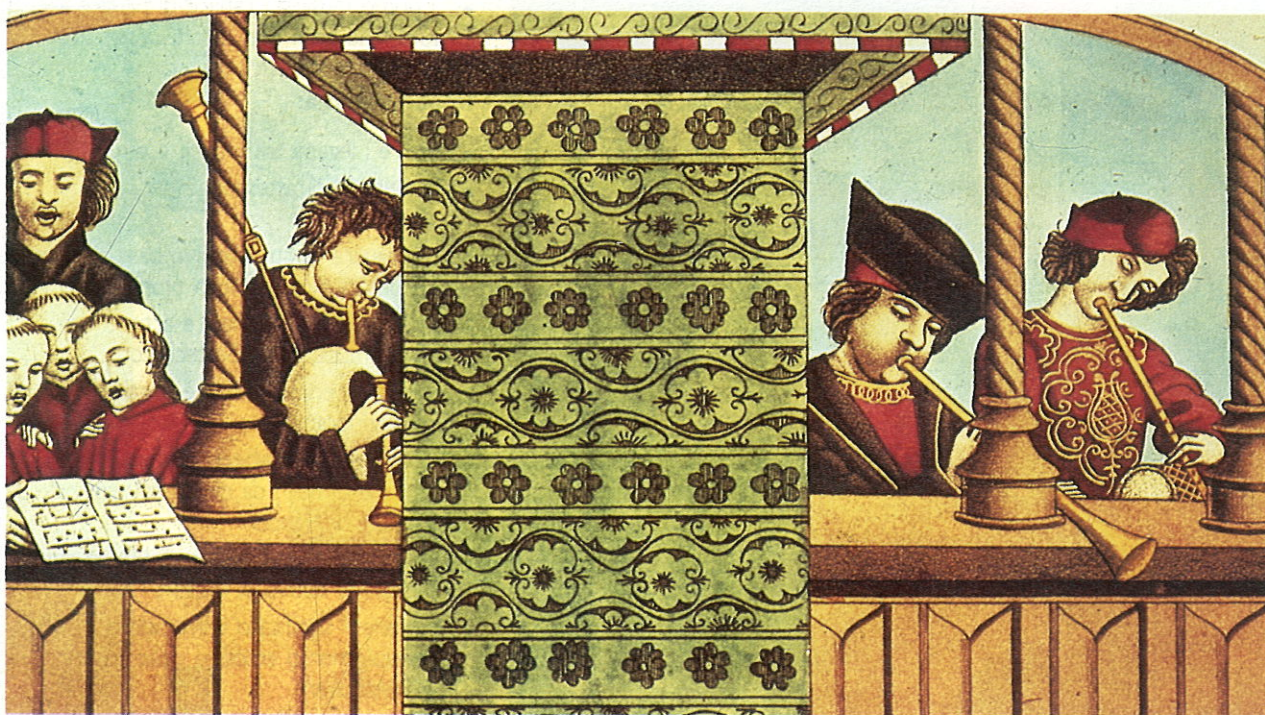
Impareremo a:

- capire i legami tra musica e potere
- cogliere le caratteristiche del canto artistico
- distinguere gli strumenti in base alla loro fortuna storica e al loro timbro
- tracciare i profili umani e artistici dei grandi musicisti del Settecento
- spiegare perché Vivaldi è nostro contemporaneo
- distinguere il carattere interiore delle musiche di Bach da quello esteriore delle musiche di Händel
- confrontare il classicismo di Haydn con le tensioni al nuovo di Mozart
- cogliere il significato universale e di forte coinvolgimento emotivo delle creazioni di Beethoven

Per chi si fa musica

Durante il Medioevo, quando la Chiesa dominava il mondo culturale, la musica veniva concepita come mezzo di elevazione spirituale. All'inizio del Quattrocento nascono nuovi centri di potere politico, incarnati nelle figure del re, del principe, del nobile: essi si fanno promotori di una cultura diversa, più vicina alle esigenze dell'uomo e in grado di apprezzare i prodotti del suo ingegno. La musica occupa un posto di rilievo in questo quadro: gli stessi nobili se ne diletano e si fanno vanto di saper cantare e suonare uno strumento; intendersi di musica, ma soprattutto eseguirla da raffinato "dilettante", diventa un segno di distinzione. Inoltre, la scoperta della carica di suggestione della musica spinge i detentori del potere ad investire su di essa, e a fare dei palazzi e delle corti centri di produzione e di educazione musicale: un fenomeno che si sviluppa dall'inizio del Quattrocento alla fine del Settecento, e che prende il nome di "mecenatismo". In un primo tempo l'attività musicale finanziata e promossa da principi e aristocratici si svolge all'interno dei palazzi, rivolgendosi dunque ad un pubblico scelto: poi si estende sempre più, coinvolgendo strati via via più ampi di popolazione. Con la nascita, nella seconda metà del Seicento, dei teatri d'opera pubblici, accanto al mecenate appaiono l'imprenditore e lo stampatore di spartiti musicali, che introducono in questo mondo i meccanismi della nascente economia imprenditoriale. E il musicista? È un cantore, uno strumentista, un "maestro di cappella", ma anche un compositore che, con le sue musiche, deve celebrare i fasti del nascente potere e allo stesso tempo diffondere un nuovo gusto. Un compito che svolge "per mestiere", in cambio di sostegni finanziari che gli consentono di esercitare la sua professione. È solo alla fine del Settecento che si affievolisce que-

Orchestra della prima metà del Quattrocento in una miniatura.



sta ricerca di un "impiego" e che si sviluppa una nuova figura di artista, indipendente e orgoglioso della sua produzione, e dunque insofferente di ogni vincolo. La vicenda umana e professionale di Mozart e soprattutto quella di Beethoven sono profondamente segnate dall'esigenza di sottrarsi ad ogni obbligo e di conquistare una libertà completa, non più limitata dal rapporto diretto con il mecenate.

Curiosando

GLI EFFETTI DELLA MUSICA

In un breve trattato composto nel 1473, mentre era a servizio a Napoli, il compositore e teorico fiammingo Johannes Tinctoris elenca venti effetti che la musica può produrre. Si può ben vedere come accanto alla dimensione religiosa acquistino rilievo nuove dimensioni, che riflettono il gusto inedito per una musica capace di dare piacere all'uomo, di smuovere le sue passioni, di incitarlo ad agire: nessuno di questi effetti sarà ignorato dai musicisti dei secoli successivi, e altri ancora ne verranno esplorati, fino a fare della musica (come si teorizzerà nell'Ottocento) la più completa e ricca di tutte le arti.

- Rallegrare Dio
- Ornare le lodi a Dio
- Aumentare i gaudi dei beati
- Render la Chiesa militante simile a quella trionfante
- Preparare all'assunzione della benedizione divina
- Eccitare gli animi a pietà
- Scacciare la tristezza
- Sciogliere la durezza del cuore
- Mettere in fuga il diavolo
- Mandare in estasi
- Elevare la mente terrena
- Stornare la cattiva volontà
- Allietare gli uomini
- Risanare i malati
- Attenuare le fatiche
- Incitare gli uomini alla battaglia
- Attrarre amore
- Accrescere l'allegria del convito
- Dar fama a chi la pratica
- Beatificare le anime



Una pagina del trattato di Johannes Tinctoris (1435-1511 ca.) "Explanatio musicalis".

2.

Come suona la voce

Il canto gregoriano, lineare e limitato negli sviluppi melodici, non richiedeva una capacità tecnica molto avanzata ai suoi interpreti (esclusivamente uomini), che dovevano invece concentrarsi sul significato religioso del testo. Con il canto "fiorito" e ricco di vocalizzi della polifonia, si pone invece il problema dell'intonazione, nonché dello sviluppo di una tecnica virtuosistica. Nella musica del Cinquecento, e soprattutto nel madrigale, as-



**GIOVANNI PIERLUIGI
da PALESTRINA**
(1525 ca. - 1594)

Nel 1537 entrò a far parte del gruppo dei "pueri cantores" della Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma; nel 1551 fu nominato Maestro della Cappella Giulia di Roma; continuò a ricoprire tale carica, in diverse cappelle, fino al 1565, anno nel quale divenne direttore dell'educazione del Nuovo Seminario Romano.

Palestrina, con 2 "Stabat Mater", oltre 100 messe e 250 mottetti, fu soprattutto un compositore di musica sacra, ma, sul versante della musica non sacra, bisogna ricordare ugualmente i 91 madrigali profani e 42 "madrigali spirituali".

Seppe interpretare le rigide prescrizioni sul canto liturgico della Chiesa controriformata e comporre una polifonia piena di sentimento e ispirata, dotata di linee melodiche ricche e suggestive.

sistiamo alla nascita del canto "artistico", che necessita di una disposizione "naturale" del cantante e di un assiduo esercizio tecnico. In questo periodo si afferma anche la distinzione tra le diverse voci di soprano, contralto, tenore, baritono, basso (sempre appartenenti ad interpreti di sesso maschile, perché la Chiesa cattolica non consentiva alle donne di cantare). Il virtuosismo viene ancora inteso come capacità di imitare le caratteristiche degli strumenti. Con la nascita del melodramma la voce acquista invece una funzione espressiva, facendosi più attenta al significato delle parole. Inoltre, con l'affermarsi di una cultura laica, viene conferita dignità anche alla voce femminile, destinata a trionfare con l'affermarsi del mito della "primadonna". Nasce dunque una nuova forma di virtuosismo, dove il cantante fa sfoggio di variazioni e improvvisazioni che arricchiscono il carattere musicale del pezzo. In tutto il melodramma barocco e in quello della seconda metà del Settecento, il canto sarà "belcanto", ed eviterà ogni forma di rappresentazione realistica di situazioni e sentimenti (caratteristica, invece, della lirica ottocentesca). Se la tragedia lirica di Lully e il melodramma "riformato" di Gluck richiameranno ad un maggior rispetto della tradizione drammatica, Mozart riuscirà a sintetizzare i due caratteri: la dimensione italianeggiante e virtuosistica della vocalità (specie nelle parti femminili) e quella franco-tedesca dell'espressività (specie nei personaggi maschili). Questo, in forma sintetica, lo sviluppo della musica vocale profana nell'età moderna. La musica vocale religiosa si rifece per lungo tempo al modello di Palestrina, e in seguito seguì la generale tendenza che mirava ad esprimere la religiosità del compositore e del pubblico più che i dogmi della Chiesa. In questo modo si andrà facendo sempre meno netta la distinzione tra musica sacra e musica profana.



"Concerto", dipinto di Lionello Spada (1576-1622).

Ascolto

UNA MESSA CHE PORTA IN ALTO



Il musicista fiammingo Josquin Desprès compose nel corso del suo soggiorno in Italia una messa che richiama il tema dell'"uomo armato", allora diffuso, e su cui molti altri compositori si cimentarono. Le diverse parti della messa sono organizzate in sequenza ascendente sul piano armonico, dalla prima, in cui la melodia è sulla tonalità di *Do*, alla quinta, l'"Agnus Dei" che ascoltiamo, che termina in *Sol* e *La*. A questa struttura armonica corrisponde un'altra sequenza ascendente, che riguarda il rapporto tra le voci nell'ambito del trattamento polifonico: nella prima parte la voce conduttrice è situata nella zona grave e nell'ultima è collocata nella zona più alta. L'*Agnus* costituisce la mirabile conclusione di questa composizione: in essa la melodia, ampiamente dilatata dalla voce alta, viene ripetutamente smembrata e ripresa dalle altre secondo una formula stilistica chiamata "ostinato" (è quando un nucleo melodico viene affidato alle voci basse e si ripete più volte, contrapponendosi, nella sua staticità, al movimento delle altre voci). Il desiderio di

tradurre in musica il significato delle parole, proprio dello stile fiammingo, traspare nella conclusione del pezzo, quando alle parole "dona nobis pacem" subentra, dopo tanto accumulo di voci, un momento di pace. La complessa architettura del pezzo trova così compimento in una dolcissima supplica finale.

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.*

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.*

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi:
dona nobis pacem.*

Traduzione

*Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo:
abbi pietà di noi.*

*Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo:
abbi pietà di noi.*

*Agnello di Dio, che togli i peccati del mondo:
dona a noi la pace.*



"Le nozze di Cana" (particolare), dipinto di Paolo Veronese (1528-1588).

Ascolto

TRE LAMENTI

Nel capitolo precedente, all'esercizio 5 di pag. 280 abbiamo già incontrato "Il lamento di Arianna" di Claudio Monteverdi, nella versione in forma di madrigale.



Ora ne ascoltiamo la prima sezione nella versione per voce sola, tratta dall'opera *Arianna* e che ebbe fin dall'inizio una vita autonoma, diffondendosi come "cantata da camera". Per la fortuna che godette diventò modello per un genere, sia operistico che da camera, che ebbe molti seguaci. Un ingrediente fondamentale del lamento (affidato in genere a una voce femminile) è la dilatazione della linea melodica, spesso ripiegata su se stessa e articolata su brevi nuclei tematici che si ripetono.

Un altro elemento che frequentemente compare è l'accostamento tra diversi effetti che producono contrasto tra di loro: disperazione, autocommiserazione, supplica all'amante, invettiva nei suoi confronti. Nel lamento di Monteverdi compaiono tutti questi elementi (ma la sequenza da noi scelta, che corrisponde a quella del madrigale, al quale sarà utile confrontarla per cogliere analogie e differenze, indugia solo sui primi due).



Nel lamento conclusivo dell'opera *Didone ed Enea* di Henry Purcell (1689) prevale la dimensione dell'autocommiserazione e della supplica, rese sul piano musicale attraverso la ripetizio-

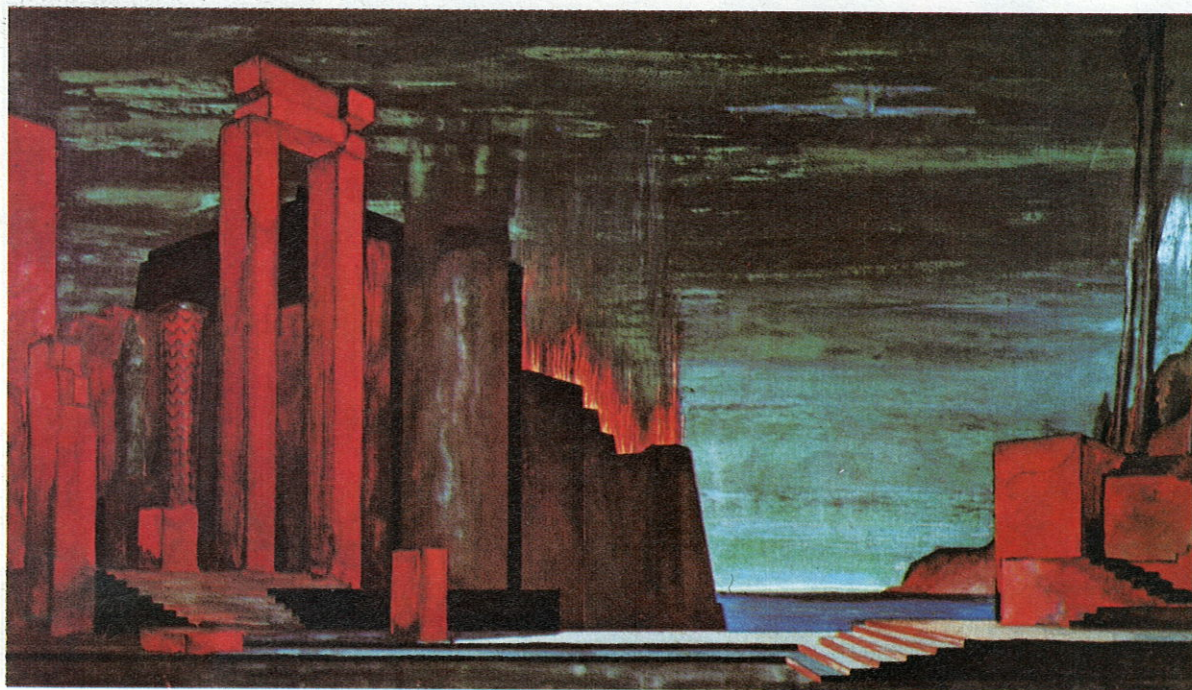
ne su una scala cromatica discendente (che prefigura il suicidio di Didone abbandonata) di un elementare e suggestivo schema melodico.

*When I am laid in earth,
May my wrongs crate
No trouble in thy brast;
Remember me, but ah!, forget my fate.*

Traduzione
*Quando riposerò in terra,
Possano i miei torti
Non dare affanno al tuo cuor;
Ricordami, ma ah!, dimentica la mia sorte.*



Infine ascoltiamo un'aria di lamento tratta dall'opera *Giulio Cesare* di Händel (1724), forse la più nota e certamente la più classica tra le sue opere. Alla prima sezione di tipo lamentoso, "Piangerò la sorte mia / Sì crudele e tanto ria", dove ritroviamo alcuni degli ingredienti dell'aria di Purcell (la sequenza discendente, l'*ostinato*), si contrappone bruscamente una seconda sezione, basata sull'invettiva "Ma poi, morta, d'ogni intorno / Il tiranno e notte e giorno / Fatta spetto agiterò"; il ritorno col "da capo" al lamento iniziale mostra come l'impennata si esaurisca rapidamente e come anche nel canto di Cleopatra prevalga l'autocommiserazione.



Bozzetto di Scialoia per l'opera "Didone ed Enea" di Purcell.

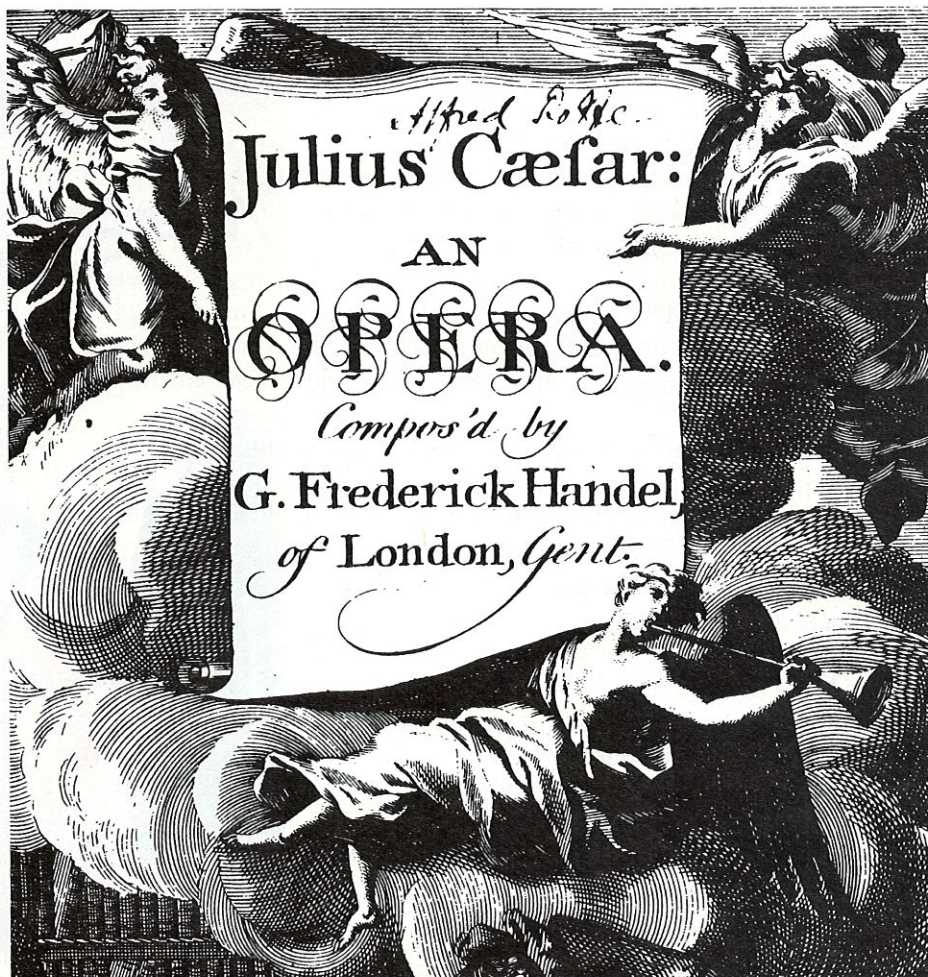


CLAUDIO MONTEVERDI
(1567-1643)

Iniziato giovanissimo agli studi musicali nella natia Cremona, a quindici anni pubblicò le sue prime raccolte di composizioni e, a venti, il primo di sei libri di "Madrigali a cinque voci", che lo avrebbero reso famoso in tutta Europa; dal 1590 fu alla corte dei Gonzaga di Mantova e, dopo il 1613, maestro di cappella della Repubblica di Venezia.

