# SPUNTI DI STORIA DELLA MUSICA

*LEZIONI DELLA PROF. GIULIANA GIRAUDO*
*presso il Liceo Scientifico G.Peano di Cuneo*
*Anno Scolastico 1996/97*

PREFAZIONE

Questo corso extracurriculare di  storia della musica è stato proposto, per l'anno scolastico 1996/97, agli studenti del Liceo Scientifico "G.Peano", dalla prof.ssa De Bernardi e tenuto dalla prof.ssa Giuliana Giraudo con lo scopo di fornire agli studenti una infarinatura sull'evoluzione della musica occidentale e chiarire alcuni concetti della terminologia musicale, quali tonalità, modalità, armonia, indispensabili per la comprensione reale della musica che si ascolta.
Pur senza addentrarsi in questioni tecniche, si è tentato di introdurre gli studenti ad un ascolto meno superficiale della musica colta in modo che una maggiore comprensione della stessa li aiuti da apprezzarne maggiormente i significati e la bellezza.
Questo corso annuale è un piccolo tentativo isolato di colmare la grande lacuna dell'istruzione liceale italiana riguardo la cultura musicale. Nella convinzione che la musica è arte altrettanto degna rispetto alle arti figurative o alla letteratura, si spera che questo piccolo esperimento sia un inizio nello stimolare i giovani, anche al di fuori dei conservatori di musica, ad amare e a capire la musica di qualsiasi tempo senza pregiudizi.

N.B. Per evidenti ragioni di tempo la prof.ssa Giraudo ha dovuto fare scelte e tagli nel percorso delle lezioni. Si è pertanto seguito un discorso più imperniato sulla musica strumentale, trascurando a malincuore, in parte, la musica operistica (anche nomi importanti quali Gluck e Purcell, oltre agli autori italiani e russi dell'800). Si sono dovuti trascurare inoltre grandi compositori di musica vocale come i fiamminghi e Palestrina. Anche per quanto riguarda l' ascolto di composizioni di autori, quali Mozart o Beethoven, questo ha dovuto limitarsi ad un numero ridotto di opere, comunque sempre scelte in modo tale da inserirsi nel percorso logico seguito.

**INTRODUZIONE**

Si può dire che la musica occidentale abbia origine con il canto gregoriano; questo tipo di musica era "impersonale", nel senso che, almeno inizialmente, l'autore non era conosciuto. Solo con l'avvento della polifonia nasce l'idea di autore e di opera d'arte.
Bach, Mozart, Haydn erano ancora considerati quasi alla stregua di servi-lacchè. Non esisteva il diritto di autore, nè l'idea di unicità dell'opera.
Con Beethoven cambia la situazione: a Vienna un certo numero di nobili gli assegna una pensione annua perchè resti in città. Esiste la consapevolezza del genio. Si tenga presente che c'era stata nel frattempo la rivoluzione francese; molti cambiamenti erano avvenuti; stava nascendo il nazionalismo anche in senso culturale. I Viennesi, in realtà non amavano molto la musica di Beethoven; spesso la musica innovativa sembra brutta ai contemporanei.
La definizione "musica classica" è sovente utilizzata in modo inappropriato: la musica classica è quella appartenente al periodo del classicismo, all'incirca da Bach a Beethoven.
Sarebbe forse più corretto definire "esatta" la musica che normalmente viene chiamata classica. Infatti essa si differenzia dalla musica popolare in quanto governata da una grammatica ben precisa, anche se mutevole nei secoli.
Durante il classicismo si porta la "regola" al suo culmine; si cerca la forma perfetta in riferimento alla concezione greca dell'arte; di qui il termine "classicismo".
Schematizzando si può affermare che con Haydn la forma sovrasta il contenuto; con Mozart vi è equilibrio perfetto tra forma e contenuto; con Beethoven il contenuto sovrasta la forma.
Lo schema musicale utilizzato al fine di raggiungere questa perfezione è quello della forma sonata.
Essa è composta di tre sezioni: esposizione (due temi), sviluppo, ripresa.
In Beethoven, per esempio, i due temi dell'esposizione sono contrastanti: il primo è virile, aggressivo, il secondo è femmineo, dolce. Il primo tema alla fine "vince"; infatti a conclusione della ripresa i due temi riappaiono: il primo nella sua tonalità (tonalità d'impianto), il secondo, che prima era in altra tonalità, torna nella stessa del primo tema. (dialettica...)
La forma sonata è relativa al primo movimento per esempio delle sinfonie, dei quartetti.
Beethoven la trova già creata ed elaborata da Haydn e da Mozart e, in un certo senso, la stravolge. L'opera 111 è al limite della rovina: vi sono due tempi invece che tre, oltre ad altre modifiche sostanziali. Beethoven contamina la forma sonata con la variazione e la fuga. E' un'operazione scandalosa per i contemporanei, i quali affermano addirittura che Beethoven scriva così perchè sordo.
Il classicismo viene dopo il barocco: le due figure dominanti di quel periodo erano state Bach e Handel. Bach aveva portato la forma della fuga al massimo della perfezione; in questo senso può essere considerato classicista.
Bach vive in un periodo in cui si apprezza lo stile galante, rococò: si tratta di musica non polifonica. Egli fa un'operazione rischiosa: recupera un linguaggio antico e fuorimoda, cioè il contrappunto elaborato tra il '400 e il '500 dai compositori fiamminghi; nello stesso tempo è il definitivo codificatore di un idioma musicale che sarà la struttura portante della musica occidentale fino all'inizio del nostro secolo.
La musica europea infatti si basa sul sistema tonale, fondato sull'uso di scale maggiori e minori. Nella musica tonale ha importanza il settimo grado della scala detto sensibile, in quanto richiama la tonica per la conclusione della frase musicale. Nel canto gregoriano non c'era questo tipo di attrazione tra i suoni a cui oggi il nostro orecchio è abituato.
Dopo il gregoriano, da una successione di suoni singoli si passa al contrappunto, nota contro nota; inizialmente si hanno solo due voci, ma nasce così la polifonia. In un primo momento si usano intervalli di quinta e di terza, poi si aggiungeranno altri intervalli fino a usare tutte le dodici note. In realtà, in natura le note sono più di dodici; il dodiesis è diverso dal rebemolle. L'introduzione del temperamento equabile impose l'uguaglianza di diesis e bemolle, così com'è ancora oggi su tutti gli strumenti ad accordatura fissa, come il pianoforte, dove un unico tasto rappresenta sia il do diesis che

il re bemolle. Il sistema temperato non è esatto perchè è artificiale: esso è stato sancito definitivamente da Bach nella composizione del "Clavicembalo ben temperato" .
Bach, come si è già detto, rielabora invece il contrappunto; si considera l'erede dei fiamminghi. Porta all'apice la fuga, la forma d'arte più contrappuntistica.
Bach, da vivo, non è considerato importante. I suoi figli Carl Philipp Emmanuel e Johann Sebastian sono campioni di musica galante. Bach era considerato come tecnico ed esecutore all' organo, non come compositore.
Nel '700 Mozart ritrova l' opera di Bach nella biblioteca del conte viennese Van Swieten e riutilizza la forma della fuga e il contrappunto.
Fino ad oggi Bach è stato la linfa della musica: i romantici lo amarono molto. Mendelssohn riscoprì e diresse a Berlino nel 1829 la "Passione secondo Matteo" cent'anni dopo la sua composizione.
Ancora nel '900 vi sono musicisti che si ispirano al contrappunto: Aldo Clementi, Schoenberg e Stravinskji.
Sempre nel 1600, in Italia, si cerca di far rivivere lo spirito della musica greca: nasce l'opera, il melodramma, per volontà di un gruppo di intellettuali fiorentini che discutono sulla possibilità di assegnare alla musica il significato etico che aveva presso i Greci. Auspicano un ritorno della valenza educativa e morale della musica. In greco "μουσικη" significava "musica+parole+danza" e aveva una funzione sociale molto forte. Nel '600 nasce così il melodramma; la Camerata fiorentina inventa il "recitar cantando": anche i testi utilizzati sono quelli della mitologia greca o testi arcadici.
La musica modale diventò arcaica con l'avvento dell'armonia; l'altra grande rottura sarà la consunzione del sistema tonale nel primo '900. Già gli ultimi romantici sentono che la musica tonale è stanca. Wagner introduce il cromatismo. Si può far coincidere la fine dell'armonia con il famoso ***Tristan accord***, accordo dissonante che dà inizio al preludio del Tristano e Isotta. E' l'accordo della sciagura, non è nella tonalità d'impianto. Il Tristano e Isotta fu scritto da Wagner come sublimazione di un amore impossibile per Matilde Wesendonck. E' caratterizzato da un cromatismo esasperato crescente che simboleggia la tensione dell'eros. Inoltre Wagner recupera il discorso greco della μουσικη come spettacolo totale, unendo musica, parole e scena, nel tentativo di esprimere il "puramente umano".
Contemporaneamente in Francia si ritorna ai vecchi canti ecclesiastici, si usano di nuovo scale modali, per esempio con Saint-Saens e Faurè. Debussy invece crea una musica che potrebbe essere definita "nebulosa dell'esotico". Nella sua opera si fondono la tradizione della musica francese, i modi gregoriani, il gamelan giavanese, la musica russa. Debussy aveva ascoltato il gamelan all'esposizione internazionale di Parigi del 1889 e ne era rimasto molto colpito: si tratta di musica non basata sugli intervalli di tono e di semitono ma su microintervalli.
Con Schoenberg, Berg e Webern, negli anni venti del '900, cadranno definitivamente le regole dell'armonia.

Schematizzando in modo approssimativo:
Fino al 1200 : canto gregoriano, omofonìa.
Dal 1200 al 1500 : polifonìa , tecnica portata ai massimi vertici dai fiamminghi.
Dal 1600 al 1750 : mentre nasce il melodramma, di cui Purcell e Handel sono i massimi compositori, Johann Sebastian Bach perfeziona il sistema temperato base della moderna armonia e rielabora il contrappunto.
Dal 1750 al 1800: Haydn, Mozart, Beethoven si divertono con la forma sonata.
Da fine '700 a fine '800: varie generazioni di compositori romantici: Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Listz, Brahms per citarne alcuni.
Da fine '800: la musica evolve in varie direzioni: si va verso la fine dell'armonia e le sperimentazioni della musica moderna e contemporanea.

## LA MUSICA GRECA

Non è rimasto niente di ciò che scrissero i Greci prima del terzo secolo avanti Cristo. Ogni spettacolo era occasionale sia a livello ritmico, sia melodico, sia di canto.
Gli studi sui testi letterari servono per capire la componente ritmico-musicale. L'esecuzione poteva essere ripetuta, ma gli elementi erano adeguati al momento, pur mantenendo alcune caratteristiche fisse legate ad uno schema originario. I testi erano diffusi attraverso l'ascolto e la memorizzazione orale. Anche quando gli autori scrissero le loro opere, queste scritture non furono per il pubblico, che si giovava della performance orale. La musica era quindi sostanzialmente trasmessa oralmente, almeno fino al V secolo a.C. Si atteneva, comunque, a schemi strutturali fissi, detti modi.
In Platone leggiamo come i generi musicali fossero ben distinti. Un compositore non poteva attribuire ad una forma di canto finalità diverse da quelle precostituite. Cambiare la μουσικη significava mettere in pericolo la struttura politico-sociale. Il sistema teorico dei Greci fu fatto proprio dai Romani e poi dal Medioevo cristiano. Alcuni modi del gregoriano ricalcano la teoria greca. I primi canti cristiani erano monodici; all'inizio c'era molta aderenza tra musica e testo. Inoltre dai modelli greci derivò in qualche modo la scala diatonica: sette note più i semitoni.
Dopo il IV secolo la scrittura prese piede ma era usata solo da professionisti sulle loro partiture. Tutto quello che sappiamo della musica greca deriva da fonti indirette: letterarie, filosofiche, storiche, da pitture vascolari, da trattati. Le fonti indirette ci danno l'incidenza della musica sulla vita pubblica e privata, cioè gli aspetti sociologici.
La musica era mezzo di trasmissione di cultura. Il compositore, il poeta erano portatori di messaggi trasmessi in modo allettante. La musica aveva una funzione sociale.
La trattatistica evidenzia un approccio allo studio della musica di tipo matematico: il fenomeno musicale viene considerato da un punto di vista acustico. I filosofi si occupano dei rapporti numerici esistenti tra le note. Si possono individuare tre correnti di pensiero, legate a tre scuole filosofiche.
**Pitagorici o canonisti** (IV secolo a.C.). Basano le loro speculazioni sull'aspetto matematico, in particolare, sulle consonanze musicali (intervalli di quarta, quinta e ottava). Considerano le consonanze musicali come modelli dell'armonia che impronta l'anima dell'uomo e del cosmo. I Pitagorici scoprirono le leggi della consonanza stabilendo i rapporti tra le frequenze grazie al monocordo, strumento con una sola corda tesa tra due ponticelli su una cassa di risonanza; grazie ad un terzo ponticello mobile si poteva cambiare la frequenza del suono emesso. I Pitagorici usano mezzi scientifici: il monocordo, vasi riempiti più o meno di acqua. Stabiliscono solo dei rapporti, non danno misure assolute, per cui la loro teoria si basa sugli intervalli.
Il sistema pitagorico viene tramandato al Medioevo da Boezio che distingue la musica in:
mundana, cioè l'armonia dell'universo generata dal movimento dei cieli e degli astri;
humana, cioè l'armonia che fa coesistere nell'uomo l'aspetto corporeo e spirituale;
instrumentorum, composta da voci più strumenti.
**Armonisti** (III sec. a. C.). Tra questi ricordiamo Aristossono di Taranto. Essi, a differenza dei Pitagorici, riconoscono anche l'aspetto psicologico della musica, le sensazioni che procura. Per capire la musica è più utile la memoria e l'intelletto dei calcoli: ne viene esaltato l'aspetto estetico. Secondo Massimo Mila, gli armonisti furono i primi ad avere coscienza della realtà artistica del pezzo musicale, a sentire la necessaria presenza dello spirito nell'opera d'arte.
Gli armonisti fecero anche un'opera sull'armonia e la ritmica.
**Eclettici**. Essi considerano gli effetti della musica sull'animo dell'ascoltatore: studiano le diverse reazioni ai vari tipi di melodia. Tra di essi ricordiamo Quintiliano, Damone, Aristotele, Alipio.
Per i Greci la musica aveva un'efficacia psichica, aveva un valore in quanto agiva sulla volontà umana. Veniva concepita quasi come forza demoniaca. I Greci posero la musica al servizio dell'etica, utilizzandola come una medicina dell'anima.
Ne nacque una dottrina dell' "ethos musicale" : la musica non solo può modificare stati d'animo ma può agire sulla nostra volontà. L'azione della musica come strumento di civiltà è comune a molte antiche popolazioni ( Indiana, Cinese...).

In base alla dottrina dell' ethos si hanno tre possibili azioni della musica:
-ethos energico, se produce un atto di volontà. Si parla allora di musica diastaltica.
-ethos snervante, se paralizza la volontà. Si ha allora la musica sistaltica.
-ethos estasiante, se provoca uno stato di ebbrezza. Si ha la musica esicastica.
Quando Dante incontra in Purgatorio Casella, il verso "quel canto che solea acquetar tutte mie voglie" è un possibile riferimento alla musica secondo i Greci.
Le diverse potenzialità emotive sono attribuite agli strumenti e ai ritmi, ma il ritmo è quello della poesia.
La dottrina dell' ethos ha una prima elaborazione dai Pitagorici; nel V secolo, Damone, maestro di Pericle, dice che la musica influisce sul carattere dei giovani. E' necessario distinguere tra armonie buone e cattive. C'è un'identità tra le leggi che regolano i rapporti tra i suoni e quelle che regolano il comportamento umano. Il giudizio sulla musica come strumento sociale sarà sviluppato da Platone: non si deve modificare la musica per non sovvertire l'ordine politico-sociale.
Aristotele ha una posizione più aperta: nella "Politica" dice che la musica deve procurare all'uomo un dignitoso godimento nei periodi di riposo, oltre che favorire lo sviluppo di un carattere moralmente irreprensibile e saggio. La musica deve quindi anche generare piacere: non ci sono melodie o strumenti positivi o negativi. La musica si deve anche adattare all'ascoltatore volgare (manovali, operai). Aristotele aggiunge a tutto ciò il concetto della catarsi: la musica è positiva anche se provoca reazioni violente, perchè la reazione violenta porta alla purificazione. Aristotele pensa la stessa cosa riguardo alla tragedia: vedendo la scena rappresentata, il soggetto la vive e non rischia più di viverla nella realtà.
Quintiliano (II sec. a.C.) nel De Musica considera gli effetti dei diversi tipi di musica sull'animo umano. La musica è la disciplina guida per l'educazione dell'elemento irrazionale dell'anima così come la filosofia lo è per l'elemento razionale. La dialettica, la retorica possono giovare all'anima solo se la trovano già purificata dalla musica.
Quintiliano ammette l'esistenza di un ethos per la sola melodia, ma soprattutto per la μουσικη che realizza il grado maggiore di mimesi. La pittura e la scultura sono statiche. La poesia mette in moto solo alcuni sensi. La μουσικη è dinamica, agisce a vari livelli.
Gli strumenti della musica greca sono principalmente: l'aulos, un tipo di oboe, di origine asiatica usato per il culto di Dioniso; la lira o cetra, di origine ellenica destinata al culto di Apollo; la siringa, simile ad un flauto diritto; la tromba (salpinx); il flauto di Pan.
Alla base del sistema musicale vi è il tetracordo, composto di quattro suoni discendenti compresi in un intervallo di quarta giusta, due toni e un semitono ( ex. SI, DO, RE, MI). Tra questi quattro suoni, i suoni esterni sono fissi, quelli interni si possono muovere; si sposta cioè la posizione del semitono. A seconda di dove si trova il semitono, si distinguono tre <u>modi:</u>
**modo dorico**: due toni e un semitono;
**modo frigio**: un tono, un semitono, un tono;
**modo lidio**: un semitono e due toni.
Due modi posti consecutivamente davano l' "<u>armonia</u>", che era simile ad una scala discendente.
Come già accennato, la musica era improvvisata di volta in volta, inventando variazioni su nuclei fissi detti νομοι (norma, legge, melodia tradizionale). Era essenzialmente tramandata per via orale; la notazione risale al IV sec. a. C. e ci è pervenuta tramite le tavole di Alipio passate al Medioevo. Si avevano due tipi di notazione: vocale e strumentale. La prima usava le lettere maiuscole dell'alfabeto greco, la seconda le lettere dell'alfabeto fenicio, ma questa distinzione non è poi così precisa.
Importante era il canto, corale (corodìa) o solistico (monodìa). Il coro nella tragedia ha valore simbolico: rappresenta la tensione dal dionisiaco all'apollineo. Il coro è protagonista: c'è un sacerdote che fa il rito. Successivamente comparvero gli attori e il coro perse lentamente importanza fino a scomparire. Il coro agiva in stato di ebbrezza: i componenti erano ubriachi, drogati. Il coro cantava all'unisono accompagnato dalla lira o dall'aulos, questo fino al VII-VI secolo.
Tra i canti corali ricordiamo il ditirambo (dedicato a Dioniso) da cui nacque la tragedia e gli inni, tra cui il trenos, canto funebre.

Per quanto concerne il canto solistico o monodìa, ricordiamo il canto di Alceo, di Saffo, di Anacreonte, i poemi omerici. La melodia poteva essere variata da voci o da strumenti (eterofonìa).
Per quanto riguarda il ritmo, esso era contenuto nella parola stessa: si parla di ritmica quantitativa. Non c'erano ovviamente le battute, ma una successione di durate data dalla quantità delle sillabe.
Dal IV secolo in avanti c'è una contrazione del corpus sonoro: la lingua diventa più incerta nell'aspetto musicale che conteneva in origine. Già nei primi secoli dopo Cristo il corpus sonoro è scomparso dalla lingua: la parola non contiene più in sè la musica.
Il verso antico, che conteneva una struttura ritmica, musicale, lentamente si traformò nella prosa: gli accenti non sono più melodici, ma dinamici. I versi occidentali sono nati dalla prosa, dall'introduzione di accenti precisi nella confusione ritmica. La μουσικη diventerà musica perdendo questa unione verso+musica. La poesia diventerà prosa.
La scissione tra musica e poesia è, però, non risolta. Da quel momento nasce l'anelito a ricostituire questa fusione, ma questo sarà possibile solo quando il linguaggio verrà dotato appositamente di musica. Questo anelito è già presente nella liturgia protocristiana: questa è in prosa, ma la parola sacra deve in qualche modo resonare, essendo la trasmissione orale. E' necessaria una declamazione musicale precisa: di qui nascerà la musica occidentale. Fino al 1600 lo scopo principale fu questo: rivestire la lingua di suoni. Ciò è chiaro nell'evoluzione della forma della Messa. Solo con Bach, a metà del '700, comincia ad affermarsi la musica strumentale dopo un secolo di preparazione.
Tra i frammenti rimasti di musica greca, ricordiamo tre inni del II secolo: Inno al Sole, Inno alla Musa e Inno a Nemesi di Mesomede di Creta, musico dell'imperatore Adriano. Questi inni furono ripresi da Vincenzo Galilei nel 1581; se ne parla nel Dialogo sulla Musica Antica e Moderna. Egli non li seppe però trascrivere in notazione moderna.
Famoso è l'Epitaffio di Sicilo rinvenuto su un ceppo funerario del I-II secolo in Asia Minore: prima vi si legge un verso poetico, poi un carme di quattro versi con note, infine un'iscrizione: " Sicilo, figlio di Euterpe, vive". Il carme, molto bello, recita:

"Fino a quando vivi splendi
niente ti affligge troppo
la vita dura un attimo
il tempo richiede il suo tributo."