Con l'"Orfeo" (1607), una "favola pastorale in musica", si pose come riformatore del melodramma, tendenza che viene confermata anche dalle successive opere "Il ritorno di Ulisse" (1640) e "L'incoronazione di Poppea" (1643).

Nel campo della musica sacra vanno ricordate la "Missa da cappella a sei voci" (1610) e la "Missa a quattro voci" (postumo, 1650).



Frontespizio del "Giulio Cesare" di Händel.

Ascolto

CINQUE MODI DI ESPRIMERE IL DOLORE DELLA MADONNA

Lo *Stabat Mater* è un poema attribuito a Jacopone da Todi (morto nel 1306): si compone di venti strofe di tre versi ciascuna. Questo inno alla sofferenza della Vergine a fianco del figlio crocefisso esprime sia il dolore della madre sia la partecipazione del comune mortale alla scena straziante.

Venne musicato da numerosi compositori. Vi proponiamo, in rapida sequenza, cinque diverse versioni della prima strofa dell'inno.



La prima, estremamente breve e ricca di accenti mistici, è di Palestrina (1590), che ricorre alla soluzione del doppio coro.

Nei tre accordi iniziali, e nella successiva entrata di tutte le voci si coglie la mirabile soluzione musicale che il compositore romano seppe dare al dramma.



Con la versione di Antonio Vivaldi entriamo decisamente nella dimensione teatrale: di conseguenza si attenua il misticismo, mentre la musica si incarica di esaltare la dimensione drammatica. Vivaldi fa leva sul rapporto fra la calda e intensa voce del contralto e quella dell'orchestra, che accompagna il canto sottolineandone le curvature.



Il mottetto composto all'inizio del Settecento da Alessandro Scarlatti prevede un organico composto da soprano, contralto, due violini e basso continuo: ci porta in una dimensione del tutto di-

versa, dove prevale la tensione umana e il dolore si scioglie nel canto; alla partecipazione corale al dramma si sostituisce un'espressione individuale, intessuta di una fede pacata e rasserenante.



La composizione di Scarlatti, che veniva eseguita tradizionalmente il venerdì santo nelle chiese di Napoli, diventò modello per Giovanni Battista Pergolesi, quando questi ricevette l'incarico di comporre un nuovo *Stabat Mater*. Questo diede a Pergolesi, che morì subito dopo, una grande celebrità postuma, pari a quella ottenuta con la *Serva padrona*, e diventò una sorta di modello per la musica religiosa del secondo Settecento. Ci fu anche chi, pur ammirando la bellezza della composizione, ritenne fosse troppo influenzata dalla musica operistica e quindi non potesse essere giudicata come autentica musica religiosa. Al di là delle polemiche, quel che colpisce nello *Stabat Mater* di Pergolesi è la sua estrema semplicità, racchiusa in un canto composto e contenuto che evita ogni forzatura drammatica e trasforma la disperazione in rassegnazione.

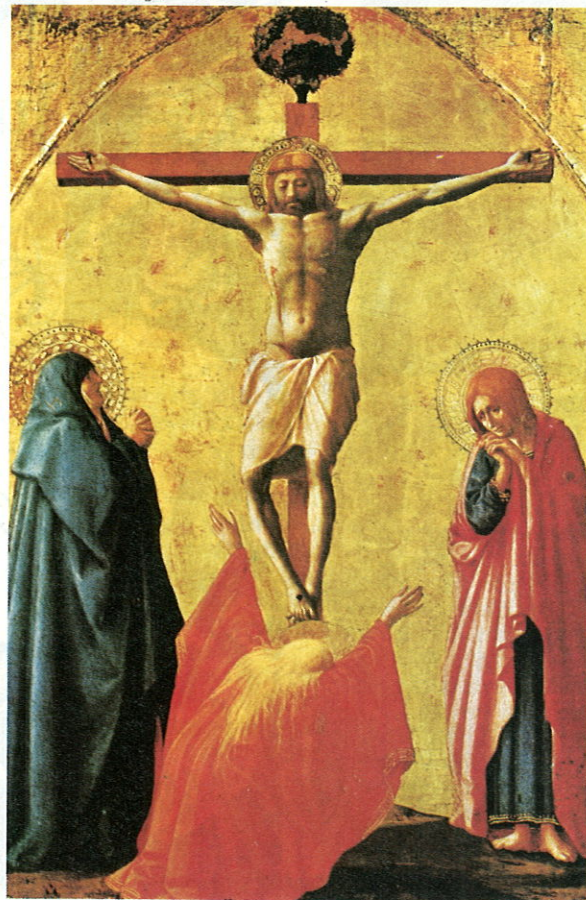


L'ultimo brano è tratto dallo *Stabat Mater* che Gioachino Rossini ultimò nel 1841. Qui siamo nel pieno di una nuova dimensione musicale e lirica, che esalta gli aspetti drammatici del testo con il suggestivo impasto sonoro del coro, delle voci solistiche e di una cornice orchestrale di tipo sinfonico. Si torna così a un'espressione collettiva del dolore, come già era in Palestrina.

*Stabat Mater dolorosa
luxta crucem lacrimosa
Dum pendebat filius.*

Traduzione

*In piedi, di fronte alla croce
dove pendeva il figlio,
stava la Madre addolorata e piangeva.*



"Crocifissione" del Masaccio (1401-1428), facente parte del "Polittico del Carmine" (Firenze).

3.

Come suonano gli strumenti

Viola: strumento ad arco simile al violino, ma di dimensioni maggiori. Le viole antiche si suddividono in *viole da braccio* o *da gamba*.

Il maneggio della viola moderna è uguale a quello del violino.

Violino: è il più acuto dei moderni strumenti ad arco occidentali. Il primo violino risale alla seconda metà del XVI sec.

Dal punto di vista della sonorità, gli strumenti rinascimentali sono molto diversi da quelli dei secoli successivi: la loro estensione è assai limitata, e il volume che sono in grado di produrre è molto ridotto. Il nostro orecchio è diventato "duro", e quando ascolta le esecuzioni che fanno uso di strumenti antichi non sempre riesce ad apprezzare la loro pacatezza sonora, le sfumature, il modo in cui si appoggiano ad una voce anch'essa usata con toni e volumi smorzati. Basta confrontare il suono di una viola, tipico strumento dell'epoca, con quello del successivo violino, per cogliere la differenza tra il timbro delicato proprio della musica rinascimentale e quello più intenso e penetrante della musica barocca. Lo strumento che meglio

Liuto: strumento a corde, pizzicate con le dita o con il plettro. Una specie di liuto era presente già presso le civiltà mesopotamica ed egizia, nel 2000 a.C. Il liuto moderno compare intorno al IX sec. d.C. ed è sfruttatissimo in epoca rinascimentale.

Trombone: strumento aerofono d'ottone fornito di bocchino e di *coulisse*, parte mobile del tubo, a forma di U, che permette di variare la lunghezza della colonna d'aria e quindi l'altezza del suono. Dal secolo scorso accanto al *trombone a tiro* è comparso quello a *pistoni*.

Tromba: strumento aerofono d'ottone fornito di bocchino. È costituita di una canna curva cilindrica (provista dal XIX sec. di valvole e pistoni) che nella parte terminale si allarga in un padiglione (campana).

Clavicembalo: strumento a tastiera a corde pizzicate. Vive un periodo di straordinaria fortuna dal XIV al XVIII sec. Verso la metà del Settecento, in seguito all'invenzione del pianoforte, comincia il suo declino.

Fortepiano: termine con cui, fino ai primi dell'Ottocento, si indicava il pianoforte. Oggi si definisce fortepiano lo strumento settecentesco e pianoforte quello dall'Ottocento ai giorni nostri.

rappresenta i gusti musicali del Quattrocento e del Cinquecento è il liuto. Di origine antichissima, esso viene introdotto in Spagna dagli Arabi nel Duecento, e ben presto si impone in tutta Europa. Nonostante venisse utilizzato anche per composizioni solistiche, il liuto serviva soprattutto ad accompagnare la voce. Per esso, come per gli strumenti a corda fino al Seicento, si usava una forma di notazione chiamata *intavolatura*, che indica il punto in cui le dita dovevano premere le note sul manico: qualcosa di simile agli schemi che oggi insegnano ai principianti la disposizione degli accordi per la *chitarra* (che appartiene alla famiglia del liuto, da cui si differenzia strutturalmente per la cassa sonora a fondo piatto e storicamente per la sua diffusione popolare, mentre il liuto era prediletto dagli aristocratici).

Verso la fine del Cinquecento, la tecnica del doppio coro sviluppata a Venezia da Giovanni Gabrieli portò a sfruttare al massimo i suoni pieni dei fiati: specie del trombone, il cui timbro era decisamente più morbido di quelli odierni. La musica seicentesca, con la sua ricerca di sonorità rotonde e squillanti, accentuerà il rilievo dato ad altri strumenti a fiato come la tromba, il cui uso, nel periodo medioevale, era limitato a funzioni militari o di caccia e che, con Monteverdi, fa il suo ingresso nella musica strumentale e operistica. Si tratta però di una tromba diversa da quella contemporanea, che è stata messa a punto nella prima metà dell'Ottocento: il suo suono è meno aspro, e il suo tono argentino la rende adatta per i piccoli complessi. Si affermano sempre più, inoltre, il violino, il clavicembalo e il fortepiano, che è il progenitore del moderno pianoforte: le sue corde, invece di essere pizzicate con un sistema di leve come nel clavicembalo, vengono percosse da martelletti azionati dalla tastiera. Come vengono utilizzati questi strumenti dai compositori del Settecento? In modo da trarre da ognuno di essi il massimo delle possibilità tecniche ed espressive, senza per questo rompere con i principi delle forme classiche e con il gusto per un suono dolce e contenuto. All'epoca, infatti, le *orchestre sinfoniche* non contavano più di trentacinque esecutori, due terzi dei quali suonavano strumenti ad arco, mentre il gruppo rimanente era costituito da fiati e timpani. I complessi orchestrali del tardo Ottocento arriveranno invece ad essere formati da più di cento strumenti, e il numero degli archi supererà le cinquanta unità.



"Serenata" (particolare), dipinto di Jean-Antoine Watteau (1684-1721).

Ascolto

ADDIO AL LIUTO

Le canzoni per liuto di John Dowland, compositore inglese vissuto tra Cinquecento e Seicento, sono un documento assai significativo dei mutamenti intervenuti nel gusto espressivo con la crisi della polifonia. La liberazione del canto solistico pone in primo piano, accanto alla voce, il suono dello strumento.



Nella canzone che ascoltiamo, *Come again! Sweet Love* (Torna, dolce amore), il liuto svolge nello stesso tempo una funzione di accompagnamento con brevi accordi, e di dialogo con la voce, sottolineando, anticipando o riprendendo alcuni passaggi tematici.

Si può dire che questo è il "canto del cigno" dello strumento, in un periodo in cui la musica "domestica" cede il passo a quella "pubblica" e la semplicità tecnica al virtuosismo: al posto del liuto troveremo in seguito il clavicembalo.

STEREOFONIA D'ALTRI TEMPI



Il brano che ascoltiamo, "Canzon primi toni, a 8", è tratto dalle *Sacrae Symphoniae* composte nel 1597 dal musicista veneziano Giovanni Gabrieli. Gli otto strumenti a fiato sono divisi in due gruppi, secondo la tecnica, ampiamente utilizzata nella basilica di San Marco, del doppio coro. Questa soluzione, una specie di "stereofonia" naturale, consente di calibrare gli effetti strumentali e di sfruttare appieno il gioco degli echi. Cogliamo qui le prime espressioni di una ricerca volta a creare un linguaggio strumentale indipendente rispetto a quello vocale e tuttavia non inferiore ad esso per quanto riguarda la robustezza dell'impianto polifonico e la varietà dei colori. Come la musica vocale nasce corale per diventare poi individuale, così la musica strumentale, prima di approdare alla stagione del virtuosismo solistico, attraversa un periodo in cui le soluzioni più nuove e avanzate vengono trovate nelle composizioni per insiemi strumentali. Noterete nel pezzo la ripresa del motivo iniziale, di tipo austero e pomposo, nella parte finale, dopo un intermezzo che si rifà a un ritmo di danza (le parti si presentano come sezioni chiuse); poi i frequenti passaggi di volume, che creano una sonorità decisamente "moderna"; la tendenza a disporre le parti su una base di accordo, evitando il succedersi delle imitazioni, tipico della musica del Cinquecento.

UN'EUROPA DI TRE SECOLI FA

Marc-Antoine Charpentier è il più importante e famoso compositore della Francia del Seicento, dopo Lully, con il quale fu spesso in rivalità.

hat with borrow, ficht-f-one cte-acute and polle-ty erred thought, worse foul, hat
 my weary, weeping eyes, hole spring of tears doth flop my vital breath, and tear my
 One heavy sleep, the image of true death, and close up life,
 TENOR
 Basses
 One heavy sleep, the image of
 true death, and close up life, my
 weary, weeping eyes, hole spring of
 tears doth flop my vital breath, and
 tear my
 One heavy sleep, the image of true death, and close up life,
 ALTUS
 One heavy sleep, the image of true death, and close up life, my weary, weary
 weeping eyes, hole spring of tears doth flop my vital breath, and tear my heart with sorrow
 sighs, and cries, Come and poller my erred thoughts, worse foul, that bring dies, it
 till thou see me one me better e.

CONCERTI DI ANDREA ET DI GIO: GABRIELI ORGANISTI DELLA SERENISS. SIG. DI VENETIA.

Continenti Musica DI CHIESA Madrigali,
& altro, per voci, & stromenti Musi-
cali; à 6. 7. 8. 10. 12. & 16.

Nouamente con ogni diligentia dati in luce.

LIBRO PRIMO ET SECONDO.
CON PRIVILEGIO.



IN VENETIA.
Appresso Angelo Gardano. 1587.



Il pezzo che ascoltiamo è il "Preludio" di un *Te Deum*: una composizione sacra, in cui troviamo però il gusto per le musiche celebrative, proprio della Parigi del tempo. Il motivo iniziale, affidato alle trombe (lo conoscete tutti, perché è stato adottato come sigla per l'Eurovisione), occupa la prima parte della composizione, e ritorna identico alla fine, mentre l'episodio intermedio è più composto e lirico.

TRA ESPRESSIVITÀ E VIRTUOSISMO

Ascoltiamo due tipiche espressioni dell'evoluzione del virtuosismo strumentale, genere in cui furono maestri i compositori italiani di fine Seicento e inizio Settecento.



Il primo pezzo, la *Sonata in Re minore op. 5 n. 12 per violino e clavicembalo* ("Follia") di Arcangelo Corelli (1700), è una delle testimonianze più elevate della musica strumentale barocca per violino. La sonata è costituita da un tema (che dà nome alla composizione e trae ispirazione da una danza di origine spagnola o portoghese) e da diciannove variazioni in cui il violino, talvolta scambiandosi le parti con il clavicembalo, realizza compiutamente il progetto corelliano di dare alla musica strumentale la capacità espressiva e discorsiva della voce: in ognuna delle variazioni viene espresso, in modo limpido ed equilibrato, senza mai eccedere nel virtuosismo fine a se stesso, un diverso stato sentimentale.



Il secondo brano, invece, ha un carattere tipicamente virtuosistico, e la dimensione tecnica dell'esecuzione strumentale prevale su quella espressiva. Si tratta della *Toccata in Re minore per clavicembalo* composta da Baldassarre Galuppi, musicista veneziano del Settecento. La toccata è costruita sulla ripetizione di due nuclei tematici, inframmezzati da episodi di agilità che mettono in evidenza le possibilità ritmiche e portano agli estremi la varietà timbrica dello strumento. È anche in esperienze sonore di questo tipo che troviamo le ragioni della rapida decadenza del clavicembalo, sopravanzato dal fortepiano già negli ultimi decenni del Settecento.



Nella pagina precedente, in alto, un foglio musicale di John Dowland: si tratta di una composizione a tre voci scritta in modo da poter essere letta dagli esecutori seduti attorno al tavolo; in basso, frontespizio di una raccolta di concerti di Andrea e Giovanni Gabrieli pubblicata nel 1587. In questa pagina: in alto, un liuto; qui a fianco, un ritratto di Baldassarre Galuppi (1706-1785).

4.

L'età dei grandi musicisti

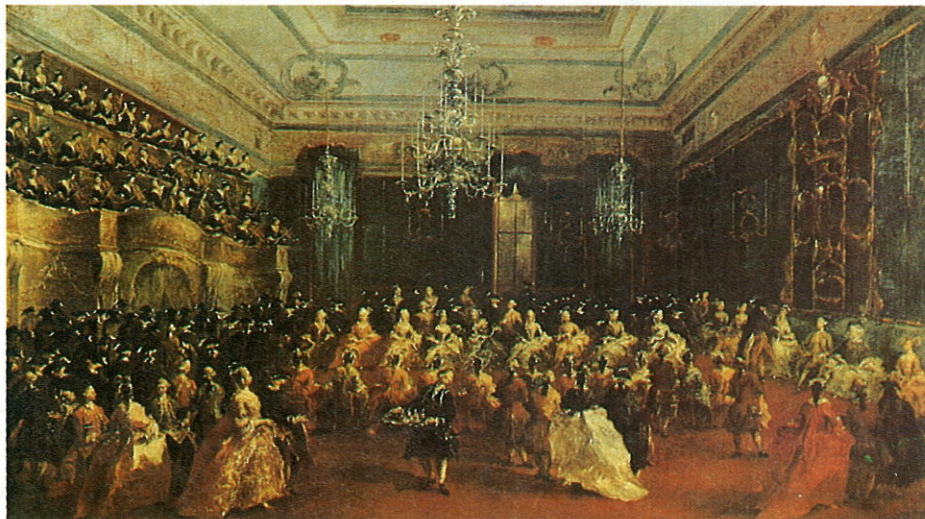
Tra il 1705, anno di pubblicazione della prima raccolta di composizioni di Vivaldi, e il 1827, anno in cui Beethoven scrisse i suoi ultimi pezzi, passa poco più di un secolo: un periodo decisivo per le sorti della musica come arte, che racchiude la produzione vastissima di sei musicisti tra i più grandi di tutta la storia dell'Occidente. Il primo (Antonio Vivaldi) è italiano, mentre gli altri cinque (Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven) appartengono all'area tedesca e austriaca: segno del fatto che in questo periodo il fulcro della produttività musicale colta si sposta dalle regioni meridionali a quelle centrali dell'Europa, dove permarrà per buona parte dell'Ottocento.