## GLI INIZI DELLA MUSICA OCCIDENTALE. IL GREGORIANO.

Il carattere monodico della musica greca passò ai canti della liturgia cristiana. Il bacino collettore dell'eredità lasciata dalla tradizione greca è la Chiesa. Anche per la Chiesa la musica va controllata con precisione come per i filosofi dell'ethos greco. Solo certa musica è permessa; per lungo tempo non sono permessi gli strumenti. La musica deve avere un uso preciso: in questo senso la musica cristiana è certo più vicina a quella greca che a quella romana, di cui sappiamo pochissimo, ma che era soprattutto mezzo di evasione e di divertimento. Cercare per la musica una funzione è un atteggiamento che dura fino al 1700. Nella musica moderna non è più necessario uno scopo. Nella musica cristiana il canto ha la finalità di unire il pubblico al celebrante.
Nei primi secoli della musica occidentale si parla quasi solo di musica sacra, in quanto è l'unica di cui abbiamo testimonianza scritta, da fonti chiesastiche. Esisteva sicuramente una musica profana, popolare, ma era tramandata oralmente e quel poco che ne rimane è comunque in qualche modo riportato da fonti di chiesa. La Chiesa riscrive i canti monodici delle origini attraverso gli scriptoria, posti dove i monaci intellettuali scrivono i testi dei canti della liturgia. I monasteri più ricchi di reperti musicali sono Bobbio, Nonantola, S.Gallo in Svizzera ed altri. Esiste un collegamento molto forte con il rito ebraico anche perchè i primi cristiani erano ebrei. L'ebraismo giudaico aveva i suoi canti: da essi deriva la "cantillazione", una via di mezzo tra la parola e il canto e lo "iubilus", un vocalizzo sull'Alleluia, cioè l'esecuzione dei salmi in forma di proposta del celebrante e risposta del pubblico.
Non abbiamo fonti dirette per i primi secoli: ci è pervenuto solo un frammento in notazione alfabetica greca. Le fonti dirette saranno poi da cercare nel Nuovo Testamento. Dalla distruzione di Gerusalemme da parte di Tito si genera la diaspora, cioè la dispersione degli Ebrei per il Mediterraneo, bacino collettore della prime comunità cristiane fra le popolazioni dell'impero romano sia di lingua greca che di lingua latina. Le prime comunità cristiane in Oriente sono: Efeso, Antiochia, Costantinopoli; in quest'ultima si sviluppò il canto bizantino da cui derivò la musica del rito greco-ortodosso russo. Invece a Roma, in Spagna, in Africa settentrionale le persecuzioni da parte dei Romani ritardarono l'espansione del Cristianesimo. Con l'editto di Costantino del 313 e poi con quello di Teodosio nel 391 furono fermate le persecuzioni e poi vietati i riti pagani e la Chiesa potè praticare i suoi riti alla luce del sole.
Il popolo ebraico, dopo la diaspora, venne in contatto con le usanze religiose degli altri popoli mediterranei. Si crearono così repertori locali diversi che caratterizzarono i primi due secoli del canto cristiano. Solo successivamente questi repertori furono unificati e regolamentati. Tra i vari repertori ricordiamo quella Ambrosiano, milanese, quello romano antico, quello beneventano. In Spagna si praticava il mozarabico. Nei secoli successivi si sistemarono in modo unitario i repertori in modo che la Chiesa, che lottava contro la eresie, avesse unità teologica e liturgica in tutto l'Occidente. Fu un lavoro di secoli che portò alla costruzione di un unico repertorio detto gregoriano iniziato, in realtà, prima di Papa Gregorio e durato fino a due secoli dopo la sua morte.
Possiamo trarre qualche testimonianza sui canti dei primi cristiani dai Vangeli: S.Paolo (50 d.C.) parla di salmi, inni e cantici spirituali. Il salmo e l'inno rappresentano la prima fase del gregoriano. Si tratta di canti fissi, definiti in maniera istituzionale. La codificazione del canto gregoriano blocca l'attività creativa dei musicisti. Il canto gregoriano è impersonale, non conosciamo compositori. Con l'inizio della polifonia, con **Leoninus** e **Perotinus,** si inizierà a parlare di autore. Nella seconda fase del gregoriano si cercherà di venire a capo del blocco creativo (IX-X secolo) con parafrasi di testi, che pur mantenuti fissi, verrano "farciti" di musica.
Le prime testimonianze sul gregoriano si hanno da fonti indirette: in una lettera di Papa Clemente I ai Corinzi si parla della litania, la pratica in cui il celebrante enuncia e il pubblico ripete. Nel 112, Plinio il giovane, governatore della Bitania invia un rapporto sui cristiani a Traiano, scrivendo che "cantano tra loro versi in onore di Dio".

Anche per quanto concerne il gregoriano degli inizi non c'è testimonianza scritta: i monaci memorizzavano le melodie, impiegando anche dieci anni per imparare tutti i canti. La necessità di arrivare all'unità della Chiesa per ragioni teologiche e politiche porta anche all'unificazione del canto gregoriano. Un momento importante è l'incontro tra il papato e i Franchi con la dinastia carolingia. Papa Gregorio muore nel 604; è una leggenda quella che attribuisce a Gregorio Magno l'invenzione del canto che porta il suo nome. Fu comunque tra i primi a lavorare per l'unificazione del canto liturgico. E' in epoca carolingia che si arriva alla sistemazione definitiva.
Abbiamo visto che con gli scriptoria dei monaci intellettuali vi sono le prime testimonianze di musica scritta a partire dal nono secolo. La scrittura musicale si precisa nell'undicesimo secolo con Guido d'Arezzo. Nell'alto medioevo si inventano dei segni detti neumi (dal greco "segno" oppure da "pneuma"= soffio, emissione). I neumi non sono posati su righe e hanno solo valore mnemonico. Inizialmente hanno solo forma di accenti sulla nota, non indicano suoni precisi. Servono solo a chi già conosce la musica: vengono detti "segni chironomici". Infatti il direttore del coro, praecentor, faceva segni con la mano ascendenti e discendenti. Dai segni chironomici si sviluppano i neumi, che sono gruppetti di segni, agglomerati di quadretti. Inizialmente non si hanno linee; in seguito si traccia una linea a secco che rappresenta una certa nota. Questa è la notazione adiastematica, detta anche "in campo aperto". Da quando si iniziano a tracciare due o più linee si parla di notazione diastematica. All'inizio le linee erano colorate, un colore per nota, in quanto non esistevano le chiavi. Come nacque il nome delle note? I primi scrittori di musica usarono l'alfabeto greco e poi quello fenicio. Intorno al decimo secolo si passò all'alfabeto latino, lettere maiuscole dalla A alla G: questa notazione vale ancora oggi nei paesi di lingua tedesca e inglese. Anche le lettere servivano come sussidio mnemonico ai cantori.
Guido d'Arezzo (995-1050), in una lettera al monaco Michele, spiega un metodo per ricordare le note utilizzando l'Inno a S.Giovanni. I singoli versi iniziavano sempre una nota più in alto ed il testo di ogni verso iniziava con le sillabe Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si (Sante Johannes). Nel 1700 Ut fu sostituito con Do da Doni, perchè suonava meglio.
Il canto gregoriano serviva per la liturgia: Messa e Uffici delle ore. In epoca carolingia si stabilisce una suddivisione dei canti sacri. Vi sono i canti dell'Ordinarium che sono fissi ( Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei) e quelli del Proprium ( Alleluia, tempi penitenziali, offertorium) che variano a seconda della necessità.
Gli Uffici erano otto: mattutino (prima dell'alba); Laudi (al levar del sole); Prima ,Terza, Sesta e Nona Ora; Vespro (al tramonto, che comprendeva salmi e antifone, un magnificat, un inno e litanie); Ultimo Canto al calar del sole.
Gli stili del canto ecclesiastico erano due: accentus, cioè la cantillazione tipica del canto ebraico, già tramandata dai greci, in cui si cantava una nota per ogni sillaba; canto melismatico, da melisma, cioè fioritura di note sull'ultima sillaba.
Le forme all'inizio furono due: canto dei salmi e canto degli inni.
I salmi derivano dalla tradizione giudaica e comprendono la salmodia responsoriale, la salmodia alleluiatica, la salmodia antifonica. Gli inni erano il canto liturgico più popolare, erano strofici, sillabici. Gli inni nacquero in lingua greca nella chiesa d'Oriente (II, III secolo); furono introdotti nella chiesa latina da S. Ilario di Poitiers ed entrarono nel rito ambrosiano. S.Ambrogio ne compose alcuni.
Queste due forme primitive caratterizzano quella che è la prima fase del gregoriano.
Tra il IX e il X secolo, con la codificazione della liturgia, la fantasia dei musicisti si rifugia nella chiosa dei canti già esistenti dando origine alla seconda fase del gregoriano.
Questa fase ebbe circa due secoli di fioritura e vide l'evolversi sostanzialmente di due forme musicali: sequenza e tropo. La sequenza nasce come accorgimento mnemonico per ricordare i melismi sull'alleluia. Tra una sillaba e l'altra c'erano molte note: per ricordarle vi si sottopose un testo in prosa che veniva cantato dalla seconda voce. Queste forme, che anticipavano la polifonia, si espansero, includendo anche frasi profane. Infatti la Chiesa le bandì tutte tranne cinque. Tra queste ricordiamo lo Stabat Mater di Jacopone da Todi e il Dies Irae.

Il tropo consiste ancora nella sostituzione delle note dei melismi con testi sillabici nel Kyrie e nell'Introitus. Anche i tropi espandendosi persero carattere religioso. Assorbirono elementi profani. Col tempo scomparvero e ciò che ne rimase fu assorbito nelle sacre rappresentazioni.
La composizione in musica dei testi della messa è precedente ma la trasmissione scritta inizia solo verso il X secolo. Notizie sulla musica del IX-X secolo ci provengono per via indiretta da due trattati: "De Divisione Naturae" e "Musica Enchiriades". Inizialmente i canti erano eseguiti dallla comunità. Solo nel XIII secolo entrerà il coro.

**LA NASCITA DELLA POLIFONIA.**

Con l'avvento della polifonia, la musica diviene per specialisti; l'improvvisazione diventa impossibile. Gli interventi musicali precedenti non sono artistici, servono solo a sacralizzare le parola. Il modo di declamare salva l'unità della frase. Il senso liturgico è messo in evidenza. Il contenuto della frase cambia, ma il gesto verbale è lo stesso. La frase è divisa in tre parti: le prime due salgono in tono, le terza scende. L'andamento cerca di riprodurre il modo di parlare.
Nella polifonia, invece, la parola diverrà incomprensibile.
La polifonia si sviluppa inizialmente a nord delle Alpi dove il latino non è conosciuto. Con i tropi e le sequenze furono inseriti testi profani che il Concilio di Trento fece abolire. I primi testi erano in prosa, fino al IX secolo, poi in versi e in rima, fino all'XI secolo. La pratica polifonica era già diffusa probabilmente come pratica orale. Nasce come imitazione del suono di certi strumenti, in particolare la "crotta britannica": la musica consiste di note lunghe su cui fiorisce la melodia. Le prime forme polifoniche ebbero una struttura di quel tipo. Il canto gregoriano corrispondeva alle note fisse, tenute a lungo: cantus firmus. I primi passi del contrappunto furono fatti tra il IX e il X secolo, quando nacque la forma musicale dell' organum (dal latino, organizzare).
La melodia gregoriana era la vox principalis, che era posta all'acuto, al di sotto vi era un'altra voce detta vox organalis che procedeva parallelamente alla prima. Inizialmente la distanza tra le due voci era un intervallo di quarta o quinta giusto. Non si usavano ancora i semitoni. Le due voci potevano essere raddoppiate salendo di un'ottava.
Un altro tipo di organum era dato da due voci che partivano all'unisono, poi man mano si staccavano per intervalli di seconda, terza e quarta; procedevano un po' parallelamente, poi richiudevano all'unisono.
Una terza forma di organum era il discanto. La vox principalis è posta al grave accompagnata dalla vox organalis che procede per intervalli di quarta, quinta e ottava, ma al contrario: una voce sale e l'altra scende. Inizia anche ad esserci una prima differenziazione ritmica. Più tardi, nel XII secolo, si avrà il canto melismatico: la vox principalis è ancora il gregoriano che corrisponde al cantus firmus. Contrapposta alla vox principalis, tenor, c'è una voce che canta melismi: cantus floridus.
Qui si chiude la prima fase del gregoriano e si apre la seconda, detta anche "**Ars Antiqua**", iniziata verso il 1300. La polifonia sacra esce dalla fase della sperimentazione e viene praticata nelle grandi cattedrali francesi, in particolare a Notre Dame. L' Ars Antiqua subisce una evoluzione potenziata dall'affermazione della notazione su rigo. Dopo la prima metà del 1200 vi sono anche i primi tentativi di notazione mensurale, cioè di tempo. La scuola di Notre Dame, la più importante, fiorisce tra il 1150 e il 1350. I principali maestri di questa scuola furono Leoninus e Perotinus, due monaci che composero rispettivamente organa a due voci e organa a tre, quattro voci.
Gli organa di Leonin sono a due voci: l'autore aggiunge una voce alle melodie liturgiche preesistenti. La parte più bassa e preesistente è il tenor, la parte all'acuto è la fioritura.
Perotin, intorno al 1240, scrive organa a tre, quattro voci. Al grave vi è il tenor, poi, di seguito, il duplum, il triplum e il quadruplum, che sono voci a valori più brevi esattamente misurati. Il tenor è

trattato come le fondamenta su cui poggiano le note dell'organum. In Perotinus i primi procedimenti sono di "imitazione" (ex. canone), quelli che verranno poi sviluppati dai fiamminghi e portati ai vertici da Bach. Dall'organum si svilupperranno altre forme musicali: l' hochetus, il conductus e il motetus. L'evoluzione della polifonia poggia sulla notazione su rigo e sui modi ritmici. Per la sistemazione teorica fu importante il rapporto tra disciplina musicale e linguaggio. Si ricorse ancora alla metrica classica. I sei modi ritmici corrispondono ai sei piedi della metrica classica, combinazione di sillabe brevi e lunghe, nota brevis e nota longa. Le sequenze dei piedi sono dette ordines e sono separate da pause. L'ultima nota è sostituita da una pausa della stessa durata. La pratica dell'organum ha il senso di un ampliamento: si farcisce la melodia. La moltiplicazione musicale nell'ambito del rito è simile all'amplificatio dei trattati di poetica e di retorica nel testo letterario; richiama il procedimento dell'acrostico, composizione poetica congegnata in modo che le lettere iniziali di ogni verso formino un nome o una frase.
Nel conductus, a differenza dell'organum, le voci sono create ex novo. Invece di avere al grave note lunghe, l'andamento ritmico è uniforme, quasi nota contro nota, in modo da creare una intensificazione del suono. Inoltre i testi sono in versi e non in prosa e sono composti contemporaneamente alla musica. Nell'organum i testi erano in prosa e preesistevano alla musica. Nel conductus manca un legame con la liturgia. Gli argomenti dei brani sono raramente di carattere religioso, pur nascendo la musica sempre nell'ambiente ecclesiale. Il musicista può esprimere opinioni in merito a questioni politiche o di altro carattere, pur essendo spesso un chierico. Il conductus ha per la prima volta funzione comunicativa. La strutturazione del testo è sillabica. Sulla prima e sull'ultima sillaba di ogni verso e di ogni strofa vi è un ampio melisma. Vi sono due interventi musicali.
Il termine "mottetto" deriva da "mot", cioè parola. Già i tropi e le sequenze erano nati da aggiunte di frasi ad un melisma. Il testo inserito sul melisma era di argomento collegato alla preghiera. Lo stesso procedimento viene applicato all'organum. In questo possiamo avere sezioni diverse tra loro: in alcune i melismi sono all'acuto e il gregoriano è al grave, in altre il grave procede su valori fissi esattamente misurati. Queste sezioni sono in stile discanto e sono chiamate clausole. I canti aggiunti melismatici sono nella stessa lingua del gregoriano. Per esempio, in un organum a tre voci su un tenor liturgico su Maria, si aggiungono testi di lode alla Vergine. Le clausole vengono eseguite con l'organum principale.
Nel mottetto, invece, alla clausola sono applicati testi in francese e profani. Il mottetto è polifonico, politestuale e in lingue diverse. Le voci hanno andamento autonomo, ritmi diversi, creano pertanto effetti dissonanti. I mottetti, a volte, vengono eseguiti anche nelle cerimonie liturgiche, ma in genere sono eseguiti per un pubblico ristretto, un'èlite culturale. A volte fruitori e produttori sono le stesse persone. Gli autori sono anonimi sia per il testo che per la musica. L'unico autore conosciuto nell'Ars Antiqua è **Adam de La Halle** (1237/1286). Di lui si sa che studiò all'università di Parigi verso il 1260.
Nel momento in cui la musica entra nei libri, diventa cultura. Fino ad allora era considerata un'attività istintiva di puro divertimento. Diventa un fatto culturale con l'avvento della polifonìa e della necessità di scriverla, questo dalla scuola di Notre Dame in poi, proprio perchè si ispira ai modelli letterari. Le strutture musicali diventano di una certa complessità. E' il periodo detto Rinascenza del XII secolo, periodo culturalmente molto importante in cui Parigi è al centro della vita intellettuale. Questo processo coincide con la costruzione di alcuni capolavori del gotico architettonico, tra cui la cattedrale di Notre Dame.
L'arte musicale ora ha due aspetti: è suono ed è segno. La necessità della scrittura nasce con il complicarsi delle composizioni che non possono più essere ricordate a memoria. E' di questo periodo la prima storia della musica che sia stata scritta, in cui si fa riferimento agli autori e alla loro personalità. In particolare si parla di Leonin e di Perotin. Di questo testo non si conosce il nome dell'autore che è noto come Anonimo IV: si sa che era un musicista inglese vissuto a Parigi per un certo periodo, dove scrisse il trattato circa nel 1270. E' interessante notare questo capovolgimento di ruoli: degli antichi trattati era noto l'autore ma non vi erano citati gli autori della musica, ora avviene

il contrario.
Caratteristico dell'Ars Antiqua è il mottetto a tre voci. La prima voce allude alla Madonna, nelle altre voci si fa riferimento a Marion, la bella Marion, che è, però, una figura cortese, non certo religiosa. Dell'Ars Antiqua si sono conservati circa seicento mottetti. Il periodo successivo vede la sparizione del conductus e l'organum con le clausole viene incluso nella forma del mottetto.
Dal 1320 al 1380 fiorisce l'**Ars Nova**. I valori ritmici vengono definiti con sempre maggior precisione. Si hanno misure binarie oltre che ternarie. Prima le forme binarie erano proibite, in quanto l'unica accettata era la ternaria, specchio della perfezione divina. Il termine "Ars Nova" è tratto dal titolo di un trattato scritto da **Philip de Vitry**: era un teorico, un musicista, un poeta, un erudito. Di lui ci è pervenuto pochissimo. Si sa che per i suoi mottetti traeva ispirazione da fatti storici o personali. Inoltre diede inizio alla moda di introdurre il proprio nome all'interno dei testi composti e musicati.
Suo contemporaneo fu **Guillame de Machaut,** grande poeta e grande compositore. Machaut frequentò ambienti di corte e scrisse per la corte. Curò personalmente la stesura di manoscritti in cui raccolse le proprie opere: prima vi sono ordinate le composizioni poetiche e poi quelle musicali, divise per generi (mottetti, ballate, rondeau). Il prologo alla raccolta delle sue opere è un componimento in cui la natura presenta all'autore le tre figlie che lo aiuteranno nella sua opera: la Scienza, la Retorica e la Musica. Non si sa di preciso come Machaut intendesse il rapporto tra poesia e musica. Sicuramente la poesia basta a se stessa. Come musicista musicò solo poesie proprie.
Di Machaut sono conservate all'incirca centoquaranta composizioni, tra cui una bellissima messa a quattro voci (***Messa di Notre Dame***), un centinaio di chançons e ventitrè mottetti. La sua innovazione fu il mottetto isoritmico: in esso si ripresenta identica la struttura ritmica di una frase melodica, ma con note diverse.
L'unica composizione strumentale a tre voci è l'***hochetus David***. Hochetus significa singhiozzo, infatti il pezzo è strutturato in modo che frequenti pause generino interruzioni nelle melodia con effetto a singhiozzo. Con De Machaut, dopo cinquecento anni di musica vocale, si arriva ad un certo grado di qualità estetica con carattere omogeneo.

## LA MUSICA PROFANA

Nel Medioevo la musica profana era piuttosto diffusa ma ne sono rimaste poche testimonianze. Essa aveva carattere monodico e può essere divisa in due grandi gruppi.
Il primo è quello della "canzona" profana in latino o su testi latini classici o contemporanei di argomento serio (politico, civile) oppure gaio.
Gli esecutori sono saltimbanchi, menestrelli: in Francia vengono chiamati jongleur. In Italia si tratta degli istrioni romani che, usciti dal teatro, iniziano a girare e ad esibirsi in paesi e città. Hanno in qualche modo un utilità sociale, in quanto tramite le canzoni di testo sociopolitico, diffondono contenuti.
In Germania è importante di quel periodo, 1250 circa, la raccolta dei Carmina Burana, così detti da Beuren, nome del chiostro benedettino dove furono scoperti. Sono scritti in lingua latina maccheronica o in volgare, con frammenti dialettali. I testi erano profani ed irritavano il clero. La musica era scritta in notazione neumatica praticamente indecifrabile: si ha comunque ancora un forte influsso del gregoriano.
Altre forme musicali del tempo sono il conductus che, però, non ha nulla a che fare con l'omonima forma della polifonìa e che trattava in genere di argomenti politici e il rondellus , di tema più leggero, con struttura musicale basata sulla ripetizione del ritornello.
Il secondo grande gruppo è quello della canzona monodica profana in lingua nazionale. L'abbandono del latino ha un effetto di forte spinta evolutiva sulla forma musicale.
La produzione più sostanziosa di questo tipo di canzoni si ha in Francia. Si hanno da un lato le

canzoni provenzali in lingua d'oc, delle quali ci sono pervenute 250-260 melodie conservate negli chansonniers. In alcune delle canzoni si ha, sopra il testo della prima stanza, la melodia in notazione quadrata su tetra o pentagramma. Queste melodie risalgono però al 1250-1300, per cui ci manca una testimonianza sulla musica delle origini. I trovatori della Provenza sono il prodotto di una società aristocratica: cantano per lo più l'amore per la donna in senso cavalleresco con una sottila vena immorale. Il testo è fatto di parole oscure comprensibili solo dall'amata. Sono i primi esempi di musica che un ascoltatore moderno può godere con un certo diletto. Ricordiamo la raccolta dei Calenda Maia.
L'adozione della lingua nazionale modifica la tonalità: prima la musica era scritta secondo gli otto modi del gregoriano. Con i trovatori si delinea la preferenza verso alcuni modi, in particolare verso il modo maggiore. Il ritmo diventa meno libero, ma fornisce più possibilità espressive. E' un ritmo non più statico, ma con cesure, riprese, questo grazie anche all'influenza dei ritmi della danza. Si creano tempi più rapidi.
Ora diventa più importante una corrispondenza precisa fra il ritmo della parola e il ritmo della danza. Il latino, a differenza del greco, non era una lingua musicale. Ora si ricerca nuovamente un legame tra linguaggio e musica. Inizia a delinearsi una differenza tra musica sacra o cortigiana e musica popolare: quest'ultima si svilupperà al punto da gettare un ombra sui canti della Chiesa.
Il contrasto è totale: ci sono antitesi sotto ogni aspetto. Da una parte si tratta di lingua scritta, dall'altra di lingua parlata. Da un lato è latino, dall'altro è dialetto.
Inoltre con la musica profana in lingua nazionale c'è l'affermazione dell'individualità del musicista, che sempre più tenterà di esprimere se stesso e i propri sentimenti. C'è una nuova sensibilità dell'artista che esce dalla cattedrali, dalle corti. Emerge la sua professionalità. Si hanno esempi di melodie con valore espressivo preciso: la musica si fonde con le parole.
Le canzoni trovadoriche si distinsero in tutta una serie di forme, nell'ambito aristocratico colto. Il linguaggio usato è il "trovarclos" comprensibile solo alla destinataria. Di contro nascono altre melodie più popolareggianti, di gusto più semplice, che descrivono personaggi: la "pastorelle", il "reverdi", la "Chanson d'Aube": Quest'ultima è un esempio dell'immoralità provenzale: descrive una coppia di amanti illeciti che viene avvisata dell'arrivo dell'alba da un amico compiacente.
Spesso l'accompagnamento strumentale era quello della viella, una specie di ghironda. Queste composizioni venivano eseguite in ambiente cortese, ma a volte anche nelle piazze, in feste popolari. Un tipo di composizione era il "sirventese": aveva contenuto politico, che il poeta usava per consigliare i potenti. Le composizioni di argomento politico o filosofico entrano ancora nell'orbita del gregoriano: solo se l'argomento è più popolare la musica incomincia a staccarsi.
Meno ricercata è la poesia dei trovieri, in lingua d'oil, che nasce nella Francia settentrionale. Le forma musicali dei trovieri sono simili a quelle dei trovatori, ma più semplici. I trovieri musicano anche le Chansons de geste, come la Chanson de Roland, e il Roman de la Rose. Introducono la musica nel teatro: Adam de La Halle dette rivestimento musicale ad una commedia pastorale.
In Germania, di poco posteriori ai trovatori e ai trovieri, si esibiscono i Minnesanger, cioè i cantori d'amore. Per loro l'amore è un mezzo di elevazione spirituale, pertanto lo spirito delle canzoni è diverso da quello dei francesi. Tra i Minnesanger ve n'è uno soprannominato Frauenlob, che alla lettera significa "lode di dama": il vero nome è Heinrich von Meissen. I Minnesanger sopravvissero più a lungo dei cantori francesi; la loro tradizione arrivò fino al 1440-1500, quando diventarono i Meistersanger: questi erano raccolti in corporazioni di artigiani. Erano i maestri cantori artigiani. Le loro regole di composizione erano raccolte in "tabulature"; a causa della stretta adesione a queste regole, la loro musica è un po' pedante, meticolosa. Ciò nonostante, ve ne furono alcuni originali come Hans Sachs. Costui ci interessa perchè venne poi celebrato da Wagner nei Maestri Cantori di Norimberga.
In Italia vediamo, invece, lo sviluppo della "lauda". I primi esempi di musica in italiano volgare si hanno a partire dal 1200 nell'Italia centrale: questo a causa del nuovo clima di fervore mistico nato con il movimento francescano e di altre confraternite laiche. Infatti tra le laude più arcaiche c'è il canto di Frate Sole. Le laude si rifanno all'inno e alla litania: sono in stile sillabico, di ambito