Conoscere qualcosa della vita di questi sei grandi, e della fortuna che ebbero le loro musiche, ci consente di ricostruire una fase decisiva del lungo itinerario che, iniziato agli albori del secondo millennio, porta la musica a essere considerata prima alla pari delle altre arti, per capacità creative e comunicative, e poi — nell'era romantica — addirittura superiore a esse.

ANTONIO VIVALDI

Poco sappiamo della sua vicenda umana. Ordinato sacerdote, venne assunto a venticinque anni dall'Ospedale della Pietà, un istituto veneziano che accoglieva orfanelle e dava loro una formazione musicale. Presso questo istituto egli rimase fin quasi alla fine dei suoi giorni, svolgendovi diverse mansioni: istruttore delle giovani allieve, procuratore di strumenti, direttore di concerti, autore di musiche.

All'attività presso l'"ospedale" alternò la presenza nei numerosi teatri operistici della città e nelle sale delle case aristocratiche, dove frequentemente si organizzavano serate di musica che richiamavano quanti avevano il privilegio di essere invitati, e anche tanti altri, che si accalcavano fuori dei palazzi per carpire qualcosa delle apprezzatissime musiche.



"Concerto di gala a Venezia" di Francesco Guardi (1712-1793).



ANTONIO VIVALDI
(1678-1741)

Il "prete rosso" (come fu soprannominato per il colore dei capelli) occupò per tutta la vita le cariche di maestro di cappella, maestro di coro e maestro dei concerti nel conservatorio femminile della Pietà, famoso per l'attività musicale delle "putte" (cantanti e strumentiste che, nascoste alla vista del pubblico, eseguivano ogni domenica concerti, musiche sacre e cantate) per le quali Vivaldi compose.

In vita, Vivaldi pubblicò soltanto 84 dei quasi 500 concerti da lui composti, tra i quali spiccano per fama i 4 concerti "Le stagioni". La riscoperta delle sue opere avvenne solo dopo il 1945 e continua ancora oggi.

Negli ultimi anni della sua vita si recò a Vienna, forse per cercare nuovi incarichi, probabilmente perché in patria la sua musica cominciava a essere sentita come espressione di un gusto ormai superato.

L'oblio che colpì il musicista veneziano negli ultimi anni della sua vita riguardò per lungo tempo anche le sue musiche. Si può dire che Vivaldi è una scoperta recente della storia musicale. Prima degli anni Quaranta del nostro secolo era conosciuto più per le trascrizioni che Bach aveva fatto di molti suoi pezzi, che non per la sua musica. Oggi delle sue numerose opere, di cui solo una limitata parte venne pubblicata in vita, conosciamo e apprezziamo soprattutto i quasi cinquecento concerti: una buona metà sono per violino, mentre gli altri sono affidati a una sorprendente varietà di strumenti solisti. Tutte queste composizioni sono divise in tre parti (Allegro, Adagio, Allegro) e molte di esse presentano, secondo l'usanza francese e tedesca, un titolo che richiama le intenzioni descrittive dell'autore. Gli ingredienti di queste musiche sono assai semplici: schemi melodici brevi e lineari, affidati di volta in volta ai diversi strumenti; tempi più veloci e lenti di quelli consueti, che vivacizzano il ritmo della composizione; grande varietà di effetti strumentali, che arricchiscono e diversificano il timbro del suono; tendenza a usare la voce dello strumento solista secondo lo stile del canto lirico, che non entra in contrasto ma domina l'insieme dell'orchestra. Tutto ciò dà al concerto vivaldiano un inconfondibile fascino e una perenne freschezza.

Se oggi vediamo in Vivaldi uno dei più grandi innovatori della musica concertistica, i suoi contemporanei lo apprezzarono forse di più per le sue opere e le sue composizioni vocali da chiesa. C'è dunque tutta una parte della produzione vivaldiana che deve essere ancora recuperata, studiata e diffusa. Ed è probabile che tra qualche decennio sapremo di più di questa figura, per molti aspetti ancora enigmatica.

Le copertine di due registrazioni delle "Quattro stagioni" di Vivaldi: a sinistra, un'interpretazione dei Musici di qualche decennio fa; a destra, quella, recente, del "divo" Nigel Kennedy. Dalle immagini delle copertine ci si può fare un'idea della diversità delle due interpretazioni e dei pubblici ai quali si rivolgono: classica e tradizionale l'una, briosa e giovanile l'altra. Ma tutte e due "vivaldiane".



Ascolto

UN CARDELLINO ALLEGRO E DOLCE



L'immagine del cardellino che dà il titolo al *Concerto in Re maggiore op. 10 n. 3* di Vivaldi è richiamata soprattutto nei due "Allegri" che aprono e chiudono il concerto. Lo strumento solista, il flauto traverso, è sfruttato da Vivaldi in tutte le sue possibilità, allo scopo di imitare, con arpeggi veloci, frequenti trilli, note ribattute e staccate, il cinguettio dell'uccello. Nel tempo centrale, invece, il compositore veneziano fa sfoggio della sua abilità di far cantare dolcemente lo strumento, accompagnandolo con il solo clavicembalo in una melodia dall'ampio respiro. Vivaldi fu forse il primo compositore che attribuì al movimento lento un'importanza pari a quella dell'Allegro. Ed è qui che il riferimento alla musica operistica si fa sentire in modo più diretto e piacevole.

Un suonatore di flauto traverso in un dipinto del Settecento.



UN VIOLINO-TROMBA



In questo caso, a caratterizzare il pezzo (*Concerto in Do maggiore*) di Vivaldi non troviamo un titolo evocativo, ma un elenco degli strumenti solisti impiegati: due mandolini, due tiorbe, due flauti, due salmò, due violini da suonare, aggiunge l'autore, "in tromba marina" e un violoncello. Alcuni di questi strumenti sono decisamente curiosi. La tiorba è uno strumento a corde pizzicate, una specie di grosso liuto: qui viene associato al mandolino, che ha

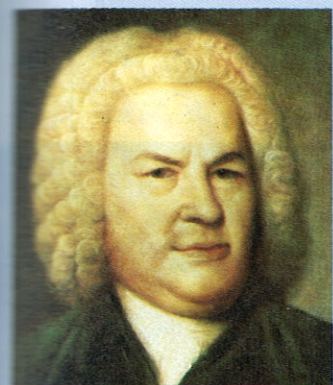
un suono simile, ma più acuto. Il salmò è una versione ridotta del clarinetto, che suona solo note basse. Infine è difficile capire che cosa Vivaldi intendesse per suonare i violini "in tromba marina": alludeva al tipo di suono che dovevano produrre, o alle note della melodia loro affidata?

Comunque, il pezzo che ascoltate ("Allegro molto") scorre piacevole e vivace, e la varietà timbrica prodotta dalle combinazioni degli strumenti, che svolgono funzioni solistiche sempre in coppia, contribuisce a renderlo ancora più fantasioso e attraente.

BACH E HANDEL

Nacquero lo stesso anno, 1685, in due città vicine della Germania centrale. Qui finiscono le somiglianze tra i due musicisti, se si esclude la comune abilità nel suonare gli strumenti a tastiera. Di fatto la loro vicenda umana, le loro musiche e la fama che ne ebbero in vita e dopo la morte rappresentano quanto di più diverso si possa immaginare. Riservata, trascorsa tra un centro e l'altro della Germania centrale, legata agli affetti familiari e pervasa da una profonda religiosità (che volle trasmettere alla sua musica) fu la vita del primo. Movimentata e peregrinante (dalla Germania all'Italia, all'Inghilterra), sostenuta dalla fama internazionale delle sue composizioni per teatro fu la vita del secondo.

Inoltre le composizioni di Bach vennero dimenticate per oltre mezzo secolo dopo la sua morte. In quel periodo egli venne ricordato soprattutto come bravo insegnante e buon compositore di pezzi sacri, mentre le composizioni di Händel continuarono ad essere eseguite con grande successo anche dopo la sua morte, soprattutto nella sua seconda patria, l'Inghilterra. La diversità di carattere dei due musicisti è ben documentata dalle loro musiche.



JOHANN SEBASTIAN BACH
(1685-1750)

Fecondissimo in tutti i generi musicali, ad eccezione dell'opera, fu, in vita, più apprezzato come didatta che come compositore.

Impossibile ripercorrere qui i titoli della sua musica vocale, sacra e profana, che comprende messe, oratori, passioni, mottetti, corali, cantate, arie, ecc.

La musica strumentale include composizioni orchestrali ("Suites", concerti per clavicembalo e archi; concerti per 1 o 2 violini e archi; un triplo concerto per flauto, violino, violoncello e archi), per liuto, per clavicembalo (celebri i due libri de "Il clavicembalo ben temperato") e per organo.

Da ricordare ancora l'"Offerta musicale" e "L'arte della fuga".

Le composizioni di Bach sono il frutto di un pensiero rigoroso e severo, che rende la musica simile a un prodotto scientifico: sono musiche che privilegiano la dimensione dell'interiorità. Quelle di Händel invece puntano verso l'esteriorità e si adeguano ai gusti dominanti nel teatro musicale della prima metà del Settecento. Il primo attinge a piene mani dal passato e compone una musica "inattuale", che solo in seguito si rivelerà assolutamente moderna; il secondo si rifà ai musicisti del suo tempo.

JOHANN SEBASTIAN BACH

Nasce da una famiglia che ha dato un grosso contributo alla musica: dal Cinquecento a oggi si contano quasi cento compositori di nome Bach, e tra questi una grande fama, superiore a quella del loro padre, ebbero i due figli di Johann, Carl Philipp Emanuel e Johann Christian.

Sotto la guida del padre prima e del fratello maggiore poi, Bach diventò provetto organista, ma non gli mancarono le occasioni per sviluppare altre capacità in campo musicale: giovanissimo cantò come soprano in un coro di chiesa, poi ebbe un incarico come violinista, fino a quando, a 23 anni, venne assunto prima in qualità di organista e poi di direttore d'orchestra presso una corte di una certa importanza, quella di Weimar. L'enorme quantità di libri musicali tedeschi, italiani e francesi che copiò nel periodo dell'apprendistato gli consentì di entrare in contatto con un vastissimo universo musicale e di farsi una cultura eccezionale. Decisivo, proprio negli anni di Weimar, fu l'ascolto dei concerti di Vivaldi: ne trascrisse una ventina per organo (strumento sul quale compì le iniziali esperienze di compositore), facendo proprie le caratteristiche dei compositori italiani del tempo, cioè la ricchezza melodica e il gusto tutto teatrale per i contrasti sonori, ben riflesso nelle sue prime *cantate sacre*.

A trentadue anni lo troviamo maestro di cappella a Cöthen: qui Bach compose quasi tutta la sua produzione da camera, della quale fanno parte i sei concerti chiamati *brandeburghesi* perché dedicati al margravio (titolo nobiliare tedesco corrispondente al nostro marchese) di Brandeburgo.



Il castello di Wilhelmsburg a Weimar, dove Bach, al servizio del duca Wilhelm Ernst, trascorse gli anni tra il 1708 e il 1716.

Ascolto

UN CONCERTO TRA LE FRONDE

Nella stesura dei sei *Concerti brandeburghesi* Bach si rifà al modello vivaldiano, che irrobustisce col ricorso alle tecniche contrappuntistiche e con una più netta contrapposizione tra concertino e concerto grosso degli strumenti.



Nell'"Allegro" dal *Concerto n. 2 in Fa maggiore* il ruolo solistico è affidato a tromba, flauto, oboe, violino, che dialogano in coppie dal timbro assai vario, mentre due violini, viola, violone, violoncello e cembalo svolgono il ruolo di concerto grosso.

Il più autorevole studioso ottocentesco dell'opera di Bach, Philipp Spitta, dà una lettura molto fantasiosa e decisamente romantica di questa limpida pagina:

«Si snoda come un gruppo di giovani cavalieri, con gli occhi scintillanti e i cimieri al vento. Uno comincia una canzone gioiosa, la cui eco risuona tra le alte fronde della foresta; il secondo e il terzo attaccano anche loro, e le loro melodie cameratesche si trasformano in un coro; ora la canzone si perde in lontananza: diventa sempre più debole; si ode ancora per un attimo, poi viene portata via dal vento e sommersa dal fruscio delle foglie. E tutto ciò si svolge in un semplice movimento di concerto!».



"Paesaggio al mulino" di Claude Lorrain (1600-1682).



La famiglia Bach. La continuità e la fecondità della produzione musicale e dell'impegno professionale di Bach si spiegano anche con la necessità di sopperire ai bisogni della numerosa prole.

Nello stesso periodo produsse numerosi pezzi didattici allo scopo di avviare i figli (ne ebbe in tutto venti) e la seconda moglie (la prima morì nel 1720) alle tecniche del clavicembalo: la raccolta più significativa di questi pezzi va sotto il nome di *Clavicembalo ben temperato* e costituisce una dimostrazione razionale della possibilità di comporre musiche nelle 24 tonalità diverse prodotte dalla divisione dell'ottava in 12 semitoni uguali.



Il clavicembalo e la viola pomposa di Bach, nella casa natale del musicista a Eisenach.

Ascolto

IL PRELUDIO CHE DIVENTERÀ PREGHIERA



Il "Preludio in Do maggiore" dal *Clavicembalo ben temperato*, libro I, è forse il pezzo più celebre di tutta la raccolta di Bach, se non altro perché una diffusissima composizione della metà dell'Ottocento, l'*Ave Maria* di Charles Gounod, si limita ad

aggiungere una voce melodica alla base rappresentata dal pezzo bachiano. Il preludio è caratterizzato dal fluido susseguirsi di una serie di arpeggi ascendenti, uguali a due a due. Le ultime misure introducono, anche dal punto di vista tematico, alla fuga successiva, caratterizzata dalla frequentissima comparsa della formula melodica:



Dal 1723 fino alla morte Bach è attivo a Lipsia, come *Cantor* della chiesa di San Tommaso, un incarico complesso che lo rendeva responsabile della formazione culturale e musicale dei giovani poveri impegnati nella scuola annessa alla chiesa, e nello stesso tempo sovrintendente all'attività musicale delle chiese principali della città. Il tempo libero era dedicato da Bach alla selezione, all'esecuzione e soprattutto alla composizione delle cantate che venivano eseguite nel corso del rito domenicale. Se si tien conto del fatto che le festività annuali erano circa sessanta e che egli portò a compimento cinque cicli completi, si fa presto a immaginare quanto grande fu la sua produzione in quest'ambito. A noi sono giunte, a tutt'oggi, circa duecento *cantate sacre*, caratterizzate da una struttura costante: al brano iniziale, affidato a un coro polifonico che intona generalmente un testo biblico, fa seguito una successione di arie, duetti, terzetti e recitativi composti su testi liberi sempre di contenuto religioso, intervallati da altri episodi affidati al coro, il quale interviene anche alla fine del pezzo.

Un'altra tipica composizione liturgica del tempo è la *Passione*, una narrazione evangelica che veniva eseguita in stile di oratorio nel corso della settimana santa. Nelle due Passioni di Bach a noi giunte (*Secondo San Matteo* e *Secondo San Giovanni*) i testi evangelici, tradotti in tedesco, sono trattati nelle diverse forme vocali che troviamo anche nelle cantate, ma con una più esplicita volontà drammatica e spettacolare e un impiego più massiccio, quasi sinfonico, dell'orchestra. Accanto alle cantate sacre troviamo nella produzione di Bach anche numerose *cantate profane*, e musiche da camera e per orchestra da eseguire nei locali pubblici.



Una pagina musicale autografa della cantata di Bach "Tutto secondo la volontà di Dio".

Ascolto

DAL DIABOLICO AL DIVINO

Dell'immensa produzione vocale di Bach diamo solo due piccoli esempi.



Il primo, di tipo corale, è un episodio centrale della *Cantata n. 80*, "Ein' feste Burg" (Una possente fortezza): il motivo viene intonato all'unisono dal coro mentre il testo del cantico di Lutero, che parla a questo punto di un mondo popolato di diavoli, è reso da un accompagnamento orchestrale veramente indiavolato.



L'altro brano è l'aria più famosa della *Passione secondo San Matteo*: "Erbarme dich, mein Gott" (Abbi pietà, mio Dio) per contralto. Pietro fugge, piangendo, dopo aver negato per tre volte di sapere dove è Gesù e dopo che il gallo, secondo la profezia, ha cantato. A questo punto il violino intona una dolce e tenera melodia, su cui si inserisce la voce del contralto: l'incantevole duetto che ne risulta ha il potere di alleviare il dolore.



"Il giardino delle delizie" (particolare) di Hieronymus Bosch (1450 ca.-1516).

Vien da chiedersi come Bach abbia potuto dar vita a un edificio musicale di così vaste proporzioni: si rischia di non trovar risposta a questa domanda se non si tien conto di una pratica ancora assai diffusa al tempo, chiamata "parodia", che consiste nel trasferire un brano musicale da una composizione a un'altra. Nelle composizioni bachiane le parodie abbondano, e il gioco dei richiami da un brano all'altro sembra non avere mai fine. Gli ultimi prodotti del genio di Bach, tra i quali *L'arte della fuga*, rappresentano un vero e proprio esperimento intellettuale: musiche da leggere e pensare, forse ancora più che da eseguire (non è nemmeno indicato quale strumento usare), costruite su motivi elementari elaborati al punto da generare veri e propri monumenti all'arte musicale.

Ascolto

ALLA SCUOLA DI BACH



L'Invenzione a due voci n. 8 in Fa maggiore, che ascoltiamo, realizza mirabilmente le intenzioni didascaliche di Bach.

Egli scrisse nel manoscritto originale della raccolta che queste musiche dovevano servire a sviluppare nell'allievo la capacità di usare le due mani indipendentemente l'una dall'altra, a introdurlo nei segreti della composizione polifonica, a fargli apprezzare la bontà di un tema e delle sue elaborazioni, a sollecitarlo alla composizione. Carl Philipp Emanuel Bach ci ha lasciato un'interessante testimonianza della vocazione didattica del padre: «Per prima cosa insegnava agli allievi un sistema parti-

colare per toccare i tasti. Per questo li esercitava per mesi con esercizi singoli per le dita di tutte e due le mani, per ottenere unicamente un tocco limpido e pulito. Nessun allievo poteva sottrarsi a questi esercizi per diversi mesi che, secondo l'opinione di Bach, dovevano essere da sei a dodici. Ma era così gentile da scrivere piccoli pezzi in cui si riassumevano diversi esercizi, se si accorgeva che qualcuno non riusciva ad aver pazienza. Bach compose le quindici invenzioni a due voci per l'insegnamento, però fece di questi pezzi dei piccoli capolavori, straordinariamente espressivi. Per illustrare le difficoltà adoperava un metodo eccellente, che non ha rivali: suonava il pezzo e diceva: "Si deve suonare così"».

Provate anche voi



Vi basteranno poche note per riconoscere il brano, che da anni è la sigla di una trasmissione tv. È il grande Bach (la cosiddetta *Aria sulla quarta corda*), ma rivestito dei panni e dei suoni di un uomo d'oggi. Confezionatori della veste sono due complessi jazz, impegnati insieme per l'occasione: un gruppo vocale francese, *The Swingle Singers* (così denominati non, come sareste indotti a credere, perché fanno Bach in forma di swing, ma perché il loro direttore, americano, si chiama Swingle!) e un famoso complesso di strumentisti americani, *The Modern Jazz Quartet* (costituito da pianoforte, vibrafono, contrabbasso e batteria). Fate ben attenzione. Cosa c'è qui che risulta assolutamente estraneo al mondo di Bach? La batteria, certamente. Ma come viene usata? Quale aspetto della musica originale essa rinforza? Descrivete la parte giocata dalla batteria scegliendo uno o più aggettivi: discreta, invadente, delicata, rassicurante, irritante, nervosa.

L'esecuzione segue uno schema regolare: l'esposizione dei temi è affidata inizialmente al vibrafono e la ripetizione al gruppo vocale, che una prima volta dialoga con il vibrafono e una seconda con il piano. Secondo voi, di questi due strumenti quale si attiene ad uno stile jazzistico e quale ad uno stile classico? Dovendo usare questo brano come base per una sequenza cinematografica, quali immagini scegliereste?

GEORG FRIEDRICH HANDEL

Il precoce interesse per la musica di Händel, che a dieci anni fece le prime esperienze di composizione, non era apprezzato dal padre, il quale volle indirizzarlo agli studi di diritto presso l'università di Halle, sua città natale. Ma la passione finì col prevalere e portò il giovane organista ad Amburgo, dove fu assunto come orchestrale.

Questa città era sede del più importante teatro d'opera di tutta l'area tedesca, e l'incontro col gusto italiano fu decisivo per le sorti di Händel. A vent'anni egli fece il suo esordio in campo operistico e in quello della composizione sacra, ma ben presto si trasferì in Italia, dove soggiornò per quattro anni diventando celebratissimo autore di melodrammi e oratori. Dopo un breve ritorno in patria, come maestro di cappella ad Hannover, Händel si trasferì, ventiseienne, a Londra, dove rimase fino alla morte, salvo brevi visite in continente, e dove divenne ambasciatore della musica italiana presso gli inglesi: la sua prima opera composta per il nuovo pubblico, *Rinaldo*, ebbe nel 1711 un tale successo da fare del melodramma la musica più amata dai londinesi per un lungo periodo e di Händel quasi esclusivamente un compositore di opere per trent'anni.

Abbandonato il genere operistico, Händel si dedicò, nell'età matura, alla composizione di *oratori*, modificando il modello italiano in funzione del nuovo pubblico. L'oratorio all'inglese si distingue da quello italiano per una sottolineatura del ruolo musicale e drammatico del coro, spesso impegnato nella costruzione di maestosi edifici contrappuntistici, e perché i temi religiosi, spogliati di ogni misticismo, sono trattati con un approccio "terreno" e fastosamente celebrativo. Händel fu famoso anche per la composizione di "musiche d'occasione", come quelle che dovevano fare da sfondo per il corteo del re sul Tamigi (*Water Music*, "Musica sull'acqua" del 1715) e quelle destinate ad accompagnare i fuochi d'artificio per la celebrazione della pace di Aix-la-Chapelle (*Music for the Royal Fireworks* del 1749). L'orizzonte delle sue musiche è completato da un'ampia produzione orchestrale, solistica e per piccoli insieme.



GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
(1685-1759)

Con 63 fra opere e altre composizioni teatrali, delle quali 40 italiane, Händel fu soprattutto un autore drammatico, ma nel suo repertorio sono numerose le composizioni vocali (21 oratori e passioni e 60 altre composizioni religiose, 30 cantate), clavicembalistiche (80 composizioni), orchestrali (in particolare, 19 concerti grossi), organistiche (21 concerti) e cameristiche.

Il linguaggio musicale di Händel è il risultato della fusione di molteplici scuole: di formazione tedesca, fu influenzato dall'ascolto della musica italiana (fu a Firenze e Venezia tra il 1706 e il 1709) e francese, e dichiarò di dover molto ai canti sentiti per le strade di Londra (ove visse dal 1711 alla morte).

Ascolto

ALLELUJA PER DUE TEMI



L'"Alleluja" è la pagina più nota dell'oratorio per soli, coro e orchestra *Il Messia*, composto da Händel nel 1741, per essere rappresentato a Dublino. L'organico originale prevedeva un coro di duecento elementi e un sostanzioso numero di strumentisti. Qui Händel dà prova di una tecnica assai originale, di derivazione orchestrale: il giubilo per la resurrezione di Cristo è reso dalla combinazione di due temi diversi, che vengono sistematicamente sdoppiati e riuniti dalle diverse sezioni del coro.

MUSICHE PER VERI FUOCHI

Composta per celebrare la conclusione della guerra di successione austriaca, la *Musica per i reali fuochi d'artificio* di Händel incontrò resistenze da parte del re Giorgio II d'Inghilterra che, diversamente dal padre Giorgio I, al quale era stata dedicata la *Musica sull'acqua*, credeva poco nel potere celebrativo della musica e si lasciò convincere dai suoi consiglieri solo quando Händel assicurò che la presenza degli strumenti a fiato

avrebbe conferito un carattere militare ai festeggiamenti.



La *bourrée* che ascoltate è una piacevole danza composta per soli legni, secondo lo stile francese. Nelle pagine seguenti riportiamo il testo, che potrete eseguire in classe con un piccolo insieme di flauti dolci, accompagnato da una tastiera.

Le cronache del tempo raccontano che il concerto pubblico ebbe luogo la mattina del 21 aprile 1749, davanti a ben dodicimila ascoltatori che pagarono un biglietto d'ingresso di mezza corona.

Per consentire l'afflusso del pubblico a Green Park si dovette chiudere al traffico il ponte di Londra per un periodo di tre ore.

Nel pomeriggio, invece, ci fu l'esecuzione per il re e la sua corte, seguita dallo spettacolo pirotecnico a cui allude il titolo della composizione.

Nel corso dello spettacolo una parte del padiglione prese fuoco e il responsabile della costruzione si diresse verso il responsabile dei fuochi, con intenzioni non proprio amichevoli.

Il tutto si risolse con l'arresto di quest'ultimo, che restò un giorno in prigione. Quale cornice migliore per una musica fiammeggiante?



"Una veduta di Londra con il Tamigi", dipinto del Canaletto (1697-1768).

Bourrée

Oboe e Viol. I.
for 12.

Oboe e Viol. II.
for 12.

Bassons tutti.
(Violonc. e Contrab.)

Viola colli Bassi.

The first system of the musical score for the Bourrée. It consists of three staves. The top staff is for Oboe and Violin I/II for 12, the middle staff is for Oboe and Violin II for 12, and the bottom staff is for Bassoons tutti (Violoncello and Contrabass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/2. The music begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in 2/2 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in 2/2 time.

The second system of the musical score for the Bourrée. It consists of three staves. The top staff is for Oboe and Violin I/II for 12, the middle staff is for Oboe and Violin II for 12, and the bottom staff is for Bassoons tutti (Violoncello and Contrabass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/2. The music continues from the first system. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in 2/2 time.

The third system of the musical score for the Bourrée. It consists of three staves. The top staff is for Oboe and Violin I/II for 12, the middle staff is for Oboe and Violin II for 12, and the bottom staff is for Bassoons tutti (Violoncello and Contrabass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/2. The music continues from the second system. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in 2/2 time. There are repeat signs in the first and second staves.

The fourth system of the musical score for the Bourrée. It consists of three staves. The top staff is for Oboe and Violin I/II for 12, the middle staff is for Oboe and Violin II for 12, and the bottom staff is for Bassoons tutti (Violoncello and Contrabass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/2. The music continues from the third system. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a bass clef and a key signature of one flat. The music is written in 2/2 time.

The image displays a musical score for a Bourrée in G minor, 3/4 time. It is organized into three systems, each containing three staves: a treble clef staff, a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The music is written in a historical style, featuring eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. The first system shows the beginning of the piece. The second system continues the melody and accompaniment. The third system concludes the piece with a trill (tr) on the final note of the first staff.



Due momenti di una bourrée dal trattato "Nuova e curiosa scuola dei balli teatrali" (1716) di G. Lambranzi.

Il linguaggio di Händel è nello stesso tempo vario e unitario: vi si ritrovano elementi della vocalità italiana, dello stile strumentale francese e della tradizione tedesca nel campo della musica sacra. Inoltre egli attinse a piene mani al repertorio della canzone popolare inglese. Il risultato di questi accostamenti è comunque una musica personale e inconfondibile per equilibrio, limpidezza di forme, varietà di colori e di timbri. Una musica che porta ai vertici più alti e puri il suono come fonte di piacere.



Musica sull'acqua: una gondola scorre sul Tamigi a Londra (incisione del Settecento).

HAYDN E MOZART

Anche tra questi due "sommi", i cui nomi vengono spesso accostati, le differenze prevalgono rispetto ai tratti comuni. Haydn morì serenamente a quasi ottant'anni, confortato da una celebrità internazionale. Mozart invece concluse la sua infelice esistenza a trentacinque anni, senza più riuscire dopo la fortunata e celebratissima età giovanile ad incontrare il pieno gradimento dei suoi contemporanei, forse proprio per le novità linguistiche presenti nelle composizioni strumentali e vocali degli anni maturi. Haydn fu l'ultimo grande musicista di corte; Mozart il primo che cercò di rendersi indipendente e di vivere sulla base dei proventi delle sue composizioni. Sul piano strettamente musicale, si può dire che al carattere aristocraticamente cristallino delle creazioni di Haydn, soprattutto quelle strumentali, fa da contrasto, da parte di Mozart, la tendenza a dare una nuova veste ai "generi" musicali del tempo, caricandoli, pur all'interno di un mirabile equilibrio espressivo, delle tensioni e delle ambiguità che caratterizzano il passaggio ad un nuovo gusto musicale: per questo solo i posteri renderanno giustizia a Mozart, collocandolo nella ristretta cerchia dei musicisti più amati, anche se non sempre più ascoltati e capiti.

FRANZ JOSEPH HAYDN

Nato nel sud dell'Austria da genitori contadini, a soli otto anni Haydn è a Vienna, come cantore nella cappella di S. Stefano. A diciotto anni la sua formazione musicale può considerarsi pressoché conclusa: sa usare molti strumenti, conosce i segreti della severa polifonia chiesastica e anche quelli della musica di intrattenimento e da ballo. Viene dunque accolto con

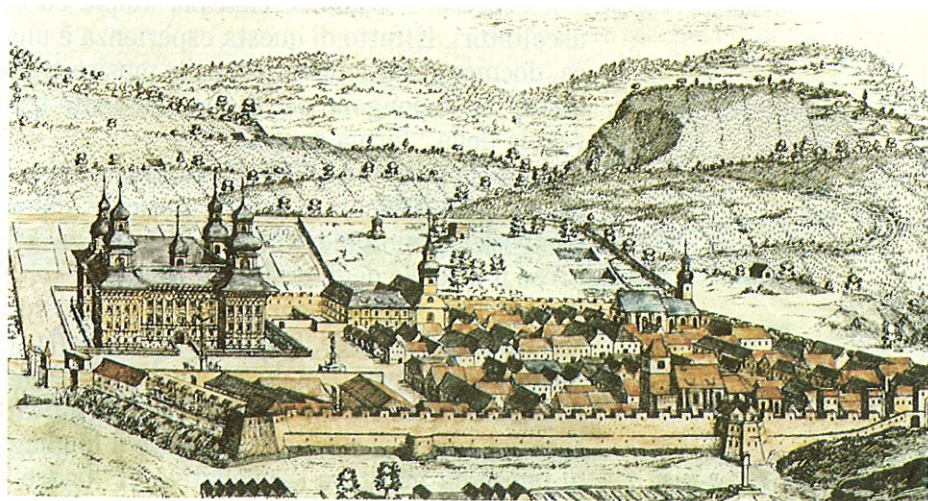


FRANZ JOSEPH HAYDN
(1732-1809)

È possibile distinguere in cinque gruppi la sua produzione: composizioni vocali (opere teatrali di vario genere, oratori, messe e cantate), sonate per pianoforte, quartetti, musica strumentale e sinfonie, tra le quali fondamentali le ultime 12 ("londinesi"), modello insuperabile della forma sonata. Definito "padre della sinfonia", Haydn rappresenta la sintesi della precedente generazione di musicisti e l'iniziatore della musica moderna.

La città di Eisenstadt e il castello degli Esterházy in una litografia del Settecento.

simpatia negli ambienti musicali viennesi, pullulanti di italiani: le sue prime composizioni strumentali nascono qui. Poco prima dei trent'anni avviene la svolta decisiva della sua vita: è assunto come vicemaestro di cappella presso una delle più illustri famiglie europee, gli Esterházy, ungheresi. Resta al loro servizio per trent'anni, protetto dal principe Nicolaus "il Magnifico": nella sfarzosa residenza di Esterházy, sul lago di Neusiedl, costruita secondo il modello di Versailles, la musica ha un posto di rilievo.



Nel 1766 Haydn diventa primo maestro di cappella: deve provvedere alle due opere e ai due concerti settimanali, e all'esecuzione quotidiana di musiche da camera. Avendo a disposizione un'orchestra tutta sua, produce una gran quantità di musiche, la cui stampa gli dà una fama che oltrepassa i confini austriaci. A cinquant'anni Haydn è già il musicista più noto in Francia e Inghilterra.

Raggiunge i risultati più elevati non tanto nell'ambito della musica vocale (opere e composizioni religiose), quanto nell'ambito della musica da camera: qui dà vita ad un genere nuovo, quello del *quartetto d'archi*, in cui gli strumenti dialogano pacatamente tra di loro. "Tagliato fuori dal mondo, fui costretto a diventare originale", ammise ironicamente.

Ascolto

QUATTRO VOCI PER UN'ALLODOLA

Il quartetto d'archi rappresenta la creazione più originale di Haydn. Le parti dei solisti sono tutte in primo piano, e nessuna prevale sull'altra: lo sviluppo delle domande e delle risposte è affidato di volta in volta alle voci estreme, del primo violino e del violoncello, oppure a quelle intermedie, del secondo violino e della viola.



Il brano che qui ascoltiamo è il primo movimento ("Allegro moderato") del *Quartetto n. 67 op. 64 n. 5* ("L'allodola"). È uno degli ultimi

quartetti di Haydn e venne composto nel 1790, prima del viaggio a Londra. Vi troviamo, realizzati in forma lineare ed incisiva, i principi della forma sonata. Nell'esposizione ai suoni staccati del secondo violino e della viola risponde il violoncello. Questo episodio iniziale prelude all'enunciazione del dolcissimo tema da parte del primo violino. In seguito il tema si vivacizza, fino a trasmettersi agli altri strumenti e a fondersi con il motivo iniziale, quello dei suoni staccati. Il dialogo culmina in una rapida discesa cromatica, che costituisce il nucleo fondamentale della successiva elaborazione, mentre la ripresa propone simmetricamente lo schema dell'esposizione.

Con la morte del suo protettore, nel 1790, la condizione di Haydn cambia bruscamente. Forte di una sostanziosa pensione destinatagli dal successore del principe, che non è altrettanto amante della musica, Haydn accetta l'invito di un impresario a recarsi a Londra per comporre e dirigere. I suoi due soggiorni nella capitale inglese sono segnati dalla scoperta della cultura urbana, assolutamente affascinante per un compositore che fino ad allora aveva incontrato solo il pubblico delle corti, e che per la prima volta è alle prese con una cerchia più ampia ed eterogenea di intenditori ed ascoltatori. Effetto di questa esperienza è una significativa svolta stilistica, documentata soprattutto dalla musica orchestrale: le sue sinfonie "londinesi" si impongono per il gioco sapiente tra i temi, basato sulle limpide regole della "forma sonata".

Tornato in patria nel 1795, Haydn sopravvive ancora quattordici anni, sette dei quali dedicati al lavoro musicale, che si concretizza in due grosse composizioni sinfonico-corali: *La Creazione* e *le Stagioni*. In esse viene ripreso il modello degli oratori di Händel ascoltati a Londra, arricchito però di elementi originali, che anticipano il gusto romantico.

Quando Haydn nasce, Bach è nel pieno della sua maturità. Quando muore, Mozart è scomparso da due decenni e a Vienna si fa strada il nome di Beethoven. Tra questi due estremi c'è il significativo percorso di un compositore che seppe parlare e far parlare il linguaggio musicale del Settecento al punto da meritare l'appellativo di "padre" della musica classica.

"Celebrazione di Haydn a Vienna", dipinto di H. Vigand.



Ascolto

REGOLARE COME UN OROLOGIO



Composta nel 1794 a Londra, la *Sinfonia n. 101* di Haydn prende il nome "La Pendola" dall'accompagnamento dell'"Andante": il suono staccato dei fagotti richiama, nella sua regolarità, il tic-tac di un orologio. Su questa base si sviluppa un'ampia melodia organizzata in tre sezioni. Nella prima, che chiamiamo A, i due temi si susseguono secondo il seguente schema: a; ripetizione di a; tema b; anco-

ra a; ripetizione di a. Il tutto contribuisce a creare un'atmosfera calma e tranquilla, tipica di un salotto. La seconda sezione, B, è più mossa, e i motivi che la compongono (c; d; c) appaiono più elaborati, anche sul piano ritmico. A conclusione di questo episodio, torna il tic-tac e con esso tornano i temi iniziali. La sezione C non è una semplice ripetizione della sezione A; dopo esser stati richiamati, i due motivi vengono riproposti in una tonalità assai lontana da quella iniziale, mentre il suono dell'orchestra si smorza dolcemente nella fase conclusiva.

Tema a



Tema b



UNA CREAZIONE CHE PIACQUE ALL'UFFICIALE

Nella composizione sinfonico-vocale *La Creazione* del 1798, Haydn affronta temi del tutto nuovi, sia sul piano culturale che su quello musicale. Il motivo, che verrà ampiamente sviluppato dal romanticismo, del rapporto primordiale tra l'uomo, la natura e Dio è reso con una sorprendente freschezza e una giovanile partecipazione emotiva.



L'aria che ascoltiamo evoca il momento della creazione dell'uomo attraverso un tema splendente in *Do* maggiore (la più luminosa e diretta delle tonalità). Il testo fa riferimento alla dignità e alla nobiltà dell'uomo, re della natura, nel cui sguardo brilla l'immagine del Creatore.

Al successo di quest'aria è legato uno dei più begli aneddoti della vita di Haydn. Il compositore è giunto alla fine dei suoi giorni, mentre Vienna è assediata dalle truppe napoleoniche. All'abitazione del maestro si presenta un ufficiale francese, ma la tensione dell'incontro è sciolta dal canto del giovane che, riconosciuto il musicista, intona l'aria della Creazione. Lo stesso Napoleone incarica un picchetto d'onore di presidiare l'abitazione di Haydn e di rendere omaggio al padre di una musica che, nata dall'aristocrazia, sa interpretare anche i valori della borghesia.