melodico ristretto, con tonalità ecclesiastiche.
Nella seconda fase di sviluppo, la lauda tende ad avere la struttura della ballata profana: per esempio, ABCDCDAB. Le laude furono poi raccolte in antologie dette laudari. Uno dei più importanti è a Firenze ed è il Laudario Magliabechiano, che contiene 97 laude.
Alcune sono attribuite a Jacopone da Todi.
Vi fu anche uno sviluppo in forma dialogica nella elaborazione di laude drammatiche, primi germi del teatro religioso in volgare che sarà poi la sacra rappresentazione.
In Spagna una creazione musicale simile è data dalla "cantigas", in particolare le Cantigas de Santa Maria di Alfonso X re di Castiglia. Si nota l'allontanamento progressivo dai modi ecclesiastici, per l'influenza del canto popolare e della musica araba.

## EVOLUZIONE DELLA MUSICA IN ITALIA DAL 1300

L'ars nova è tipicamente francese ma, tramite Avignone, nel periodo del papato, penetra in Italia settentrionale, dalla prima metà del 1300. Il mottetto era musica complicata, intellettualistica. Il 1300 italiano ha caratteri autonomi molto diversi: il termine di ars nova italiana in realtà non è adeguato. In contrapposizione all'intellettualismo, c'è limpidità, genuinità, semplicità. L'ars nova derivava dall'organum fiorito di Notre Dame. Il '300 italiano deriva dal canto monodico, dal canto dei trovatori. Inoltre in Italia si pratica poco la musica religiosa e si trascura completamente il mottetto, forma per eccellenza dell'ars nova. Nasce invece il madrigale. Il compositore è sempre più attento a esprimere la propria sensibilità e i propri contenuti. Si inizia a fare attenzione non solo all'orizzontalità del suono, ma anche alla verticalità, alla consonanza. Sono i primordi dell'armonia. Ci si avvicina sempre più al modo maggiore. Si usano sempre più gli accidenti, si fa spazio a nuove consonanze, il ritmo è più libero e più musicale. Fra i componenti dell'ars nova in Italia ricordiamo Jacopo da Bologna: scrisse madrigali, una ventina a due voci, alcuni a tre voci, una lauda e una caccia, composizione così detta perchè costituita di voci che si rincorrono. Famoso il madrigale Fenice Fu, tratto dal Codice Squarcialupi.
Il madrigale è una composizione poetica a otto versi: due terzine a rima varia e un distico a rima baciata. Per esempio: ABCABCDD.
L'origine del madrigale è probabilmente pastorale: il termine potrebbe derivare da "mandriale". Viene definito da Carducci una forma arcaica di idillio. Era a due o tre voci di cui una prevalentemente melodica, con vocalizzi. Le altre voci erano di accompagnamento e a volte erano suonate da strumenti.
Nel '400-'500 cambia lo status sociale del musicista: mentre prima lavorava soltanto nelle cantorie, adesso può lavorare nelle Cappelle musicali, sacre o profane. Diventa professionista, viene conteso da committenti e sceglie lui per chi lavorare. La prima di queste carriere musicali è quella di **Guillame Dufay**, che è un fiammingo. I fiamminghi provengono da Belgio, Olanda, Francia meridionale. Guicciardini li definì i veri padroni della musica. Essi portarono il contrappunto al massimo sviluppo. Nel 1600 si tornerà alla monodia e nascerà il melodramma.
Il canto polifonico è portato alla perfezione dai fiamminghi nella forma della Messa e del mottetto. La loro arte è fortemente intellettualistica: calcolo e scienza. Tuttavia la istintività dell'artista trova una sua dimensione anche perchè tra le Fiandre e l'Italia ci fu un fortissimo scambio. I fiamminghi invasero le cappelle e la loro musica soppiantò la musica italiana bloccandone lo sviluppo e relegandola nelle forme più popolari.
L'Italia apprese dai fiamminghi la tecnica e la scienza, ma dette senza dubbio un contributo nel senso della maggiore espressività artistica, tramite i ritmi di danza e il nuovo senso armonico nascente. In definitiva, il '400 fiammingo non è solo elaborazione intellettualistica, è anche l'inizio dell'era della consonanza e dell'espressività.
Dufay non è ancora un vero fiammingo, è di transizione tra Medioevo e Rinascimento.

Lavorò presso la Cappella Papale, presso i Malatesta a Rimini, presso i Savoia. Nel 1436 il Duomo di Firenze fu inaugurato con un suo mottetto. Fra le sue composizioni ce n'è una che è la prima stanza di "Vergine bella" del Petrarca: è una canzone a tre voci. Scrisse anche messe su tenor profani.
Fino al 1400 la musica era manoscritta; a fine secolo nasce la stampa. I primi testi di gregoriano ufficiale sono stampati nel 1470. A inizio '500 sono stampate le prime opere profane, fuori dal culto. Il primo stampatore è veneziano e si chiama Ottaviano Petrucci.
Un foglio musicale doveva passare tre tirature: una per i righi, la seconda per le note, la terza per le parole. Quindi si trattava di operazioni molto costose, che avvenivano raramente, se commissionate da ricchi nobili amanti della musica.
Per inciso, Bach non vide le sue opere stampate, con conseguenze terribili per le falsificazioni, le aggiunte arbitrarie.
Venezia è il centro della stampa musicale; dal 1500 diventano importanti anche Parigi, l'Olanda e Norimberga.

## IL MADRIGALE CINQUECENTESCO

Il madrigale deriva da forme polifoniche minori molto semplici, quali la villanesca. Diventa però la forma musicale più raffinata e rappresentativa del '500: anche grazie al salto qualitativo dei testi. Il madrigale vede un tentativo di far coincidere l'immagine letteraria con la melodia. Quasi sempre è a cinque voci. Inizia ad esserci equilibrio tra la dimensione verticale e orizzontale della scrittura musicale. Ha forma aperta, non è strofico come nel '300. Non vi è una struttura metrica stabilita; si musicano sonetti, canzoni, qualunque tipo di verso è indifferente. Sono eseguiti da voci soliste, raddoppiate, però, molte volte o sostituite da strumenti. Non c'è il tenor: la musica è orecchiabile e ottiene una vastissima diffusione, viene eseguita nelle accademie.
Le poesie d'amore che vengono musicate (c'era la questione della lingua; Bembo è il modello della lingua del Petrarca nel '300) erano opere di Dante, Peti e Boccaccio, ma soprattutto opere dei poeti cinquecenteschi: Ariosto, San Nazzaro, Petrarchisti (Belbo, Dalla Casa, Annibal Caro, Tasso, Guarini). Madrigali e Petrarchismo sono due fenomeni inseparabili. Tra il 1530 e il 1600 apparvero circa duemila raccolte di venti madrigali ciascuna. Tra gli autori fiamminghi citiamo**: Arcadelt, Verdelot, Willaert**, tra gli italiani: Costanzo Festa, Alfonso della Viola, Francesco Corteccia.
Dal lato musicale vi è una ricerca sempre maggiore di artifici sonori. Si passava spesso all'omoritmia dello stile contrappuntistico: generalmente emergeva la voce più acuta. Si fa un primo uso del cromatismo: il brano è caratterizzato da semicrome, si fa uso di intervalli di semitoni.
Le personalità dominanti nel periodo medio dello sviluppo sono: Cipriano Peron, **Andrea Gabrieli**, **Palestrina**, Annibale Padovano, **Orlando di Lasso** e Filippo da Monte.
Tra la fine del '500 e l'inizio del '600 il madrigale ebbe il suo massimo sviluppo con Luca Marenzio, **Gesualdo da Venosa e Monteverdi.**
In questo periodo si vede il massimo tentativo di rappresentare in musica la parola. Si tenta di ottenere che la musica esprima i sentimenti, imiti gli affetti. La struttura armonica si fa più ricca. Le dissonanze che prima erano proibite ora sono volute, hanno scopo descrittivo, espressivo.
A volte si ha la recitazione su una sola nota: si insiste sillabando su una sola nota: la parola recupera importanza.

**MONTEVERDI**

Tre città sono fondamentali nella vita di Claudio Monteverdi: nasce a Cremona nel 1567. La sua vita subisce però molti cambiamenti. Nella giovinezza si trasferisce da Cremona a Milano. In seguito sarà a Mantova presso i Gonzaga. Infine andrà a Venezia, per tornare a Cremona pochi mesi prima di morire.
Per quanto concerne la sua opera possiamo distinguere il Monteverdi madrigalista, il Monteverdi teatrale (Orfeo, Arianna, L'incoronazione di Poppea, Il ritorno di Ulisse in patria tra le opere principali) e il cantore sacro (Vespri della Beata Vergine, La Selva Morale e Spirituale).
La produzione di madrigali assume con lui la finalità di comunicazione tra privati.
Pubblicò diciannove libri di madrigali, per alcuni venti, essendo il sesto libro doppio.
Il quarto libro, del 1603, è dedicato agli "accademici intrepidi di Ferrara", sul modello filosofico di Platone. Fu pubblicato da Riccardo Manin di Venezia. All'epoca la stampa era molto rara e costosa: Monteverdi fu però molto agevolato in questo senso rispetto ad altri musicisti. I testi di molti libri di madrigali sono tratti dal Pastor Fido del Guarini (1538-1602), altro ferrarese.
Un'opera notevole del Monteverdi è "Il combattimento di Tancredi e Clorinda", tratto dal XII canto della Gerusalemme liberata di Torquato Tasso. Rappresenta il duello eroico tra il crociato Tancredi e l'amazzone pagana Clorinda, travestita da uomo. Alla fine la donna viene ferita, ma perdona il suo uccisore e chiede il battesimo.
E' un esempio di stile concitato reso con valori ritmici brevi. L'azione è guidata da una voce recitante: Tancredi e Clorinda parlano poco. E' una via di mezzo tra l'oratorio e la cantata: è un primo tentativo di ciò che sarà poi il melodramma.
Infatti Monteverdi in questa "azione drammatica" prevede costumi e azione. La prima esecuzione è del 1624 e avviene a Venezia per una festa di carnevale, a Palazzo Moccenigo. I personaggi erano in costume. Il pubblico fu commosso fino alle lacrime.
I contenuti musicali sono sostenuti armonicamente da strumenti a corda e dal basso continuo tipicamente barocco. Questa composizione fa parte dei madrigali guerrieri-amorosi dell'ottavo libro dei madrigali stampato nel 1638, contenente madrigali di carattere rappresentativo. Vi era riportata la cronaca della prima esecuzione.
A differenza che in altri libri, Monteverdi impiega strumenti acuti che si concertano con le voci.
La parola viene presa all'inizio del testo (tenore) e ci proietta subito in media res. Sia i personaggi che il testo del Tasso erano molto conosciuti.