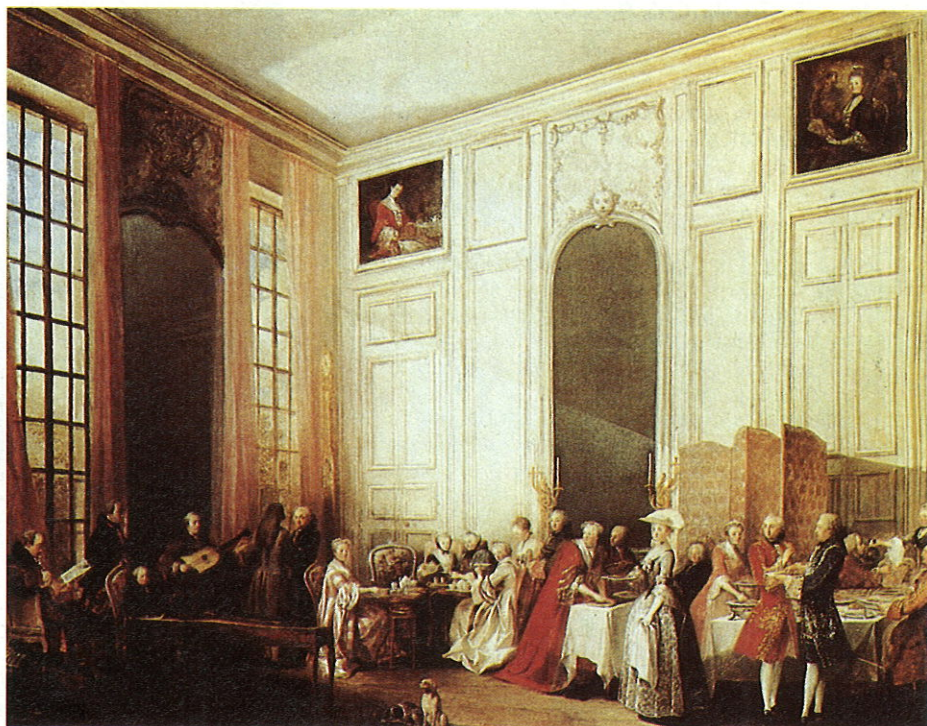


Il bivacco di Napoleone Bonaparte presso il castello di Ebersberg (maggio 1809) in un dipinto di Antoine-Pierre Mongin.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Diversamente da Haydn, Mozart trova la musica dentro l'ambiente familiare. Infatti, il padre Leopoldo, famoso come autore di un trattato sul violino, è vicemaestro di cappella presso il locale vescovo-principe. Ed è lo stesso padre che coltiva le precoci doti musicali del piccolo Wolfgang, per poterle poi sfruttare attraverso lunghissime peregrinazioni dimostrative presso le corti dell'Europa centro-settentrionale: all'età di dieci anni, Mozart si è già esibito con la sorella davanti a tutti i potenti del tempo, piacevolmente sorpresi del prodigioso fenomeno di un bambino esecutore, improvvisatore e compositore. In questi viaggi egli entra in contatto con i più diversi ambienti musicali e ne assimila i linguaggi. Il periodo giovanile si conclude con un soggiorno di due anni in Italia, dove le sue prime composizioni operistiche sono accolte calorosamente. Nella penisola tornerà in seguito due volte, ma per periodi più brevi. Il secondo viaggio in Italia si conclude a metà del 1773.

Si presentano grosse difficoltà in questa fase di crescita del musicista in seguito alla morte del suo protettore, il vescovo di Salisburgo. Colui che ne prende il posto si mostra subito ostile nei confronti di Mozart e fa maturare in lui l'esigenza di rompere con un tale rapporto di dipendenza. Ma prima che nel 1781 si arrivi alla definitiva separazione, suggellata dal grosso calcio che il maestro di cucina del vescovo salisburghese infligge al venticinquenne musicista, questi è costretto a sopportare ogni genere di umiliazione, come quella di essere accomunato ai servi e ai cuochi in un viaggio ufficiale a Vienna. E ciò mentre la notorietà del compositore comincia a farsi strada in buona parte dell'Europa centrale: da Parigi, dove viene accolta favorevolmente la sinfonia "Parigina", ad Amburgo, dove l'opera *Idomeneo* conosce un trionfale successo.



Mozart al pianoforte in un dipinto di M. Ollivier.

Ascolto

VARIANDO LE VARIAZIONI



Composte nel periodo in cui Mozart si distacca definitivamente dall'arcivescovo di Salisburgo (1781-82), le dodici variazioni per pianoforte sulla canzone infantile francese "Ah, vous dirai je maman" (K 265) documentano l'evoluzione che questo genere, già assai popolare in tutto il periodo barocco, conosce sotto l'influsso del nuovo linguaggio mozartiano.

Da un lato egli fa della variazione un insostituibile strumento didattico, con il quale sensibilizza gli allievi al problema della costruzione e dell'elaborazione delle melodie.

Dall'altro, sotto le mani di Mozart, la variazione non si limita più ad aggiungere ornamenti alla linea melodica, come era stato fino ad allora, ma aggredisce il cuore stesso del motivo principale, fino ad arrivare a modificarlo sostanzialmente. Poche note aggiunte, un piccolo cambiamento della base armonica, una lieve trasformazione del ritmo danno l'effetto di creazioni originali. In questo caso il semplicissimo tema è costruito sull'alternanza del motivo *a* e del motivo *b*, secondo il seguente schema: *a; a; b-a; b-a*.

Provate a dare a ciascuna variazione un titolo, che richiami scene di vita infantile come quelle suggerite dalla musica.

Motivo a



Motivo b



Negli anni del difficile rapporto con il nuovo mecenate, Mozart porta a compimento la sua maturità stilistica e acquista un linguaggio assolutamente personale. Le più di duecento composizioni giovanili, attraverso le quali aveva dato prova di sapersi impossessare di tutti gli stili musicali dell'epoca, lasciano il posto ad una produzione più meditata, in cui si fa sentire l'effetto dell'incontro con Haydn (che fu tra i primi estimatori di Mozart): è in questo contesto che avviene il decisivo passaggio dal clavicembalo al pianoforte, con la creazione di un nuovo genere, il *concerto per pianoforte e orchestra*, dove lo strumento imbastisce un dialogo avvincente ed affascinante con l'insieme orchestrale.

Gli ultimi dieci anni di vita di Mozart, trascorsi prevalentemente a Vienna, sono i più difficili e pesanti, sul piano esistenziale, ma anche i più fecondi sul terreno della produzione artistica.

Abbandonato il genere religioso, che riprenderà poco prima di morire con il *Requiem*, rimasto incompiuto, Mozart si dedica in particolare ai concerti per pianoforte e orchestra, alle sinfonie (che, diversamente da quelle di Haydn, cominciano ad assumere ciascuna una ben definita personalità) e soprattutto alla musica operistica. Il pubblico viennese accoglie con calore e decreta il successo de *Il Ratto dal serraglio*, prima opera tedesca, una sorta di commedia musicale dove le parti recitate si alternano a quelle cantate e dove la vena ironica del compositore si fonde con quella sentimentale. L'opera successiva, *Le nozze di Figaro* (1786), è la prima delle tre che Mozart musica sulla base dei libretti italiani di Lorenzo Da Ponte. La novità di questa composizione sta non solo nell'intreccio, che narra le peripezie attraverso cui un servo riesce a prevalere su un nobile, ma nella capacità della musica di tratteggiare personaggi e situazioni. Accolta con freddezza dai tradizionalisti viennesi, l'opera ha successo a Praga, il cui ambiente musicale rivaleggia con quello viennese. Per il teatro di questa città Mozart compone e rappresenta nel 1787 il *Don Giovanni*, sempre su libretto di Da Ponte, in cui i canoni della tradizionale opera buffa si mescolano con quelli del dramma: le peripezie che portano il seduttore a sfidare la morale corrente e a soccombere solo nell'ultima sfida, fatta alla morte, sono tradotte attraverso una serie di soluzioni teatrali in cui la musica più che accompagnare determina l'azione, e diventa l'asse portante di tutta la vicenda. Qui le novità espressive del musicista e la sua capacità di dare un equilibrio vocale e orchestrale a temi e motivi contrastanti toccano la vetta forse più alta.

Una scena de "Le nozze di Figaro" in una stampa del Settecento.



Ascolto

TRE VOLTI DI DON GIOVANNI

All'inizio del 1787 Mozart giunge a Praga ed è accolto dal grande successo delle *Nozze di Figaro*. In una celebre lettera, il compositore scrive ad un amico: "Qui si parla soltanto di *Figaro*; si suona, si sussurra, si canta e si fischia soltanto motivi di *Figaro*. Nessuna opera ha successo se non *Figaro* e sempre *Figaro*". Sull'onda del successo gli viene commissionata una nuova opera e sembra che sia stato il librettista Da Ponte a convincerlo ad affrontare il soggetto del *Don Giovanni*, che già aveva avuto innumerevoli versioni teatrali e operistiche. La leggenda vuole che a due mesi dalla prima la composizione non fosse nemmeno arrivata a metà e che la sinfonia sia stata buttata giù la notte prima dell'esecuzione (ma se è vero che Mozart scriveva musica assai velocemente, è altrettanto vero che arrivava a scriverla dopo averla lungamente elaborata in testa).

Andata in scena a Praga nell'ottobre del 1787, l'opera venne accolta con un successo inferiore a quello delle *Nozze*, e non solo per il suo carattere scabroso, ma anche per la novità del linguaggio musicale adottato da Mozart. Lo prova il fatto che anche a Vienna, dove venne riproposta, le accoglienze furono tiepide e imbarazzate. Lorenzo Da Ponte, nelle sue *Memorie*, ricostruisce l'impatto fra il *Don Giovanni* e l'ambiente viennese, condendo il racconto, molto probabilmente, con abbondante fantasia: «Io non avevo veduta a Praga la rap-

presentazione del *Don Giovanni*, ma Mozart m'informò subito del suo incontro meraviglioso e l'impresario Guardassoni mi scrisse queste parole: "Evviva Da Ponte, evviva Mozart. Tutti gli impresari, tutti i virtuosi devono benedirli. Finché essi vivranno, non si saprà mai che sia miseria teatrale". L'imperatore mi fece chiamare e, caricandomi di preziose espressioni di lode, mi fece dono d'altri cento zecchini, e mi disse che bramava molto di vedere *Don Giovanni*. Mozart tornò, diede subito lo spartito al copista, che si affrettò a cavare le parti, perché Giuseppe doveva partire. Andò in scena e... debbo dirlo? Il *Don Giovanni* non piacque. E che ne disse l'imperatore? "L'opera è divina; è forse più bella del *Figaro*, ma non è cibo per i denti dei miei viennesi". Raccontai la cosa a Mozart, il quale rispose senza turbarsi: "Lasciamo loro il tempo di masticarlo". Non s'ingannò. Riuscii, su suo consiglio, a far sì che l'opera si ripettesse sovente: ad ogni rappresentazione l'applauso cresceva, e a poco a poco anche i signori viennesi dal mal di denti ne gustarono il sapore e ne intesero la bellezza, e posero il *Don Giovanni* tra le più belle opere che su alcun teatro drammatico si rappresentassero».

Del *Don Giovanni* ascoltiamo tre brani, tratti dal primo atto, il più ricco e compatto sul piano drammatico e musicale. Vediamo innanzitutto come si collocano dentro la vicenda e poi quali sono le soluzioni compositive che li caratterizzano.



Un momento del "Don Giovanni" messo in scena all'Opera di Roma nella stagione 1983-84.

L'opera inizia con Don Giovanni che, entrato nell'abitazione di Donna Anna fingendosi il fidanzato Don Ottavio, viene respinto dalla donna. Alle grida di quest'ultima accorre il Commendatore, suo padre, che affronta Don Giovanni in duello e viene da lui ucciso. Don Giovanni scappa con il servo Leporello. In seguito i due incontrano una donna velata e piangente: riconosciuta in essa Donna Elvira, un suo passato amore, Don Giovanni l'affida a Leporello e ancora una volta scappa.



A questo punto si colloca il primo brano che ascoltiamo, la cosiddetta "Aria del catalogo", in cui Leporello, magnificando ad Elvira le gesta del padrone, rivela l'ambiguo rapporto che ha con lui: da un lato fa finta di disapprovarlo, ma dall'altro finisce con il celebrarlo, attraverso un minuzioso e pignolo elenco delle donne conquistate. L'aria è divisa in due parti, dal punto di vista contenutistico e musicale. Nella prima le conquiste vengono quantificate, con gran sfoggio di numeri: il tempo è velocissimo e gli strumenti fanno a gara con Leporello. Nella seconda le conquiste vengono descritte, con sfoggio di particolari: il ritmo musicale si fa più pacato e assume le sembianze di un aristocratico e ironico minuetto. In poco tempo la musica comunica una gran quantità di cose: la vitalità inarrestabile di Don Giovanni, l'ammirazione di Leporello, la goffaggine di quest'ultimo.

LEPORELLO

Madamina, il catalogo è questo
delle belle che amò il padron mio;
un catalogo egli è che ho fatt'io:
osservate, leggete con me.
In Italia seicento e quaranta,
in Lamagna duecento e trentuna,
cento in Francia, in Turchia novantuna,
ma in Ispagna son già mille e tre.
V'han fra queste contadine,
cameriere, cittadine,
v'han contesse, baronesse,
marchesane, principesse,
e v'han donne d'ogni grado,
d'ogni forma, d'ogni età.
Nella bionda egli ha l'usanza
di lodar la gentilezza;
nella bruna, la costanza;
nella bianca, la dolcezza.
Vuol d'inverno la grassotta,
vuol d'estate la magrotta;
è la grande maestosa,
la piccina è ognor vezzosa.
Delle vecchie fa conquista
pel piacer di porle in lista:
sua passion predominante
è la giovin principiante.
Non si picca se sia ricca,
se sia brutta, se sia bella;
purché porti la gonnella,
voi sapete quel che fa.

Ma continuiamo con la vicenda. Don Giovanni si imbatte nel corteo nuziale del contadino Masetto e della sposa Zerlina. Mentre Leporello distrae Masetto, Don Giovanni corteggia Zerlina.



Qui troviamo uno dei pezzi più celebri di tutta l'opera, il duetto "Là ci darem la mano", che è stato ampiamente saccheggiato sia dalla musica colta dell'Ottocento, sia da quella commerciale (canzonette e pubblicità) del nostro secolo. Il duetto è diviso in due parti, un Andante e un Allegro. Nella prima parte Don Giovanni cerca di sedurre Zerlina con una melodia morbida e carezzevole, costruita su note ravvicinate; Zerlina gli risponde intonando la stessa melodia in una forma più morbida e meno accentuata e concludendola diversamente, con un vocalizzo che esprime indecisione. Dopo un breve episodio in cui la donna manifesta il suo turbamento, ritorna la melodia iniziale, affidata alle due voci che si alternano in modo più ravvicinato di quanto non era avvenuto la prima volta. Nell'Allegro conclusivo Don Giovanni e Zerlina cantano insieme, e la perfetta fusione musicale sta a dimostrare che la conquista è avvenuta. Così il rapporto tra le due voci, che prima intonano ciascuna una frase musicale compiuta, poi si scambiano le parti cantando in modo ravvicinato dentro la stessa frase e infine cantano insieme, scandisce in termini musicali il rapporto fra i due personaggi.

DON GIOVANNI

Là ci darem la mano,
là mi dirai di sì.
Vedi, non è lontano:
partiam, ben mio, da qui.

ZERLINA (fra sé)

Vorrei, e non vorrei...
mi trema un poco il cor...
felice, è ver, sarei;
ma può burlarmi ancor.

DON GIOVANNI

Vieni, mio bel diletto!



Una pagina manoscritta del "Don Giovanni".

ZERLINA
Mi fa pietà Masetto.

DON GIOVANNI
Io cangerò tua sorte.

ZERLINA
Presto non son più forte.

DON GIOVANNI
Andiam, andiam!

ZERLINA
Andiam!

ZERLINA E DON GIOVANNI
Andiam, andiam, mio bene,
a ristorar le pene
d'un innocente amor!

Il sopraggiungere di Elvira fa saltare i piani di Don Giovanni.



Il primo atto si conclude con la scena, che ascoltiamo interamente, della festa che Don Giovanni dà al suo castello.

I circa sei minuti di musica della scena finale del primo atto del *Don Giovanni* rappresentano una delle prove più elevate della sapienza compositiva di Mozart e della capacità, propria della sua musica, di cogliere ogni sfumatura dell'animo umano e di tessere una vicenda complessa, i cui toni cambiano continuamente.

All'inizio, l'atmosfera della festa è dato dal ritmo turbolento e scintillante dell'orchestra, alla quale Mozart sovrappone l'allegro brusio della folla.

La musica sottolinea la gelosia di Masetto, l'inquietudine di Zerlina e il nuovo tentativo di sedurla messo in atto da Don Giovanni.

Il suono delle trombe e dei timpani annuncia l'ingresso

di Ottavio, Anna ed Elvira mascherati: il ritmo orchestrale è a questo punto di marcia e su di esso si innesta l'invito di Don Giovanni a godere della gioia e della libertà ("Viva la libertà").

Subito dopo iniziano le danze, e la musica si complica. Inizialmente, l'orchestra esegue un nobile tempo di minuetto, che accompagna la danza dei due signori, Don Ottavio e Donna Anna. Poi, a questa aria da ballo se ne sovrappongono altre due: un ritmo galante di contradanza e uno rustico di valzer, affidati tutti e due a un'orchestrina che Mozart vuole sul palcoscenico.

Don Giovanni accompagna Zerlina nella contraddanza, mentre Leporello cerca di distrarre Masetto facendolo muovere al ritmo di valzer. Sul palcoscenico vediamo muovere le tre coppie e ascoltiamo contemporaneamente le tre musiche: una aristocratica, una galante, una rozza.

Nel frattempo Don Giovanni riesce a portar via Zerlina; mentre i suoi avversari organizzano la reazione e Leporello tenta inutilmente di distrarre Masetto, il grido di Zerlina e gli aspri suoni dell'orchestra, che interrompono le danze, annunciano un drastico cambiamento di atmosfera.

Compare Don Giovanni che fa finta di smascherare il "vero" responsabile del misfatto, Leporello.

Il clima si fa tragico quando i tre personaggi fanno cadere le maschere. Siamo ad un passo dalla tempesta finale.

Un quartetto polifonico in cui si intrecciano le diverse voci confluisce in un Allegro, annunciato dai rombi dell'orchestra: Don Giovanni reagisce alla rabbia degli avversari fuggendo. Il primo tempo si conclude con un concertato tradizionale da opera buffa, in cui le minacce dei vendicatori si esprimono in vertiginose scalette musicali e i toni ironici si mescolano con quelli drammatici, mentre un rombo che suona lontano preannuncia il destino di Don Giovanni.



Le silhouette degli interpreti Zerlina, Donna Elvira e Leporello alla prima del "Don Giovanni" a Praga.

DON GIOVANNI

Riposate, vezzose ragazze.

LEPORELLO

Rinfrescatevi, bei giovanotti.

DON GIOVANNI E LEPORELLO

Tornerete a far presto le pazze,
tornerete a scherzar e ballar.
(*Si portano i rinfreschi*)

DON GIOVANNI

Ehi caffè!

LEPORELLO

Cioccolata!

DON GIOVANNI

Sorbetti!

MASETTO

Ah, Zerlina, giudizio!

LEPORELLO

Confetti!

ZERLINA E MASETTO (*a parte*)

Troppo dolce comincia la scena
In amaro potrà terminar.

DON GIOVANNI (*fa carezze a Zerlina*)

Sei pur vaga, brillante Zerlina!

ZERLINA

Sua bontà!

MASETTO (*fremendo*)

La bricchona fa festa.

LEPORELLO (*imita il padrone colle altre ragazze*)

Sei pur cara, Giannotta, Sandrina!

MASETTO

Tocca pur, che ti cada la testa!

ZERLINA (*a parte*)

Quel Masetto mi par stralunato
Brutto brutto si fa quest'affar.

DON GIOVANNI E LEPORELLO (*a parte*)

Quel Masetto mi par stralunato,
Qui bisogna cervello adoprar.

MASETTO

Ah bricchona, mi vuoi disperar!
(*Entrano Don Ottavio, Donn'Anna e Donn'Elvira mascherati*)

LEPORELLO

Venite pur avanti,
vezzose mascherette!

DON GIOVANNI

È aperto a tutti quanti:
viva la libertà!

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA E DON OTTAVIO

Siam grati a tanti segni
di generosità!

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA, DON OTTAVIO, DON GIOVANNI E LEPORELLO

Viva la libertà!

DON GIOVANNI

Ricominciate il suono.
(*A Leporello, che porrà in ordine, ecc.*)
Tu accoppia i ballerini.

LEPORELLO

Da bravi, via, ballate.
(*Ballano. Don Ottavio balla il minuetto con Donn'Anna*)

DONN'ELVIRA (*sottovoce a Donn'Anna*)

Quella è la contadina.

DONN'ANNA

Io moro!

DON OTTAVIO

Simulate.

DON GIOVANNI E LEPORELLO

Va bene, in verità!

MASETTO (*ironicamente*)

Va bene, in verità!

DON GIOVANNI

A bada tien Masetto.

LEPORELLO

Non balli, poveretto?
Vien qua, Masetto caro:
facciam quel ch'altri fa.

DON GIOVANNI

Il tuo compagno io sono,
Zerlina, vien pur qua!
(*Si mette a ballare con Zerlina una contraddanza*)

MASETTO

No, no, ballar non voglio.

LEPORELLO

Eh, balla, amico mio!

MASETTO

No!

LEPORELLO

Sì!
Caro Masetto, balla!

DONN'ANNA (*sottovoce a Donn'Elvira*)

Resister non poss'io!

DONN'ELVIRA E DON OTTAVIO

Fingete, per pietà.
(*Leporello balla la Teitsch con Masetto*)

DON GIOVANNI

Vieni con me, mia vita...
(*Ballando conduce Zerlina presso una porta, e la fa entrare quasi per forza*)

MASETTO

Lasciami... Ah... no... Zerlina!

ZERLINA

Oh, numi! Son tradita!...
(Masetto si cava dalle mani di Leporello e segue Zerlina)

LEPORELLO

Qui nasce una ruina.
(Segue in fretta Don Giovanni)

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA E DON OTTAVIO

L'iniquo da se stesso
nel laccio se ne va.

ZERLINA (di dentro, ad alta voce; strepito di piedi a destra)

Gente!...
Aiuto!... Aiuto, gente!

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA E DON OTTAVIO

Soccorriamo l'innocente!
(I suonatori e gli altri partono confusi)

MASETTO

Ah, Zerlina!...

ZERLINA

Scellerato!
(Si sente il grido e lo strepito dalla parte opposta)

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA E DON OTTAVIO

Ora grida da quel lato...
Ah! Gettiamo giù la porta...
(Gettano giù la porta)

ZERLINA (uscendo da un'altra parte)

Soccorretemi, son morta!...

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA, DON OTTAVIO E MASETTO

Siam qui noi per tua difesa.

DON GIOVANNI (esce con spada in mano. Conduce seco per un braccio Leporello, e finge di voler ferirlo; ma la spada non esce dal fodero)

Ecco il birbo che t'ha offesa,
ma da me la pena avrà.
Mori, iniquo!

LEPORELLO

Ah! Cosa fate?...

DON GIOVANNI

Mori, dico!

DON OTTAVIO (cava una pistola contro Don Giovanni)

No! sperate...

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA E DON OTTAVIO (cavandosi la maschera)

L'empio crede con tal frode
di nasconder l'empietà.

DON GIOVANNI

Donn'Elvira!

DONN'ELVIRA

Si, malvagio!

DON GIOVANNI

Don Ottavio!

DON OTTAVIO

Si, signore!

DON GIOVANNI (a Donn'Anna)

Ah! Credete...

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA, ZERLINA, DON OTTAVIO E MASETTO
Traditore! Traditore!

ZERLINA

Tutto, tutto già si sa.

DONN'ANNA, DONN'ELVIRA, ZERLINA, DON OTTAVIO E MASETTO

Tutto, tutto già si sa.
Trema, trema scellerato!
Saprà tosto il mondo intero
il misfatto orrendo e nero,
la tua fiera crudeltà.

Odi il tuon della vendetta
che ti fischia intorno intorno:
sul tuo capo, in questo giorno,
il suo fulmine cadrà.

DON GIOVANNI E LEPORELLO

È confusa la mia/sua testa,
Non so/sa più ch'io mi/ei si faccia,
e un'orribile tempesta
minacciando, oddio! mi/lo va!
Ma non manca in me/lui coraggio:
non mi perdo/si perde o mi confondo/si confonde
Se cadesse ancora il mondo
nulla mai temer mi/lo fa!

Nel secondo atto le peripezie amorose di Don Giovanni si intrecciano con la sfida definitiva che questi porta alla statua funebre del Commendatore, la quale gli preannuncia la sua prossima morte. Con un atto di spavalderia, Don Giovanni invita la statua a cena, e questa si presenta nella sala da pranzo del suo castello. La statua invita Don Giovanni a pentirsi, ma egli rifiuta e viene inghiottito dalle fiamme.

Il baritono francese J. B. Faure (1830-1914), che interpretò più volte il "Don Giovanni".





WOLFGANG AMADEUS MOZART
(1756-1791)

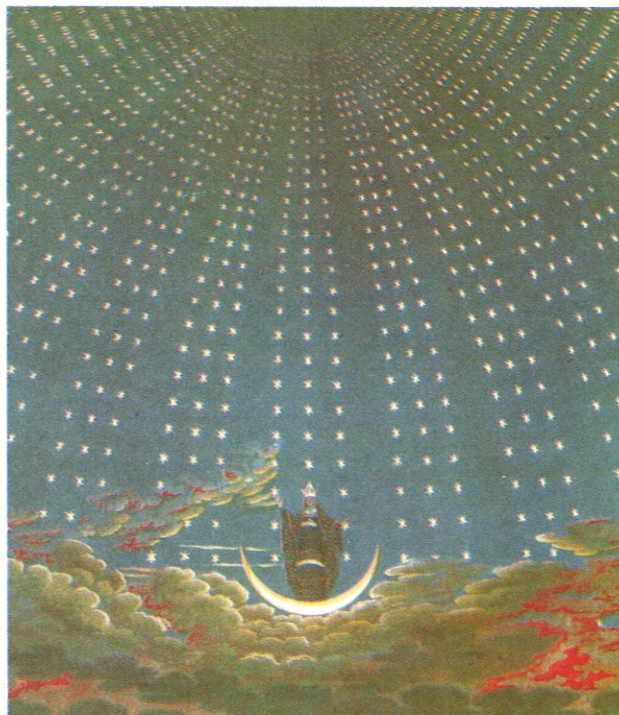
Del bambino prodigio, esibitosi tra i sei e i dodici anni in tutta Europa, e così entrato a contatto dei diversi ambienti culturali e musicali del tempo, si è consolidata un'immagine che solo parzialmente riesce ad adombrare l'importanza della sua posizione nella storia della musica. Pur continuando a parlare il linguaggio degli altri compositori della sua epoca, Mozart portò al perfetto equilibrio tutte le forme della civiltà musicale che lo aveva preceduto in una sintesi insuperabile.

Con le sue ultime opere, il "Quintetto in Sol minore", "Il flauto magico" e il "Requiem", Mozart precorre però aspetti della generazione di musicisti che l'avrebbe seguito.

Gli ultimi cinque anni della vita di Mozart sono caratterizzati da un progressivo isolamento. Il suo linguaggio si fa sempre più lontano da quelli correnti e sempre meno incontra i favori del pubblico. Per potersi dedicare alla composizione, che comunque non conosce soste, egli è costretto a contrarre debiti, né la giovane sposa Costanza riesce più a sostenerlo moralmente.

Gli ultimi tre lavori teatrali sono di generi diversi: in *Così fan tutte*, tassello definitivo della trilogia con Da Ponte, la musica riesce a dare veste alle più nascoste e ambigue pieghe dell'animo umano (caratterizzata da un linguaggio decisamente moderno, questa opera è stata riscoperta solo nel nostro secolo); nel *Flauto magico* la staticità della vicenda favolistica entra in contrasto con la vivacità delle soluzioni musicali, le quali si fanno portatrici di significati culturali assai complessi; nella *Clemenza di Tito* il ritorno al genere dell'opera seria italiana incontra finalmente il gusto del pubblico. Ma ormai è troppo tardi: abbandonato da tutti, consumato dalle malattie, Mozart muore alla fine del 1791 a Vienna, e i suoi resti finiscono nella fossa comune.

Dare un'idea completa del genio di Mozart è impossibile. Quel che si può dire è che la sua musica, come quella di pochi altri grandi, si presta a diversi tipi di ascolto, sempre gratificanti: l'esperto ammirerà la sua altissima sapienza compositiva e la sua capacità di tradurre in musica i diversi sentimenti umani; il profano si lascerà prendere da un linguaggio nitido e terso, in cui la raffinatezza e la semplicità prevalgono su tutto, anche sulla sofferenza. Il segreto della sua arte sta nella fusione tra purezza linguistica e umiltà umana. In questo senso, Mozart è il primo compositore che interpreta i sentimenti della gente comune: se la musica di Haydn è ancora segnata da una cultura aristocratica, quella di Mozart si muove già dentro l'ambito della cultura borghese.



Qui sopra, il personaggio di Papageno nel "Flauto magico"; a destra, un disegno di K. F. Schinkel che raffigura la Regina della Notte, personaggio della stessa opera.

Ascolto

FELICITÀ E INFELICITÀ IN MUSICA

Nella Vienna della prima metà degli anni Ottanta, Mozart conosce un periodo di tranquillità, l'ultimo della sua vita. È apprezzato soprattutto come pianista virtuoso e le frequenti esibizioni gli danno fama e guadagni. Per queste occasioni compone sei concerti.



Quello di cui ascoltiamo il movimento iniziale "Allegro maestoso" (n. 21 in *Do* maggiore K 467) è tra le sue composizioni più radiose, anche se al suo interno si fanno sentire i primi segni del dolore e della crisi. Il pezzo ha un carattere teatrale, per il contrasto che mette in scena tra il tema principale in *Do* maggiore, ironico e divertente (che viene eseguito sottovoce dall'orchestra per poi essere ripreso e riformulato in vari modi dal pianoforte), e un altro tema, intenso e drammatico, costruito sulla tipica tonalità dolente di Mozart, il *Sol* minore. Dopo il fantasioso sviluppo, la ripresa ci fa riascoltare, in ordine inverso, la successione dei temi, che si conclude con il grazioso motivo iniziale.

Quando invece compone la sua penultima sinfonia, la n. 40 in *Sol* minore, Mozart attraversa un periodo assai difficile. È il 1788: tornato da Praga dopo il successo riscosso con il *Don Giovanni*, il musicista ripiomba nello

sconforto causatogli dalle condizioni economiche e dalla crisi familiare. Per risparmiare, decide di andare ad abitare in campagna e qui compone la sinfonia, in cui traspaiono sia il tormento che lo travaglia, sia il desiderio di reagire.



Nel "Minuetto-Allegretto", che ascoltiamo, questo stato d'animo ha l'effetto di trasformare l'identità stessa del minuetto. Esso perde la grazia e l'eleganza che ne giustificavano il frequente impiego alla corte di Re Sole e ne avevano segnato la fortuna anche come piacevole brano strumentale, all'interno della suite o della sonata.

Trasfigurato da Mozart, questo schema di danza acquista un carattere forte ed aggressivo e trasmette all'ascoltatore non il desiderio di ballare, ma uno stato d'ansia e di irrequietezza. La parte centrale, detta "trio" perché in genere veniva eseguita da tre strumenti, attenua la tensione per il breve tempo in cui i corni e i legni suonano una dolce melodia. Infine, implacabile, torna il tema del minuetto.

Come abbiamo avuto modo di ascoltare, l'espressione sia della gioia che del dolore non è mai piena e limpida in Mozart, ma si carica di una suggestiva ambiguità: la gioia accoglie e traduce in musica i motivi del dolore, e viceversa.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Beethoven segna una svolta nella storia della musica occidentale. Non solo per il complesso delle sue composizioni, che danno un significato nuovo ai linguaggi e alle forme del classicismo e segnano il passaggio ad un diverso modo di intendere la musica nell'ambito dell'esperienza umana, ma anche per il forte rilievo che sulla sua vita di artista assumono i tratti di una personalità originale, in cui l'orgoglio e il desiderio di isolamento del genio si fondono con una fortissima vocazione morale. Più di ogni altro compositore del suo tempo o del passato, egli concepisce la creazione artistica come una missione, come l'espressione di un messaggio da affidare non ad un pubblico ben definito, e tanto meno al potente di turno che l'ha commissionata, ma all'umanità intera. In ognuna delle sue composizioni si coglie il segno della sua potente personalità, e in modo assai più evidente di quanto non avvenga con le musiche di Haydn o di Mozart. Per fare un solo esempio: se all'interno delle cento e più sinfonie di Haydn è possibile individuare un linguaggio comune e personale e le differenze tra l'una e l'altra sono talvolta minime, riconoscibili solo dallo specialista, ciascuna delle nove sinfonie di Beethoven ha un suo carattere e un suo preciso significato, che impediscono di confonderla non solo con analoghe composizioni di altri musicisti, ma anche con le altre sinfonie dello stesso autore. Più che ai suoi contemporanei Beethoven sembra parlare agli uomini del futuro e indicare loro le direzioni verso cui deve svilupparsi la lingua dei suoni e la possibilità di comunicare, attraverso essa, significati generali.

Qui sotto, la facciata del teatro di Porta Carinzia dove, nel 1824, fu eseguita per la prima volta la "Missa solemnis" di Beethoven. A destra, "Ossian accoglie gli spiriti degli eroi". Ossian è un mitico eroe, le cui gesta sono celebrate in una raccolta di canti epici irlandesi e scozzesi noti come "Ciclo di Ossian" (XII-XVI sec.). Il poeta James Macpherson (1736-1796) divulgò questi racconti in un suo poema, che divenne subito un "best-seller" in tutta l'Europa colta. Ne scaturì, nel primo Romanticismo, una concezione del "genio" come uomo capace di trovare ispirazione nelle forze della natura e di fondere arte e vita: una concezione che influì non solo sulla formazione culturale di Beethoven, ma anche sull'immagine che di lui si diffuse, fino a farne il modello del genio per antonomasia.

Contrariamente a Mozart, che viaggia in lungo e in largo per tutta l'Europa, Beethoven resta fisso a Bonn per il periodo giovanile, e a Vienna dai ventidue anni alla morte. Come Mozart, invece, dà prova fin da piccolo di un precoce talento musicale, che il padre, a sua volta musicista, ma di secondo piano, tenta inutilmente di sfruttare. La sua giovinezza è assai meno felice di quella del piccolo Wolfgang; morta la madre, egli è costretto a far fronte alle difficoltà finanziarie della famiglia e agli squilibri del padre. Malgrado ciò, nei circoli aristocratici della città tedesca la sua fama di pianista cresce rapidamente e anche Haydn, venuto a conoscenza del nuovo talento, esprime un giudizio positivo nei suoi confronti.

A contatto con il nuovo ambiente viennese e, tramite esso, con quanto di innovativo si sta sperimentando sulla scena musicale europea, Beethoven, a vent'anni, riesce nel giro di pochissimo tempo ad acquistare una solida fama. All'alba del nuovo secolo, quando ormai la parabola di Haydn si avvia alla conclusione, egli diventa il nuovo beniamino del pubblico: la sua celebrità oltrepassa rapidamente i confini dell'Impero e alla fine del primo decennio dell'Ottocento Beethoven è ormai diventato il più amato e celebrato compositore di tutta Europa.

Quello che più colpisce in questi anni è la consapevolezza che Beethoven ha del suo talento e la fermezza con cui costruisce un'immagine del tutto nuova di compositore: un professionista indipendente, che vive sulla base dei proventi che gli vengono dalle lezioni private, dalle esibizioni concertistiche, dalla vendita delle musiche agli editori e soprattutto dalla generosità di un gruppo di nobili che crede nel suo genio e lo lascia libero di comporre la musica che più gli piace.

Conquistata una condizione di autonomia assai diversa da quella dei musicisti che l'hanno preceduto, egli non scrive più su commissione, non ha più scadenze da rispettare; deve rispondere solo a se stesso. Di conseguenza,





Beethoven mentre dirige l'orchestra, in uno schizzo di W. Thöny.

La scena finale del "Fidelio" nell'allestimento scenico della Scala di Milano nella stagione 1974-75.

i tempi della sua creazione si allungano in modo smisurato e ogni sua composizione è il risultato di un grosso travaglio: accanto alla ricerca di nuove soluzioni musicali c'è l'esigenza, che dopo Beethoven diventerà universale, di dare alle composizioni musicali significati generali, legati ai diversi aspetti della vita dell'uomo (sentimentale, morale, politico).

Ma proprio in questo periodo di successo cominciano a manifestarsi gli effetti di una grave infermità all'udito, che porterà Beethoven alla completa sordità: costretto ad abbandonare l'attività concertistica, egli si concentra solo sul lavoro di composizione e fa di questo una ragione di vita.

La sua condizione esistenziale muta rapidamente, ed anche se negli anni più difficili non incontra ostacoli finanziari né interrompe il lavoro compositivo, il suo carattere si fa sempre più schivo e spigoloso: di riflesso, anche i prodotti della creatività si fanno sempre più personali e complessi.

La decisione, assai sofferta, di rinunciare agli affetti familiari, il dramma rappresentato dal difficile rapporto con un nipote che gli viene affidato in tutela, il cambiamento intervenuto nei favori del pubblico, che accoglie con perplessità le novità presenti in alcune delle sue ultime composizioni, la condanna rappresentata dalla sordità totale rendono particolarmente tragici gli ultimi anni di Beethoven, e contribuiscono a creare attorno a lui l'immagine mitica dell'artista geniale ma incompreso. Ciò non impedisce che alla morte di Beethoven l'intera popolazione di Vienna si inchini di fronte al più famoso dei suoi concittadini.

Diversamente da quella degli altri due grandi della musica viennese, Mozart e Haydn, la produzione di Beethoven si presenta organizzata per grossi blocchi: 32 sonate per pianoforte, 9 sinfonie, 16 quartetti per archi, 5 concerti per pianoforte ed orchestra e uno per violino ed orchestra, due messe cantate e una sola opera lirica, il *Fidelio*, più una serie di composizioni affini a queste.





LUDWIG VAN BEETHOVEN
(1770-1827)

A 14 anni al servizio dell'arcivescovo di Bonn come organista, a 22 alla scuola di Haydn, cui sottopone le sue prime composizioni, Beethoven concentra il suo sforzo creativo nel periodo 1795-1815, scrivendo 8 delle 9 Sinfonie (la "Nona" è del '24), gran parte delle "Sonate" per pianoforte e delle "Sonate" per violino, dei "Quartetti" per archi, i 5 concerti per pianoforte e orchestra, quello per violino e orchestra e quello per pianoforte, violino, violoncello e orchestra, il "Fidelio" e la "Messa in Do maggiore".

Sotto, schizzo di J. P. Lyser che accentua il disordine e la trasandatezza di Beethoven; nella stampa a destra, il compositore è ritratto nel momento della creazione.