Il 1600 vede anche la fine del madrigale e lo sviluppo di altre branche della musica.
Questo grazie all'opera di vari compositori europei tra cui svettano i grandi: **Bach, Handel.**
A Bach dobbiamo una enorme e altissima produzione di musica sacra, profana, vocale e strumentale.
A Handel va riconosciuta soprattutto la grandezza degli oratori e delle opere.
Bach non si occupò di teatro, anche se spesso la teatralità è intrinseca alla struttura della sua musica (vedi le Passioni).

**BACH**

Nel periodo da Monteverdi a Bach, un centinaio di anni, non vi è poi un grande cambiamento nel ruolo sociale del musicista: entrambi dipendono dal principe per cui lavorano, sono ancora considerati alla stregua di servi.
Monteverdi fu più fortunato in quanto frequentò le corti italiane rinascimentali, come Venezia, Mantova, centri maturi e ricchi culturalmente.
Bach passa la giovinezza in Turingia in piccoli centri e piccole corti. Le città principali della sua vita sono Koten e Lipsia. Del periodo di Koten è la produzione di musica strumentale profana. La corte di Koten è calvinista: nel rito calvinista non è prevista la musica.
A Lipsia, sede luterana, Bach compone prevalentemente musica sacra.
La Germania in quell'epoca era molto povera, fatta di staterelli che stavano uscendo dalla crisi della guerra dei trent'anni (1618-1648). Si stava attuando una faticosa ascesa verso il benessere: all'epoca di Bach la rinascita era all'inizio. Bach era pagato spesso in natura. Non aveva a disposizione le ricchezze che aveva avuto Monteverdi. A Lipsia visse da "sepolto vivo".
Vi andò nel 1720. Lipsia era un centro di relativa importanza: aveva una fiera commerciale e l'Università, cioè subiva l'impronta francese. La Francia, soprattutto Parigi era la capitale culturale del periodo. Lipsia voleva essere una piccola Parigi, ma l'ambiente cittadino era bigotto, borghese. Non c'era un teatro d'opera, che era invece a Dresda. Era terra luterana. Bach vi conobbe il pietismo, derivazione del luteranesimo che prevedeva, però, una religiosità molto ricca di sentimento, lontana dai dogmi rigidi, dalla teologia. Bach, a cui molti pensano come uomo bigotto e asociale, era in realtà un uomo capace di una sana mondanità, seppur all'interno della cultura luterana. Si ricordi che ebbe venti figli da due mogli!
Tra il '39 e il '41 suona la sera al caffè Zimmermann, una specie di pianobar dell'epoca.
I programmi di quelle serate erano un'anteprima di quelli ufficiali: comprendevano cantate profane, concerti.
La musica di Bach fu anche influenzata da quella italiana: fece molte trascrizioni, per esempio, da Vivaldi.
Bach muore nel 1750. Il luogo della sepoltura venne dimenticato. Nel 1894 sotto la chiesa di S.Giovanni a Lipsia furono trovato dei resti e lo scultore Seffner fece una maschera a partire dal teschio ritrovato e si stabilì con relativa certezza che i resti erano di Bach. Nel 1943 i bombardamenti rasero al suolo la chiesa, ma nel 1949 i resti furono ritrovati e traslati nella chiesa di S.Tommaso dove si trovano tuttora.
All'epoca i figli di Bach furono più famosi del padre: la famiglia Bach è per tradizione fatta di musicisti: un centinaio di organisti, compositori, maestri di cappella.
Bach rimase orfano a nove anni e fu ospitato dal fratello Johann Christoff che si occupò della sua educazione musicale. Si dice che Bach bambino avesse scoperto delle partiture che il fratello non gli lasciava consultare e che si alzasse di notte a studiarle, fatto per cui si rovinò la vista. Imparò così la musica contemporeanea. A quindici anni entrò in un coro a Lunenburg. Viaggiò per Amburgo per ascoltare l'organista Reinken che fu fondamentale per la sua formazione.
Ebbe il suo primo impiego a Weimar presso il duca di Sassonia: era una specie di violinista-lacchè, un qualsiasi maggiordomo. Nel 1707 lascia Armstad e va a Mulhausen dove sposa la cugina Maria Barbara, madre di sette dei suoi figli, tra cui Wilhelm Friedmann e Carl Philipp Emanuel. Quest'ultimo è il vero Bach del '700 ed è anche quello che tenne accesa la memoria del padre. I figli purtroppo ebbero incuria delle composizioni del padre. L'unica opera di Bach stampata non a sue spese fu la cantata "Dio è il mio re".
Nel periodo di Weimar Bach acquista una certa fama di organista e tecnico di organi: studia Vivaldi, Albinoni, Pergolesi.
Nel '17 va a fare il maestro di cappella a Koten. Il duca di Weimar lo chiude addirittura in prigione per un mese per non farlo partire. A Koten trova una buona orchestra e non ha l'obbligo di comporre musica sacra. Sono di questo periodo i Concerti Brandeburghesi, le Suites, il Concerto Italiano.

Nel ‘20 muore Maria Barbara. L’anno dopo sposa Maria Maddalena Wilka, cantante di corte. Si trasferisce a Lipsia nel ‘22 per permettere ai figli di frequentare l’università e lì rimane fino alla morte. Insegna musica e latino nella scuola di S.Tommaso: in questo periodo compone cantate sacre e musiche per cerimonie ufficiali, dirige cori. Lascia Lipsia raramente. Viaggia a Dresda nel ‘42 dove incontra il conte Keiserlingck che gli commissiona le famose Variazioni Goldberg, così dette dal nome del clavicembalista che le doveva eseguire. Si reca anche una volta a Berlino alla corte di Federico II a Postdam dove lavora Carl Philipp Emanuel.
Federico era un sovrano singolare che fece della Prussia una potenza, ma scrisse anche trattati storico-filosofici, ouverture e sonate per flauto, poesie. Aveva abolito la tortura e difeso la libertà religiosa, ma era anche crudele con le truppe. Aggredì la Slesia nel ‘42 senza un vero motivo. Fece costruire il castello di Sansoucci in cui raccolse quadri e sculture. Vi ospitò Rousseau e vi trascorse gli ultimi anni dedicandosi solo ai suoi cani, al tabacco e alla musica.
Nel ‘47 Bach va a Postdam da Federico che possiede anche uno dei primi pianoforti: un Silbermann. In questa occasione da un’improvvisazione su un tema proposto dal re nasce l’Offerta Musicale.
Negli anni subito seguenti la salute di Bach peggiora, diventa cieco. Nel 1750 è colpito da apoplessia e muore.
Dal punto di vista musicale e linguistico quali progressi sono stati ottenuti nel periodo che va da Monteverdi a Bach? Si è identificata definitivamente la tonalità, maggiore e minore. E’ nata l’armonia moderna, la sensibilità per l’accordo. Assume importanza l’invenzione dei temi che, emersi nel contrappunto fiammingo, sono sviluppati da Monteverdi e poi da Bach.
La musica di Bach consente una lettura stratigrafica della stessa. Alle note di Bach venne riconosciuto un simbolismo. Albert Schweitzer fu il primo critico che identificò nella musica di Bach motivi di dolore, speranza, religiosità. Non si può eseguire o capire Bach se non si conoscono queste motivazioni.
Nella prima fuga in re minore il primo tema è di quattordici note. Il numero 14 cabalisticamente corrisponde a Bach ( sommando le lettere del nome: 2+1+3+8)
Non solo: l’inversione, la retrogradazione dà il numero 41 (J. S. Bach: 9+18+14).
Queste scelte non sono casuali ma volontarie. Bach usò tutti i procedimenti cabalistici: la geometria, la temura (anagramma), il notarikon (acrostico latino). Nella dedica al re di Prussia Federico II costruita secondo lo schema formale di un discorso della retorica latina (Federico ammira Cicerone), nell’Offerta Musicale, Bach scrive una frase le cui iniziali formano la parola “ricercar”, che è uno dei due brani più importanti:
“Regis Iussu Cantio et Reliqua Canonica Arte Resoluta”. Le Variazioni Goldberg fanno parte della produzione intelletualistica: Bach è molto interessato alla rielaborazione del tema che viene contrappuntato.
Le cantate di Bach erano per lo più composizioni sacre ed erano circa trecento in origine. Ce ne restano circa duecento a causa dell’incuria dei figli. Molte furono composte nel periodo di Lipsia (‘23-’29). Lipsia era corte luterana: in quell’epoca vi erano stati interventi sulla musica sacra: Lutero aveva dato molto spazio all’esecuzione musicale nelle funzioni religiose. La Cantata Sacra (Kirchen Cantata) ha origine a inizio ‘600, è a una o più voci. Inizialmente può essere sacra o profana: si può dire che nasca a esaurimento del madrigale italiano. Inizia a diffondersi all’estero soprattutto in Francia nella forma di cantata a una o due voci con accompagnamento del clavicembalo che fa la funzione di basso continuo. A volte vi è un intervento del coro o dell’orchestra. Si sviluppa così la cantata protestante, che raggiungerà i vertici con Bach, Telemann. Per la cantata si utilizzano testi biblici o derivati dalla Bibbia; essa viene costruita a partire dal corale protestante, già in uso nella liturgia luterana. Lutero, per modernizzare la pratica liturgica, per renderla più accessibile alla massa adottò l’uso del volgare tedesco e di una musica più orecchiabile e comprensibile. Lutero sostituì le melodie traendole dalla tradizione popolare o facendole scrivere ex novo. Lutero stesso compose melodie e testi. I suoi brani furono pubblicati nel 1523: vennero armonizzati a quattro parti e cantati come inni. Il canto superiore era, però, predominante.
La cantata può avere due forme: nel primo tipo la cantata ha alla base il corale luterano che assume