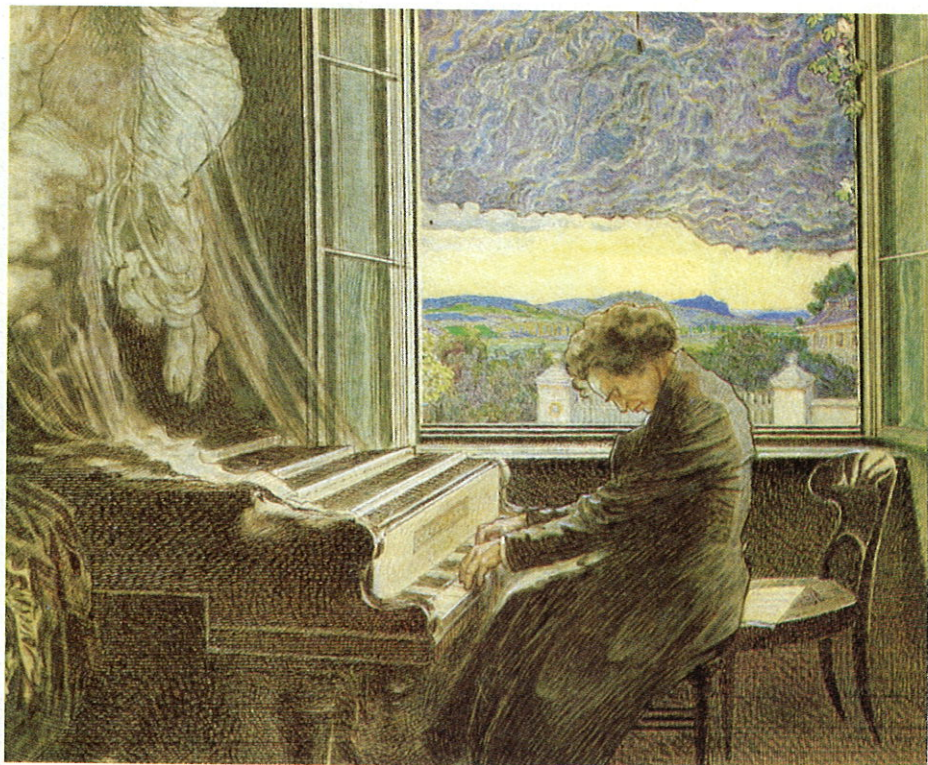


Si è soliti dividere l'insieme della sua musica in tre grossi periodi: una fase giovanile, in cui si fa sentire l'influsso di Mozart e di Haydn; una seconda fase, che corrisponde agli anni del successo viennese, e in cui la forma sonata viene dilatata e tesa fino all'esasperazione; e un'ultima fase, in cui lo sviluppo tematico porta ad esiti nuovi, sui quali si innesta il recupero degli schemi tradizionali del contrappunto e della variazione.

Due sono comunque i tratti comuni all'universo sonoro di Beethoven: la preferenza accordata, rispetto alla musica vocale, alla musica strumentale, portatrice di un linguaggio nuovo e assolutamente indipendente, in quanto capace di "cantare" e di comunicare dei significati senza dover ricorrere alla parola; il ruolo centrale che dentro l'ambito della musica strumentale assume il pianoforte, inteso come strumento in grado di creare autonomamente la varietà di timbri e di suoni che tradizionalmente era propria dell'orchestra oppure delle voci umane.

Un altro elemento di unità della musica beethoveniana riguarda la tecnica compositiva: la forma sonata non smette mai di essere per lui un riferimento fondamentale. La riceve nella forma più pura da Haydn e Mozart e la fa sua nelle composizioni giovanili; poi, in quelle della maturità, ne esaspera le caratteristiche, soprattutto aumentando il contrasto tra primo e secondo tema e collegando la ripresa, più che all'esposizione, allo sviluppo; infine, la fa esplodere negli ultimi anni, indicando nel frammento melodico l'elemento fondamentale di una nuova costruzione musicale.

Ma ciò che dà alla musica di Beethoven la sua inconfondibile vitalità è un uso estremamente vario del ritmo: l'ideale di "far parlare la musica" viene raggiunto caricando il linguaggio degli strumenti di tutte le irregolarità, i cambiamenti improvvisi, le accelerazioni e i rallentamenti che caratterizzano il linguaggio degli uomini.



Provate anche voi

COME INTERPRETARE BEETHOVEN? DUE SONORITÀ A CONFRONTO

Il suono delle orchestre di fine Settecento (ne abbiamo già parlato nel terzo paragrafo; v. pag. 309) è assai diverso da quello delle orchestre dell'Ottocento. Il loro organico è ben più limitato e altrettanto ridotta risulta la possibilità di contrapporre le sonorità cupe a quelle acute, il pieno di tutti gli strumenti alla voce di singoli strumenti, il ruolo del solista a quello del complesso orchestrale. Sul piano storico, però, il gusto per la grossa orchestra e per strumenti dalla voce potente ha finito per prevalere sulle abitudini precedenti di esecuzione e di ascolto. E questa supremazia tende ancora oggi a dominare. Ne consegue che le pagine musicali del periodo preottocentesco vengono il più delle volte interpretate con complessi orchestrali e con strumenti che riflettono abitudini, stili e gusti successivi.

Proprio negli anni più vicini a noi, soprattutto in ambito inglese e tedesco, è nata una corrente interpretativa radicalmente nuova, che punta alla restituzione delle musiche alla loro forma originale: le si suona con strumenti del tempo o ricostruiti secondo le regole del tempo, e si cerca il più possibile di prestare attenzione alle istruzioni lasciate dai compositori e alle testimonianze degli ascoltatori dell'epoca. I risultati di questo lavoro di ricerca, che cominciano proprio adesso a essere divulgati in disco, hanno l'effetto di trasformare profondamente dei pezzi che gli appassionati del nostro tempo si erano abituati ormai a conoscere attraverso il filtro del concertismo ottocentesco: ne vengono fuori musiche dal profilo sonoro e timbrico assai diverso da quello consueto, quasi musiche nuove. Non ci credete? Provate ad ascoltare le due interpretazioni che vi proponiamo dello stesso pezzo: il "Rondò" finale del *Concerto per pianoforte e orchestra n. 1 in Do maggiore, op. 15* composto negli ultimi anni del Settecento da un Beethoven influenzato da Mozart ma anche attratto da un uso più sciolto e virtuosistico dello strumento.



La prima versione è quella in cui domina il gusto ottocentesco per le sonorità ricche e corpose, e dove lo strumento solista, in primissimo piano, tende ad accaparrarsi l'attenzione dell'ascoltatore e a riassumere in sé la varietà sonora dell'orchestra.



La seconda versione, per contrasto, vi sembrerà assai più povera e monotona. Ma la piccola orchestra di trentatré strumentisti e il suono di un fortepiano di oggi, ricostruito sul modello settecentesco, vi dovrebbero consentire di fare un viaggio istruttivo nel passato e di capire meglio come "suonava" il rapporto (non di rivalità ma di collaborazione e di fusione) tra strumento solista e orchestra nel concerto di fine Settecento.

Provate ad immaginare due scene cinematografiche diverse: una utilizzerà come sottofondo l'interpretazione ottocentesca, l'altra l'interpretazione settecentesca del pezzo di Beethoven. Cosa mettereste in queste due scene?

Ascolto

UN FAMOSISSIMO DESTINO



Il primo movimento della *Quinta sinfonia*, che qui ascoltiamo, è famosissimo. Ciò che lo rende inconfondibile è la trovata geniale di quel gruppo di quattro note annunciate solennemente nelle battute d'apertura e poi variamente riprese nel corso del movimento (ma anche in quelli successivi). È interessante notare che nella stessa esposizione Beethoven passa dalla tonalità minore dell'inizio a quella maggiore: le differenze possono sembrare minime, ad un ascolto superficiale, ma con un po' di attenzione è possibile cogliere il contrasto che si viene a determinare tra due forze che secondo il compositore di Bonn agiscono contemporaneamente nell'animo umano e che egli chiama "forza di repulsione" e "forza di attrazione". La prima dà inquietudine (è il proverbiale "destino che busa alla porta"), la seconda riflette la volontà dell'uomo di non farsi sopraffare. Insomma, il pas-

saggio dal *Do* minore al *Do* maggiore simbolizza la vittoria che l'individuo conquista nei confronti del fato.

Vi proponiamo di analizzare la sezione della partitura relativa all'esposizione. Prima individuate i punti salienti, seguendo l'elenco che vi forniamo, poi provate a seguire la partitura mentre ascoltate il brano, mettendovi negli scomodi panni di un direttore d'orchestra principiante. Attenzione: occorrono occhi ma anche orecchi veloci!

Elenco dei punti significativi:

compare il primo tema: battute 1/2; il primo tema viene variamente ripreso: battute 6/12; 25/31; accordi secchi si alternano alle pause: battute 19/21; i violini eseguono scale ed arpeggi discendenti: battute 33/56; i corni riprendono il primo tema: battute 59/63; il secondo tema viene esposto dai violini: battute 64/66; il secondo tema passa ad altre voci: battute 67/74; i fiati eseguono arpeggi ribattuti discendenti: battute 110/118; tutti eseguono gli accordi finali: battute 119/122.

Sinfonia n. 5

Allegro con brio

The score is for the first movement of Beethoven's Symphony No. 5, starting at measure 10. It is in the key of D minor (three flats) and 2/4 time. The tempo is "Allegro con brio". The instrumentation includes woodwinds, brass, and strings. Dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p). The score is divided into two systems of staves.

System 1 (Measures 10-19):

- 2 Flauti:** Rests throughout.
- 2 Oboi:** Rests throughout.
- 2 Clarinetti (Bb):** Measure 10: quarter notes G4, A4, Bb4, C5 (ff). Measure 11: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 12: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 13: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 14: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 15: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 16: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 17: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 18: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 19: quarter notes G4, A4, Bb4, C5.
- 2 Fagotti:** Measure 10: Rest. Measure 11: Rest. Measure 12: Rest. Measure 13: Rest. Measure 14: quarter notes G2, A2, Bb2, C3 (p). Measure 15: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 16: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 17: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 18: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 19: quarter notes G2, A2, Bb2, C3.
- 2 Corni (Eb):** Rests throughout.
- 2 Trombe (C):** Rests throughout.
- Timpani:** Rests throughout.

System 2 (Measures 20-29):

- Violini I:** Measure 20: quarter notes G4, A4, Bb4, C5 (ff). Measure 21: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 22: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 23: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 24: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 25: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 26: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 27: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 28: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 29: quarter notes G4, A4, Bb4, C5.
- Violini II:** Measure 20: quarter notes G4, A4, Bb4, C5 (ff). Measure 21: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 22: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 23: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 24: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 25: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 26: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 27: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 28: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 29: quarter notes G4, A4, Bb4, C5.
- Viole:** Measure 20: quarter notes G4, A4, Bb4, C5 (ff). Measure 21: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 22: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 23: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 24: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 25: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 26: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 27: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 28: quarter notes G4, A4, Bb4, C5. Measure 29: quarter notes G4, A4, Bb4, C5.
- Violoncelli:** Measure 20: quarter notes G2, A2, Bb2, C3 (ff). Measure 21: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 22: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 23: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 24: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 25: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 26: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 27: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 28: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 29: quarter notes G2, A2, Bb2, C3.
- Contrabbassi:** Measure 20: quarter notes G2, A2, Bb2, C3 (ff). Measure 21: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 22: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 23: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 24: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 25: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 26: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 27: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 28: quarter notes G2, A2, Bb2, C3. Measure 29: quarter notes G2, A2, Bb2, C3.

Musical score for measures 18-20. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor. (Eb)), Trumpet (Tr. (C)), Trombone (Tp.), Violin (VI.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is B-flat major. The score shows a crescendo from *p* to *f* in the woodwinds and strings, with a *cresc.* marking in the strings. The number 20 is written above the Flute staff.

Musical score for measures 21-30. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor. (Eb)), Violin (VI.), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature is B-flat major. The score shows a fortissimo (*ff*) dynamic in the woodwinds and strings, with a *zu 2* marking above the Flute staff. The number 30 is written above the Flute staff.

1. 40

Fl. 1. *p*

Ob. 1. *p* *cresc.* *sf* *sf* *sf*

Cl. *p* *cresc.* *sf* *sf* *sf*

Fg. *cresc.* *sf* *sf* *sf*

Cor. (Eb) *p* *cresc.* *sf* *sf* *sf*

Vi. *cresc.* *sf* *sf* *sf*

Vle. *cresc.* *sf* *sf* *sf*

Vc. Cb. *p* *cresc.* *sf* *sf* *sf*

Fl. *sf* *sf* *sf* *f*

Ob. *sf* *sf* *sf* *f*

Cl. *sf* *sf* *sf* *f*

Fg. *sf* *sf* *sf* *f*

Cor. (Eb) *sf* *sf* *sf* *f*

Tr. (C) *sf* *sf* *sf* *f*

Tp. *sf* *sf* *sf* *f*

Vi. *sf* *sf* *sf* *f*

Vle. *sf* *sf* *sf* *f*

Vc. Cb. *sf* *sf* *sf* *f*

50

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (Eb)
Tr. (C)
Tp.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

ff

zu 2
ff

VI.
Vle.
Vc. Cb.

ff

ff

ff

ff

60

Cl.
Fg.
Cor. (Eb)
VI.
Vle.
Vc. Cb.

1.

p

p

sf sf sf p

p dolce

p

p

p

70

1.

Fl.

Cl.

Fg.

Cor. (Eb)

Vi.

Vle.

Vc. Cb.

p

80

1.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. (Eb)

Vi.

Vle.

Vc. Cb.

p cresc.

p cresc.

cresc.

p cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

90

1.

cresc.

ff

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
(Eb)
Tr.
VI.
Vle.
Vc.
Cb.

100

f

ff

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
(Eb)
Tr.
(C)
Tp.
VI.
Vle.
Vc.
Cb.

110 zu 2

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (Eb)
VI.
Vle.
Vc. Cb.

This block contains the musical score for measures 110 through 119. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Eb), Violin (VI.), Viola (Vle.), and Violoncello/Double Bass (Vc. Cb.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Measure 110 is marked with a tempo change to '110 zu 2'. The woodwinds and strings play rhythmic patterns, while the brass instruments provide harmonic support.

120

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor. (Eb)
VI.
Vle.
Vc. Cb.

zu 2

This block contains the musical score for measures 120 through 129. The instrumentation remains the same as in the previous block. Measure 120 is marked with a tempo change to '120'. The score continues with rhythmic patterns and harmonic support from the woodwinds and strings, with the brass instruments providing a steady accompaniment. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 129.

Ascolto

FACILE MA COMPLESSO



La *Sonata per pianoforte op. 40 n. 2*, pubblicata nel 1805, probabilmente venne composta da Beethoven qualche anno prima, per un suo allievo. Si tratta infatti di una sonata facile, tale da non impegnare eccessivamente l'esecutore. Vi si ritro-

vano comunque i caratteri delle composizioni pianistiche del Beethoven del secondo periodo: la sottolineatura del contrasto fra un primo tema aggressivo e un secondo sognante, e l'emergere della ripresa dall'interno della sezione dello sviluppo. Riportiamo qui le parti iniziali dei passaggi più significativi, che mettono in evidenza in forma semplificata la voce del canto.

Primo tema



Secondo tema



Passaggio dal primo al secondo tema



Sviluppo



IL TESTAMENTO MUSICALE DI BEETHOVEN

Attraverso le sue ultime composizioni, Beethoven indica ai posteri due vie da seguire per sviluppare il linguaggio musicale: la grande opera, in cui la complessità sinfonica si integra con la voce umana, e l'attenzione per il frammento melodico, per il piccolo pezzo, da incastonare in un tutto organico.



Espressione del primo indirizzo è la grandiosa *Missa solemnis*, alla cui composizione Beethoven si dedicò dal 1820 al 1824. Egli considera questo lavoro il meglio riuscito. Più che di una messa vera e propria si tratta di una grossa composizione sinfonico-vocale in cui la dimensione religiosa viene rappresentata in musica. Ogni frase, ogni parola è colta da Beethoven come base per un'espressione drammatica. Il pezzo che ascoltiamo è quello finale, costruito sul testo dell'"Agnus Dei". Il canto, caldo e teso, si sviluppa inizialmente attraverso tenui cenni contrappuntistici, per poi culminare nel "Dona nobis pacem", che interrompe l'episodio orchestrale di mezzo, in cui lontani rulli di tamburo e squilli marziali ricordano la minaccia della guerra. A margine della serena melodia finale troviamo quest'annotazione dell'autore: «preghiera per la pace interiore ed esteriore». Dalla gran quantità di abbozzi di quest'ultima parte si deduce che quello che più premeva a Beethoven era l'esigenza di scom-

porre il testo liturgico in frasi staccate, ognuna dotata di una precisa identità melodica: su tutte doveva emergere la celebrazione della pace universale.



Le *Variazioni su un valzer di Diabelli* rappresentano invece il livello più alto cui approda la musica pianistica di Beethoven. Nel 1821 l'editore viennese Antonio Diabelli aveva inviato un suo valzer ai più illustri compositori dell'Impero austriaco invitandoli a comporre delle variazioni. Mentre gli altri inviarono rapidamente una sola variazione, Beethoven, in due anni di lavoro, ne compose trentatré, attraverso le quali il semplice motivo iniziale subisce drastiche trasformazioni di tipo melodico, armonico e ritmico. Basta ascoltare di seguito l'esposizione del tema e la prima variazione beethoveniana, con il suo andamento deciso, quasi marziale, per rendersi conto che tra i due mondi musicali, quello "leggero" di Diabelli e quello "serio" di Beethoven, c'è un abisso. Inoltre, questi organizza la successione delle variazioni secondo delle linee di sviluppo unitario. Nelle prime sette variazioni, quelle che ascoltiamo, il ritmo accelera progressivamente, e lo stacco fra un pezzo e l'altro tende a perdere di senso: 1. Alla marcia maestoso; 2 e 3. Poco allegro; 4. Un poco più vivace; 5. Allegro vivace; 6. Allegro ma non troppo e serioso; 7. Un poco più allegro. Ogni variazione rappresenta un tassello di un insieme complessivo, che deve essere colto unitariamente.



LETTURA

Il testamento spirituale di Beethoven

Questo testo, scritto probabilmente nel 1802, venne trovato fra le carte di Beethoven dopo la sua morte. In esso cogliamo sia il dramma umano del compositore sia la sua volontà di reagire facendo dell'impegno di artista una missione.

«O voi uomini che mi repute o definite astioso, scontroso o addirittura misantropo, come mi fate torto! Voi non conoscete la causa segreta di ciò che mi fa apparire a voi così. Il mio cuore e il mio animo fin dall'infanzia erano inclini al delicato sentimento della benevolenza e sono stato sempre disposto a compiere azioni generose. Considerate, però, che da sei anni mi ha colpito un grave malanno peggiorato per colpa di medici incompetenti. Di anno in anno le mie speranze di guarire sono state gradualmente frustrate, ed alla fine sono stato costretto ad accettare la prospettiva di una malattia cronica. Pur essendo dotato di un temperamento ardente, vivace, e anzi sensibile alle attrattive della società, sono stato presto obbligato ad appartarmi, a trascorrere la mia vita in solitudine. E se talvolta ho deciso di non dare

peso alla mia infermità, ahimè, con quanta crudeltà sono stato allora ricacciato indietro dalla triste, rinnovata esperienza della debolezza del mio udito. Tuttavia non mi riusciva di dire alla gente: "Parlate più forte, gridate: perché sono sordo".

Tali esperienze mi hanno portato sull'orlo della disperazione e poco è mancato che non ponessi fine alla mia vita. La mia arte, soltanto essa mi ha trattenuto. Ah, mi sembrava impossibile abbandonare questo mondo, prima di aver creato tutte quelle opere che sentivo l'imperioso bisogno di comporre.

Dio Onnipotente, che mi guardi fino in fondo all'anima, che vedi nel mio cuore e sai che esso è colmo di amore per l'umanità e del desiderio di bene operare. O uomini, se un giorno leggerete queste mie parole, ricordate che mi avete fatto torto; e l'infelice tragga conforto dal pensiero di aver trovato un altro infelice che, nonostante tutti gli ostacoli imposti dalla natura, ha fatto quanto era in suo potere per elevarsi al rango degli artisti nobili e degli uomini degni».