un po' la funzione di cantus firmus. Un esempio è la cantata 4 di Bach.
Queste cantate erano eseguite prima del sermone. Anticipano o ribadiscono i concetti che vengono espressi nel Vangelo del giorno. Per Lutero la musica deve avere funzione di coesione sociale, un po' come era all'inizio per il gregoriano. Questa finalità si era persa con l'ultima polifonia e l'incomprensibilità della parola.
La cantata 4 di Bach si intitola. "Cristo giace nei lacci della morte". Fu composta nel 1724 ed è basata sulle strofe di un corale di Lutero del 1525. Bach musica tutte le otto strofe del corale di Lutero. Questo corale di Lutero a sua volta si basa su una sequenza di Wipone, monaco di S.Gallo (Victimae Pascali Laudes). La cantata ha forma a croce (o a chiasmo o circolare): è composta di sette parti, precedute da una sinfonia solo strumentale. La prima e la settima parte sono due corali figurati, la seconda e la sesta parte sono duetti, nella forma sonata a tre con due voci. La terza e la quinta parte sono corali figurati con una voce sugli strumenti. La quarta parte, quella centrale è un mottetto, il tutto secondo lo schema: ABCDCBA.
La struttura mescola forme molto diverse tra loro unificate dal tema di corale.
Il contenuto sintetizza l'anima protestante, anima severa che sente il peso del peccato, secondo il luteranesimo più ortodosso. Il tema è la morte, trattata con aggressività e durezza adatte al vecchio corale luterano. L'uomo non viene consolato: anche il ritmo in due quarti partecipa del clima ferrigno, rigido. La sinfonia potrebbe far venire in mente l'opera veneziana: in essa si ascolta subito il temino di Victimae Pascali Laudes.
Un esempio di secondo tipo di cantata è la numero 8. E' basata su testi poetici composti liberamente, tratti comunque dalla Bibbia o da altri corali. Autori di questi testi furono, ad esempio, Neumeister e Henrici, noto sotto lo pseudonimo di Picander. Queste cantate presentano un'alternanza di arie e recitativi; sono in qualche modo imparentate con il melodramma italiano. La numero 8 si rifà al pietismo, corrente religiosa nell'ambito del luteranesimo, che propone però una religiosità più intima: vede Gesù come un fratello che partecipa ai dolori dell'uomo in modo più diretto. Qui la morte è presentata quasi come un'immagine idillica; c'è un tono da ninna-nanna. Ci si addormenta nelle braccia della morte, che è un momento pacificante. Questa concezione sarà ripresa da molti romantici. Pensiamo a La morte e la fanciulla di Schubert: è un lied in re minore; quando arriva la morte, passa in re maggiore denunciando una visione quasi positiva della morte.
La cantata 8 del 1724 comprende due parti, la prima e l'ottava, di Neumann, le altri parti sono di poeti sconosciuti. Il flauto traverso rievoca il corteo funebre suonando un mi canto, quasi un campanellino, non è un'immagine cupa. Il ritmo è dodici ottavi, un tempo di barcarola, di ninna-nanna. Nell'orchestra erano previsti due oboi d'amore, che avevano un suono più dolce dell'oboe solito. Inoltre vi sono due violini e viole, che suonano una figura di tre note a pizzicato. Alludono a una chitarra, a un mandolino o a un liuto.
Nella musica di Bach i personaggi sono rappresentati dalle linee contrappuntistiche, sono motivi melodici, enunciati musicali.
Possiamo fare riferimento a brani romantici come il Nachtstuck di Schubert su poesia di Weirofer, poeta della cerchia goethiana. Nella poesia si parla della morte di un vecchio cantore che suona l'arpa e va a morire nel centro della foresta cantando alla morte. E'consolato dalle voci della natura, la morte è abbellita dalle voci della natura.
Anche il Requiem di Faurè e il Requiem tedesco di Brahms sono in questo filone, ma possiamo anche pensare al canto delle ondine di Wagner o alla bella mugnaia di Schubert.

## IL PERIODO PRECLASSICO

Bach è un sopravvissuto a se stesso; la cultura comtemporanea rifiuta il fiamminghismo, l'intellettualismo. Vive in un periodo cuscinetto detto preclassico che si estende all'incirca dal 1720 al 1770.
In questo periodo si distinguono due stili: il rococò, stile galante localizzato in Francia tra gli aristocratici. E' uno stile semplice, è omofonico, il basso fa da accompagnamento; è caratterizzato da molti abbellimenti su melodie semplici. Denota il gusto per la simmetria. Gli spunti melodici sono brevi, si tende alla regolarità strofica e i nuclei melodici sono imparentati con i ritmi di danza (giga, gavotta, minuetto) più familiari al pubblico del contrappunto e della fuga. Nasce il "sonatismo" per le dame, ma si tratta di un repertorio per dilettanti. Gli autori più noti sono **Rameau** e **Couperin.**
Un secondo filone è lo stile "*enpfindsamer*": non esiste una traduzione precisa del termine. Si potrebbe tradurre con stile espressivo: è il nucleo severo, passionale dello stile galante che fiorisce soprattutto in Germania negli ambienti borghesi. I suoi autori sono i figli di Bach, soprattutto Carl Philipp Emanuel, e Schobert.
Carl Philipp Emanuel Bach è uno dei personaggi principali del '700, secolo in cui diventa rilevante la produzione musicale per strumenti a tastiera. Il pianoforte fu inventato a inizio '700 ma prese piede solo dopo il 1750. Prima prevaleva il clavicembalo, a corde pizzicate anzichè percosse. Il terzo strumento che contrastava questi due era il clavicordo, diretto predecessore del pianoforte.
Il clavicordo è a corde percosse come il pianoforte: aveva un effetto Bebung, cioè vibrato, ma non aveva un grosso volume sonoro. Carl Philipp Emanuel era appassionato del clavicordo e scrisse 300 pezzi per clavicordo, addirittura un pezzo intitolato "Addio al mio clavicordo Silbermann". Charles Burney, uno dei primi storici della musica parla di Carl Philipp Emanuel come posseduto dallo strumento, lo suonava quasi in stato di trance.
Nella musica strumentale Carl Philipp Emanuel cerca la comunicazione, ne parla come di un "principio parlante"; è uno dei principali meriti dello stile galante. Carl Philipp Emanuel fu l'unico che rispettò il genio paterno e mantenne in vita il ricordo del Bach meno conosciuto del '700, quello di alcuni preludi, della fantasia creativa. Inoltre fu uno dei principali musicisti prima di Haydn.
Il '700 musicale sarà il secolo del *quartetto*: Goethe definì il quartetto come una conversazione intelligente tra quattro persone intelligenti che discutono.

## IL CLASSICISMO

Dopo questo periodo di transizione, propagine del barocco, inizia il fertile periodo musicale detto *classicismo*. Questo periodo vede il cambiamento dell'orchestra: nasce l'orchestra moderna. La differenza principale nella musica, all'ascolto, è la presenza di crescendi e diminuendi (dinamica).
Agli archi si affiancano gli strumenti a fiato: corni, oboi, flauti. Il corno è uno strumento che preannuncia il romanticismo, sarà tipico dell'orchestra romantica.
Le trasformazioni nell'orchestra si associano al modificarsi delle forme musicali che si stabilizzano in tre forme principali: sonata, sinfonia, quartetto. Questi tre generi sono uniformati ad una sola struttura: la "forma-sonata".
Il termine classicismo fu coniato dai romantici. Fu un giornalista tedesco, Wendt, che nel 1836 indicò l'età precedente come "classicità". E' l'età dell'oro a cui si fa riferimento nelle epoche successive. La musica detta classica può essere identificata con tre grandi nomi: Haydn, Mozart, Beethoven.
Il classicismo è una sintesi di elementi inediti: non c'è riferimento al passato come, ad esempio, in architettura.
Gli elementi principali caratterizzanti la musica classica sono:
-l'invenzione di **temi**; questi diventeranno i protagonisti nella concezione romantica. I "temi" barocchi derivavano dallo strumento o erano un po' astratti, come quelli di fuga.

I temi di corale, come quelli delle cantate di Bach, precedevano l'invenzione.
Nell'arte classica il tema è nutrito di archetipi, di modelli: risente del canto spiegato dell'aria operistica pensata per la voce, per il testo teatrale; risente del canto popolare, per esempio del lied in Germania; risente dei temi di danza .
Il tema ha una certa regolarità e c'è mescolanza tra musica dotta e popolare. Il risultato è una melodia evidente, personale, orecchiabile.
-Altro elemento è la strategia delle **aree tonali**: i temi in realtà hanno le loro radici in un sistema sofisticato di relazioni tonali. C'è una griglia di azione che non è casuale.
Mentre gli elementi del barocco erano quasi sempre legati alla successione tonica-dominante-tonica, non c'erano "cadenze d'inganno", non c'erano sorprese e attese, i temi classici sono pieni di relazioni tonali strategiche. Il 1600 è come se avesse paura del vuoto (Horror vacui): in pittura i cieli sono pieni di fulmini, i quadri sono pieni di cose, persone, tanta natura. In musica c'è la paura del silenzio: non c'è la tensione della musica moderna; c'è un'unica prospettiva, un unico tema sviluppato in una sola direzione. Nel periodo classico ho due prospettive, due temi in conflitto tra loro.
-Terzo elemento è il "**lavoro tematico**": è uno dei maggiori insegnamenti dell'età classica. Si fa "lavorare" il tema: è un concetto borghese. I temi vengono fatto lavorare con il contrappunto; c'è un ritorno al contrappunto dopo il periodo galante.
Possiamo trovare questi nuovi elementi innanzitutto in Haydn: nel 1782 Haydn pubblica i quartetti opera 33. Ai margini della partitura Haydn scrive : "Pubblico quest'opera composta in maniera affatto nuova e speciale". Il recupero del contrappunto non è a fini dialettici ma a fini artistici.
Anche Mozart utilizza il contrappunto: è proprio lui a riscoprire Bach nella biblioteca di Van Swieten: scrive anche sei quartetti dedicati ad Haydn nel 1785.
La sinfonia K551 (Jupiter) in do maggiore del 1788, nel finale, è una specie di monumento alla riabilitazione del contrappunto. Beethoven scrive le ultime tre sonate contaminandole con fuga e variazioni. L'Eroica è piena di modelli contrappuntistici, escluso lo scherzo.

**HAYDN**

Se pensiamo alla musica tedesca come ad un albero, allora Bach ne è la linfa vitale, Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner, Mahler sono i rami, ma Haydn rappresenta le radici. La musica dei paesi di lingua tedesca ha le sue radici in Haydn: è il padre della forma-sonata. Egli forgiò per i successori la sinfonia, la sonata, il quartetto.
Questi generi esistevano già ma erano profondamente diversi. La forma-sonata prima di Haydn è quella scarlattiana, monotematica, bipartita. La forma-sonata da Haydn in poi sarà: bitematica e tripartita.
I due temi sono proposti in due tonalità diverse e sono antagonisti.
In Beethoven, per esempio, i temi saranno quasi personaggi, il primo aggressivo, il secondo implorante, femminile. Alla fine vince il primo tema, nel senso che il secondo tema viene riproposto nella tonalità del primo. La forma sonata si compone di tre parti:
-esposizione
-sviluppo
-ripresa.
Nell'esposizione i due temi vengono presentati; nello sviluppo i due temi vengono fatti lavorare con altre modulazioni, linee, contrappunti; nella ripresa vengono riproposti ma il secondo è nella tonalità del primo, cioè nella tonalità di impianto del pezzo.
Alcuni critici definiscono Haydn il più grande umorista della musica: racconta barzellette musicali. L'orecchio "sorride" quando aspetta una nota e ne arriva un'altra (o forse ride Haydn...) Sono le sorprese musicali che fanno sorridere.