La città di Heiligenstadt, dove Beethoven scrisse il "testamento" riportato in questa pagina, in un acquerello dell'Ottocento.

Mille e mille modi per far vibrare un corpo

Gli strumenti musicali che oggi conosciamo, appartenenti alla nostra come ad altre civiltà, sono diverse migliaia. Ognuno è dotato di una sua "personalità", che gli viene, per quanto riguarda l'aspetto tecnico, dal materiale con cui è costruito, dalla forma, dalle dimensioni, dal metodo di costruzione, dal modo in cui produce i suoni. Bisogna poi notare come esso è impiegato in sede musicale (se da solo o assieme ad altri simili o diversi), quale significato gli viene attribuito all'interno dell'ambiente che ne fa uso. Questi ultimi aspetti sono trattati nei capitoli dedicati alla storia musicale. Gli aspetti tecnici, invece, li trattiamo qui.

Il primo problema è di mettere ordine in un insieme così vasto. Ci sono diversi schemi per classificare gli strumenti della musica occidentale.

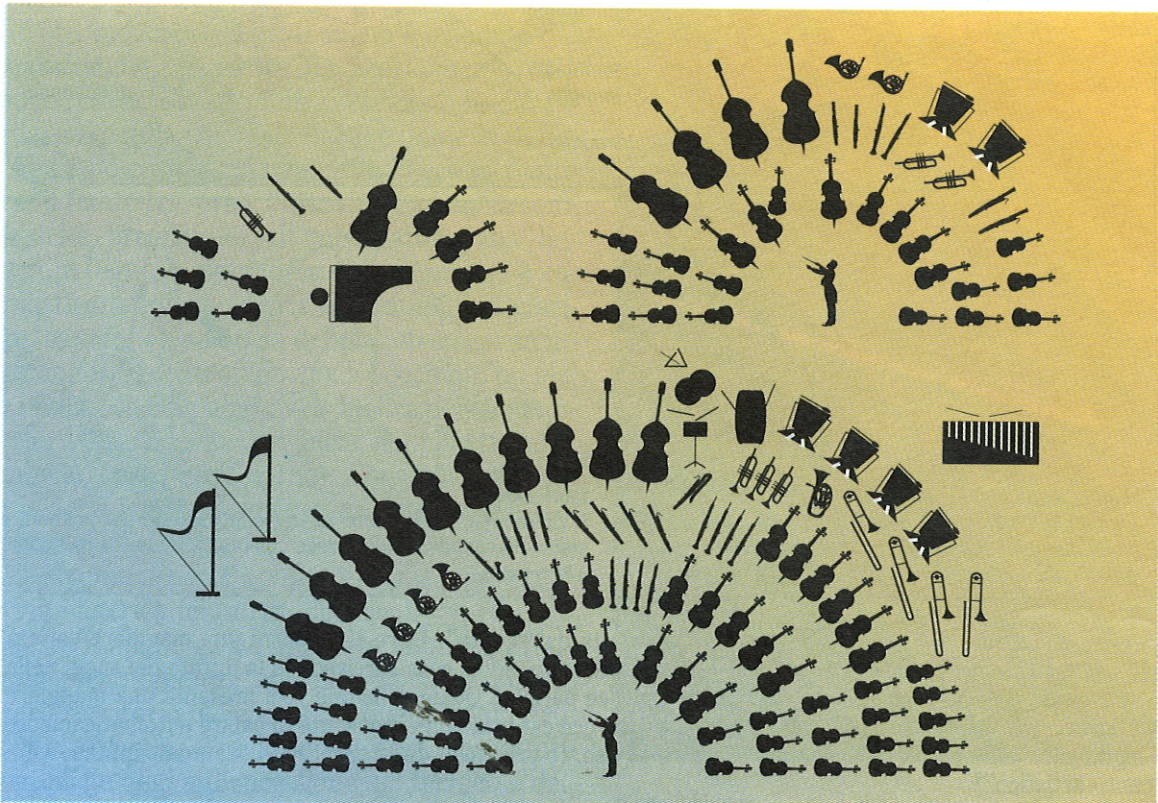
Il più evidente e comodo è quello utilizzato, dall'Ottocento in poi, per raggrupparli nelle diverse sezioni che compongono l'orchestra.

Troviamo allora:

- in primo piano, attorno al direttore, gli *archi* (violino, viola, violoncello, contrabbasso);
- in secondo piano, all'altezza del direttore, i *fiati*, a loro volta divisi in *legni*, disposti alla sua sinistra (ottavino, flauto, oboe, corno inglese, clarinetto, clarinetto basso, fagotto, controfagotto) e *ottoni*, a destra (tromba, trombone, basso tuba);
- in terzo piano, più in alto, le *percussioni* (tamburo, piatti, triangolo, grancassa, timpani);
- solo in certi casi, le *tastiere* (organo, pianoforte, strumenti elettronici).

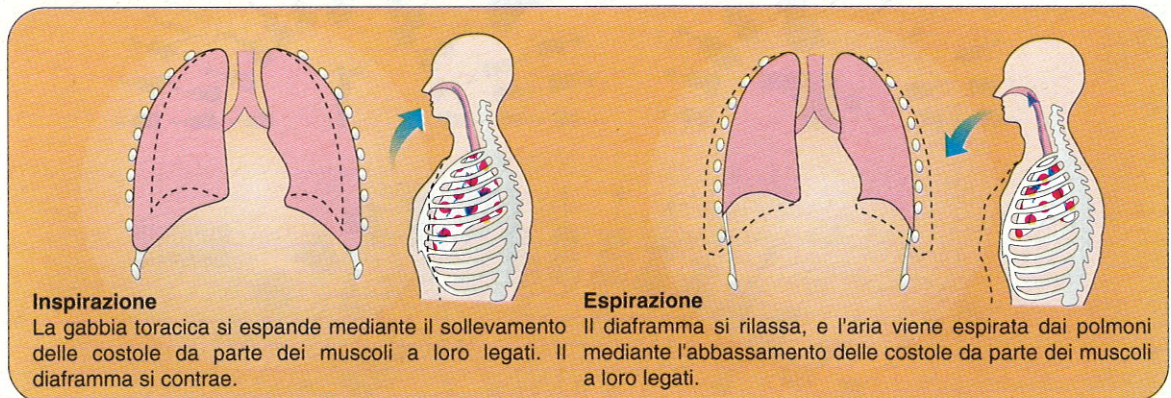
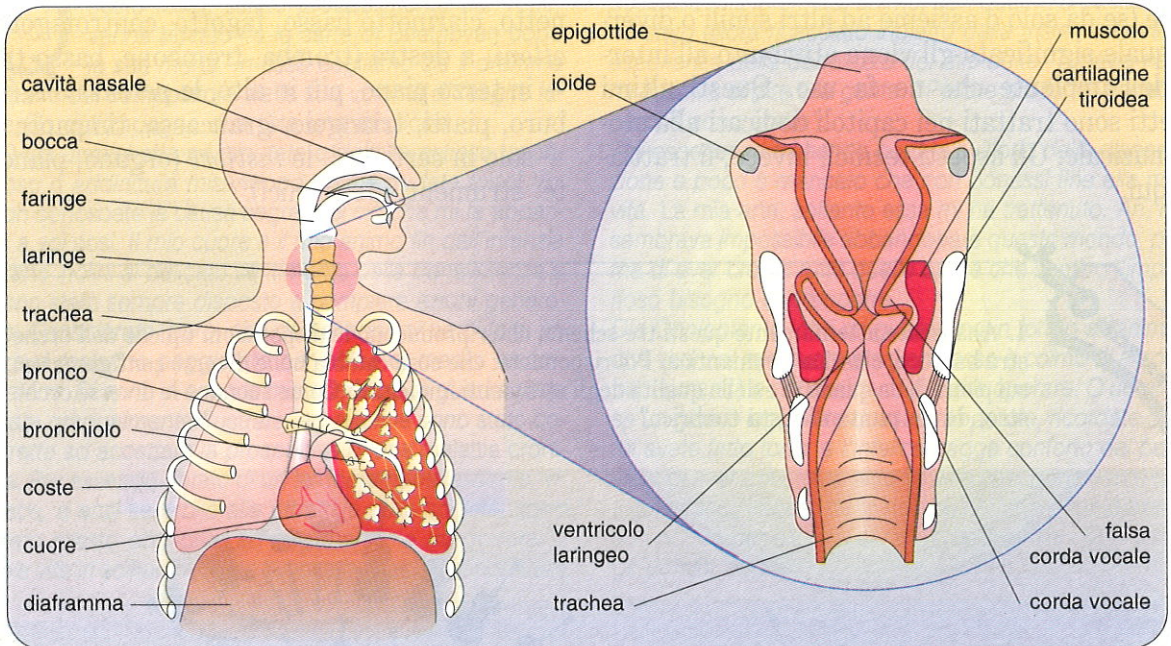


1. Analizzate attentamente questi tre schemi, che riproducono le disposizioni tipiche dell'orchestra barocca, classica e romantica. Poi rispondete: che cosa cambia nelle diverse configurazioni, sul piano della quantità e della qualità degli strumenti impiegati? Come suonano le diverse orchestre, da un punto di vista timbrico?



2. Accanto alle orchestre troviamo frequentemente, nella musica colta, complessi più limitati, le *formazioni da camera*. Le più diffuse tra queste formazioni sono: il *trio d'archi* (violino, viola, violoncello); il *quartetto d'archi* (violino primo, violino secondo, viola, violoncello); il *quintetto d'archi e pianoforte* (pianoforte, violino, viola, violoncello); il *quintetto di fiati* (flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno). Secondo voi, perché si chiamano in questo modo? Tenete presente che l'espressione *musica da camera* indica le composizioni per esecutore singolo (pianista, violinista, ecc.) e quelle che si servono di complessi formati da due, tre, quattro e più strumentisti.

3. Anche la voce umana può essere considerata uno strumento. La tavola riportata qui sotto illustra l'apparato respiratorio umano e mostra dove sono collocate le corde vocali, organi essenziali per la fonazione (cioè per la produzione dei suoni).



Provate a spiegare che cosa distingue la voce parlata dal "canto". Dove si incontra una maggiore varietà nell'uso dei volumi? In base alle vostre esperienze di ascolto, a che cosa corrisponde la durata dei suoni nella voce cantata e a che cosa essa corrisponde nella voce parlata? Quale delle due voci presenta una maggiore ricchezza e varietà di altezze? Perché tante volte la voce cantata non ci consente di capire automaticamente il significato delle parole? Quali sono, a vostro avviso, le principali differenze tra il "canto spontaneo" e il "canto artistico"?

Un altro schema di classificazione, più significativo da un punto di vista tecnico, parte dal concetto di "strumento musicale" (un oggetto predisposto per produrre suoni) e ordina le diverse famiglie in base alla qualità dell'oggetto che vibra e al modo in cui si produce l'effetto di vibrazione.

Abbiamo così cinque gruppi principali.

— Gli strumenti *idiofoni*: il suono è prodotto dalla vibrazione dell'oggetto o degli oggetti che costituiscono ciascuno strumento, e lo si ottiene tramite bacchette o mazze. Appartengono a questa famiglia i piatti, il triangolo, il gong, lo xilofono, il vibrafono.

— Gli strumenti *membranofoni*: il suono trae origine dalla vibrazione di una o più pelli tese, che vengono percosse dalle mani o da bacchette. Qui troviamo i timpani, i tamburi, la grancassa.

— Gli strumenti *cordofoni*: il suono è prodotto dalla vibrazione di corde pizzicate con le dita, sfregate con un archetto, percosse tramite tasti azionati dalle dita. Sono "cordofoni a pizzico" la chitarra, il mandolino, l'arpa; "cordofoni a strofinamento" il violino, la viola, il violoncello, il contrabbasso; il più autorevole dei "cordofoni a percussione" è il pianoforte.

— Gli strumenti *aerofoni*: il suono è azionato dal fiato dell'uomo, che mette in vibrazione una o più colonne d'aria. Gli aerofoni si dividono in più famiglie, a seconda del modo in cui è immesso il fiato. Abbiamo così: gli strumenti a bocca (il flauto dolce, il flauto traverso, l'ottavino); ad ancia semplice, che presentano all'imboccatura una linguetta di legno o metallo, la cui vibrazione è comunicata alla colonna d'aria che l'amplifica (clarinetto, saxofono); ad ancia doppia (oboe, corno inglese, fagotto, controfagotto); a bocchino, un piccolo imbuto su cui poggiano le labbra del suonatore, che vibrano come un'ancia doppia (tromba, trombone, basso tuba, corno). Appartiene alla famiglia degli aerofoni, ma con caratteristiche tutte particolari, l'organo.

— Gli strumenti *elettrofoni*: il suono è generato per via elettrica (chitarra elettrica).

A queste famiglie ne va aggiunta un'altra, affermata recentemente, ma che già ha sconvolto l'intero territorio della musica: quella degli strumenti *elettronici*. Tra le molte apparecchiature elettroniche oggi a disposizione del tecnico e dell'appassionato di musica ce n'è una il cui nome certamente conoscete, perché ricorre con molta



In alto, un gong.

Qui sopra, un pianoforte Steinway & Sons appartenuto a Franz Liszt.

frequenza sulle copertine dei dischi rock o pop: il *sintetizzatore*.

Che cosa è? Una macchina capace di produrre artificialmente quasi tutti i suoni musicali conosciuti dall'uomo ed anche altri, assolutamente originali.

Con questo strumento il "compositore" (mai questo titolo è stato più azzeccato! e mai come oggi è stato capace di inglobare quello di esecutore) può determinare a suo piacimento la forma dell'onda sonora, definire esattamente l'intensità del suono (scomponendolo nei suoi elementi costitutivi, che l'orecchio non è in grado di distinguere ma che riconosce quando agiscono assieme, sotto forma di "timbro"), modificare le vibrazioni con "filtri" e "modulatori".

Il sintetizzatore rappresenta il presente della musica. Ma il suo futuro, come quello di tanti altri campi dell'attività umana, è in buona parte affidato al *computer*.

Esso agisce, in ambito musicale, come generatore e come registratore di suoni. Inoltre può guidare, in quanto avveniristico direttore d'orchestra, una serie di strumenti elettronici ad esso collegati. Un solo uomo, lavorando alla tastiera, può insomma dar vita ad un'intera orchestra!

Alla famiglia dei computer musicali appartengono il *sequencer* e il *campionatore*: il primo permette di fissare e quindi di eseguire a ripetizione una precisa sequenza musicale (per esempio, l'accompagnamento ritmico di una canzone può essere memorizzato una volta per tutte: l'esecutore, una volta che l'avrà richiamato, potrà dedicare le sue energie agli altri suoni strumentali e al can-

to); il secondo permette di scomporre e di riprodurre ogni tipo di timbro che proviene da un microfono (in questo modo, è possibile produrre programmi che danno alla macchina elettronica quasi le stesse caratteristiche timbriche del pianoforte di Benedetti Michelangeli o del violino di Accardo...).

Gli strumenti elettronici hanno profondamente innovato le tecniche della registrazione: è possibile, oggi, intervenire su una banda già registrata, correggendo un errore esecutivo, pulendo un suono, rinforzandone un altro, eliminandone un altro ancora. L'uso di questa risorsa viene molto criticato dai "puristi" della registrazione, che intendono quest'ultima come perfetta riproduzione di un evento sonoro e non come produzione originale. Ma sarà difficile contrastare il potere che l'"ingegnere del suono" si è conquistato in sala di registrazione, e non solo nell'ambito della musica rock e pop.

Inoltre, il computer funziona come "macchina di scrittura": appositi programmi consentono di passare automaticamente dalla produzione di suoni alla loro trascrizione in spartito o partitura e viceversa. L'era dei copisti, che pazientemente dovevano riprodurre e dare alle stampe le diverse parti dell'orchestra, è decisamente tramontata: ci pensa il computer. I compositori del futuro, ma in parte anche quelli di oggi, suonano scrivendo e scrivono suonando: e possono dar vita sia ad una musica tradizionale, quella basata su ben definite regole armoniche e melodiche (il computer può agevolmente impararle!), sia a musiche totalmente nuove, basate su regole originali.



Un moderno sintetizzatore digitale.



1. Il tema per pianoforte che ascoltate è tratto da un'originalissima composizione del musicista russo dell'Ottocento Modest Mussorgski, *Quadri di una esposizione*, che traduce in musica le impressioni di un visitatore di una mostra di quadri e disegni. Il brano è la "Promenade" (passeggiata), e accompagna il visitatore nel suo passare da un quadro all'altro, caricandosi dei suoi stati d'animo. Nel corso dell'intero brano essa torna quattro volte, con significative variazioni. Qui l'ascoltate nella versione iniziale, che "descrive" le gioiose aspettative del visitatore. Ascoltate più volte il tema (eventualmente aiutandovi con lo spartito) e mettete a fuoco le soluzioni musicali adottate da Mussorgski per dare forza e varietà a questa passeggiata: il contrasto fra suoni singoli della melodia iniziale e quelli piani, fatti di accordi, delle sue riprese; i bruschi movimenti sulla tastiera, dalle zone basse a quelle alte e viceversa; l'alternarsi di suoni legati e suoni appoggiati, staccati l'uno dall'altro; i movimenti delle mani, che a volte procedono nella stessa direzione, a volte vanno in direzioni contrarie.

Allegro giusto, nel modo russo; senza allegrezza, ma poco sostenuto



A questo punto passate ad un altro ascolto. Si tratta della versione orchestrale che del pezzo di Mussorgski diede il compositore francese Maurice Ravel, quasi cinquant'anni dopo. Attraverso quali soluzioni orchestrali Ravel rende le caratteristiche del pezzo? Quelle stesse che avete messo in evidenza ascoltando la versione originale per pianoforte? Tenete presente che la compagine orchestrale prevede, qui, l'intervento della famiglia degli archi e delle sottofamiglie dei legni e degli ottoni.

1

Dall'influenza della Chiesa al rapporto tra musicisti e potere aristocratico fino alla nascita del compositore indipendente. Ricostruite l'itinerario storico attraverso il quale la musica diventa un mestiere.

2

Dite se, secondo voi, queste affermazioni sono vere o false:

- V F Il madrigale prevede l'impiego di voci femminili
- V F Il "belcanto" punta sul virtuosismo canoro
- V F Il mito della primadonna nasce nel Settecento
- V F Mozart critica e ridimensiona il canto all'italiana

3

Gli strumenti rinascimentali suonano diversamente da quelli di oggi. Indicate una o più caratteristiche (tra quelle qui elencate) che si riferiscono a tali strumenti:

- a hanno un'estensione ridotta
- b funzionano solo sui toni alti
- c privilegiano i toni bassi
- d il loro volume è eccessivo
- e il loro volume è limitato

4

Attribuite ad ogni secolo lo strumento o gli strumenti più in uso:

Cinquecento	tromba
Seicento	violino
Settecento	viola
	clavicembalo
	liuto
	fortepiano

5

Confrontate un pezzo di Vivaldi con uno di Bach. Quale dei due vi sembra si rivolga più all'intelletto e quale all'orecchio? Spiegate il vostro giudizio.

6

Che differenza trovate fra i musicisti "girovaghi" e quelli "stanziali"? Cosa significa questo ultimo termine? Pensate che questo aspetto della loro vita abbia influito sulle loro musiche?

7

Perché, secondo voi, Haydn morì amato e rispettato da tutti e Mozart incompreso e dimenticato? C'entrano le loro musiche in questi destini così diversi?

8

Qual è la personalità musicale che più vi attrae e coinvolge, quella di Mozart o quella di Beethoven? Spiegate perché, anche sulla base degli ascolti.