Haydn visse a lungo: nacque nell'Austria meridionale nel 1732 e morì nel 1809.
Nasce quando Bach a Lipsia sta componendo la messa in si minore, muore quando Mozart ha già bruciato la sua breve vita nel 1791 e Beethoven ha già iniziato a comporre.
Haydn diviene il massimo educatore nella forma-sonata in un momento di babele musicale in Europa. Haydn non codifica, crea in maniera spontanea: la sua musica è una sfida a capire l'intelligenza che vi sta dietro. E' una geometria, ma al di là della geometria c'è la bellezza di ciò che si ascolta.
Haydn fu sempre in accordo con le svolte dei tempi. Vive in una corte e ne è soddisfatto, poi cambia e si adatta in maniera immediata a nuove situazioni. Haydn non fu un fanciullo prodigio: scrisse le sue opere maggiori dopo i quarant'anni. Entrò nella musica con la musica vocale: esordì cantando in un coro di voci bianche. Nel 1761 la sua vita subisce una svolta. Haydn lavora per i principi Esterhazy, ungheresi e cattolici. Questi vivono a Vienna in una residenza che si sono fatti costruire, simile a Versailles. In questo castello Haydn ha a disposizione una teatro e un'orchestra di corte. E' ancora tipicamente barocco: attinge a tutti i generi musicali e scrive moltissimo. Haydn scrisse 104 sinfonie, 52 sonate per pianoforte e 33 concerti, quartetti e più di 20 opere teatrali. Riuscì a pubblicare tramite la casa editrice Artaria. Nel genere teatrale capì di essere inferiore a Mozart e molto umilmente e intelligentemente abbandonò quel tipo di opera. Scrisse anche molte composizioni da camera: 175 che prevedevano il baryton, una specie di viola da gamba che era la passione del suo padrone-principe. Come era ancora tipico per i musicisti dipendenti, Haydn sta a a servizio e porta la livrea di servitore. Dopo il 1780 man mano che le forme musicali evolvono, spariscono le forme barocche a favore di sinfonia e quartetto. C'è anche una tarda collezione di canti popolari: il concetto popolare di tradizione verrà solo con il romanticismo. Ad esempio Mahler userà il canto popolare o le filastrocche introducendole nelle sue sinfonie. Una di queste ha come tema di base Fra Martino campanaro. L'uso del canto popolare prima del XIX secolo è una curiosità protoromantica.
Le Stagioni e la Creazione di Haydn sono due oratori con influenze Handeliane. Su libretto di Van Swieten scrive anche sei messe che il principe vuole regalare alla moglie.
Negli oratori, in particolare nelle Stagioni, ci sono parole che fanno venire in mente il Viaggio in inverno di Schubert. Ci sono i cori di cacciatori e di fanciulle che fanno pensare al Franco Cacciatore di Weber, che sarà la prima opera romantica tedesca. Negli oratori di Haydn c'è l'uso del corno.
Nel periodo Esterhazy Haydn sta in una specie di campana di vetro, lontano dalle mode. Disse: "Isolato dal mondo fui costretto a diventare originale". Inventò un linguaggio che è all'origine della musica moderna.
Tra il 1780 e il 1790 diventa sempre più famoso anche all'estero. Si scrive una sua biografia. Nel 1790 lascia gli Esterhazy e si dedica alla libera professione come imprenditore a Londra: mette la parola fine alla sinfonia scrivendo gli ultimi capolavori. Citiamo solamente le sinfonie n.101 "The Clock" e la n.104 "London". Haydn riesce sempre a prendere le distanze giuste dalla vita ed è molto fortunato. A fine anni '90 ritorna dagli Esterhazy. Il nuovo duca ama la musica classica ed è lui a chiedergli di scrivere l'oratorio: La Creazione (1789) e Le stagioni (1791) e le messe.

Ascolti: Sinfonia 101 "The Clock", una delle sinfonie londinesi.
Haydn scrive 108 sinfonie che non si somigliano affatto tra loro e che potrebbero essere suddivise all'incirca in tre periodi.
L'orchestra prevista è abbastanza ampia: 2 flauti, due oboi, due clarinetti (introdotti nel 1780), due fagotti, corni, trombe, timpani (prima usati solo per occasioni festose), violini (primo e secondo che dialogano), viole (che fanno il tenore), violoncelli e contrabbassi. La sinfonia comprende:
-introduzione in adagio, usata soprattuttto nelle ultime composizioni, seguita da un presto in forma sonata;
-andante: forma serenata;
-minuetto: carattere di danza che ricorda una danza tirolese ( i critici lo accasano un po' di rozzezza per questo suo carattere rurale in certe composizioni)/trio;
-il finale è molto complicato misto di forma sonata e forma rondeau (ABACA): è una forma ibrida

usata solo da Haydn e Mozart:
Un carattere della musica di Haydn è questa alternanza di forme dotte e popolari, semplici e complesse.
I due temi sono abbastanza simili, non c'è ancora drammaticità.
Lo sviluppo è la parte più intellettuale: l'autore fa lavorare i temi, quello di Haydn è spesso uno sviluppo in punta di piedi: c'è un lavoro contrappuntistico ma molto delicato.
Ad un certo punto ci sono due "bourrée".
Nel primo movimento gli archi sono sulle note ferme. Il primo tema è presentato dai violini poi passa al flauto: sembra una presa in giro dei violini ( elemento teatrale).
Vi è una falso finale poi una ripresa che in realtà è solo una coda finale ( sembra che ci prenda in giro).
Nel secondo movimento il ritmo dell'orologio è realizzato da violini, viole e fagotti (è la pagina che dà il nome alla sinfonia). Sono molti gli esempi musicali in cui il ritmo evoca la situazione. Qui abbiamo il pizzicato ironico dell'orologio. Il tema è un classico lied da serenata. Nella prima parte A il ritmo è puntato, imita il ticchettio. Entra l'oboe e tiene una nota lunga per alcune battute, con effetto legante. Tutte le entrate avvengono in modo molto discreto.
Nella parte B di sviluppo il protagonista assoluto è il ritmo puntato del basso, l'atmosfera è più seria.
Nella parte finale A emerge maggiormente il violino. Il flauto acquista importanza, assumendo anche lui il ritmo puntato: ora è il fagotto a tenere note lunghe. C'è una pausa che simula la fine seguita da una ripresa e una cambiamento di tonalità da Sol maggiore a Mi bemolle maggiore. E' come se il tema si travestisse: diventa difficile riconoscerlo. I flauti hanno una serie di quartine gravi, quasi si gabbano di noi. Nel finale si ritorna in sol maggiore.
Il minuetto è una specie di "danza con gli scarponi".

## MOZART

Nel 1750 muore Bach: nel frattempo la musica aveva subito una certa evoluzione armonica. Wolfgang Amadeus Mozart nasce nel 1756.
La seconda metà del '700 è un periodo cerniera tra due epoche della musica. Bach e Mozart hanno in comune di aver portato al culmine la musica del loro tempo. Mozart spinge alla massima possibilità espressiva le forme inventate da Haydn. Verso la fine della sua vita scopre l'opera di Bach nella biblioteca del nobile viennese Van Swieten e contribuisce alla riabilitazione di Bach. Mozart, tra l'altro, aveva studiato con i figli di Bach. Si occuperà del contrappunto che era finito con Bach, il contrappunto non contaminato dallo stile galante che aveva creato Johann Sebastian nel suo isolamento.
Anche Haydn nel suo isolamento di Esterhazy si era trovato costretto ad essere originale, non ebbe mai commitenze inutili.
Mozart invece vive nella musica dello stile galante che rielabora a modo suo.
Nelle sua breve vita partecipò di tutto quello che accadeva intorno a lui. Creò il genere musicale dello Singspiel, un genere di teatro musicale recitato e parlato e cantato.
A differenza di Bach, Mozart è un uomo di mondo. Fa esperienze particolari per la sua epoca. Tenta anche di togliersi di dosso la livrea di servo.
Nel nostro secolo il consumo della musica di Mozart è abbastanza limitato: si ascoltano in realtà poche cose.
Mozart è inafferrabile, è il re dell'ambiguità: nella sua musica c'è tragedia, scherzo, serietà, gioco, ironia. Tutto ciò spesso non viene capito o viene mal interpretato. Spesso nel suonare la sua musica le si toglie tensione. Si pensa al personaggio, non alla persona. Lui, già da giovane, scriveva al padre di pensare spesso alla morte. A volte sarebbe meglio suonarlo in modo da esasperare maggiormente la tragicità della sua musica.

La società gli chiedeva tutto; si trovò a dover scrivere di tutto per vivere.
Mozart fu tragico, ma non drammatico: il vero musicista drammatico sarà Beethoven. In Beethoven c'è lotta, c'è il tentativo di superare il destino.
Nella musica di Mozart c'è luce e buio, ma non c'è dialettica, nemmeno dal punto di vista tematico; non vi sono mezzi toni: o luce o buio.
Mozart fu tragicamente irrequieto: la sua vita fu segnata dal rapporto di amore-odio verso il padre Leopold. Questi ebbe il merito di intuire il genio del figlio, ma da piccolo ne fece una specie di scimmietta, che portava in giro per l'Europa ad esibirsi. Lo strumentalizzò. Mozart pare fosse per certi versi molto infantile; non sapeva contenere la sua ansia, non era padrone dei suoi istinti. Per altro verso era straordinariamente comprensivo dell'animo umano fin da molto giovane, come si può vedere nelle sue opere giovanili. Visse il doppio rispetto ad un uomo normale, nel senso che fece tutto nelle metà del tempo. Viaggiò molto fin da bambino e venne tre volte anche in Italia. Tra un viaggio e l'altro sta a Salisburgo dove è maestro dell'orchestra arcivescovile.
Salisburgo, però, gli sta stretta: nel 1772 diventa arcivescovo Colloredo. Questi è un personaggio antitetico a Mozart, non capisce nè lui nè la sua musica. Lo incatena a Salisburgo, non gli concede permessi .
Mozart cerca approcci a Mannheim e a Parigi, dove fa un viaggio inutile. Nel 1781 rompe con Colloredo e va a Vienna per diventare libero professionisrta.
Nel decennio '81-'91 diminuisce la sua produzione di musica da intrattenimento e di musica sacra.
Aumentano invece i concerti per piano e orchestra. Il genio fermenta e reagisce con il contrappunto di Bach; a Vienna ha occasione di esibirsi in pubblico tramite i concerti per piano e orchestra. Legge Beaumarchais e incontra Da Ponte: da questo connubio nascerà la triade famosa di opere italiane. Si avvicina alla massoneria e all'opera nazionale tedesca: si interessa al singspiel, misto di canto e recitazione. Il singspiel è l'antecedente dell'opera nazionale tedesca. La prima opera romantica tedesca sarà il Il Franco Cacciatore di Weber nel 1821.
Nel 1782 Mozart compone il singspiel "Il ratto del serraglio".
Scrive in una lettera riguardo la sua convinzione della supremazia della musica sulla poesia nell'opera. La poesia è la fida ancella della musica. Prima i compositori cercavano con la musica di esprimere la parola, la poesia. Ora è la parola ad asservire la musica.
Scopre Bach e Handel e compone cinque fughe per quartetto d'archi tratte dal Clavicembalo ben temperato, trascrive per archi fughe di Bach e compone una fuga per due pianoforti, la K426.
Tutta l'opera di Mozart è catalogata con i K, dove K sta per Kochel, colui che catalogò l'opera mozartiana nel 1862.
Nella musica di Mozart emergono caratteristiche che lo avvantaggiano poco: le opere hanno un rigore che è un po' ostico ai Viennesi, che preferiscono Paisiello e lo stile galante. Nel 1787 una rivista viennese scrive che Mozart si è spinto troppo lontano a scapito del sentimento. Non era considerato un compositore ... ma un musicista d'avanguardia, un cacciatore di dissonanze, un "barbar romantique".
Come componeva Mozart? A giudicare dai documenti autografi componeva a tavolino, non al pianoforte. Trascriveva le cose che aveva in mente. E' ricordata in vari aneddoti la sua prodigiosa memoria musicale. Non sarebbe spiegabile diversamente la quantità della sua produzione. Mozart è consapevole del suo genio e possiede il concetto di unicità dell'opera. Compone solo 41 sinfonie, "solo" in confronto alle 108 di Haydn.
La libertà fu pagata a caro prezzo da Mozart; l'esperimento della libera professione riuscito ad Haydn e a Gluck, a Mozart non riuscì. In primo luogo non era un uomo tagliato per organizzarsi la carriera, non era in grado di gestirsi economicamente, non aveva senso pratico ed era scialacquatore, amava il lusso e gli abiti eleganti. Secondariamente la complessità della sua musica non sempre era capita. Per esempio Le Nozze di Figaro furono molto criticate. La corte viennese superficiale e alla moda non le capì. (si narra che l'imperatore dicesse a Mozart che l'opera "Il ratto dal serraglio"conteneva troppe note...)
Le sue innovazioni musicali non sono pubblicate o spiegate. Il letterato Gluck riesce nella sua riforma

musicale perchè si sa pubblicizzare; pubblica pamphlets, articoli per aprirsi la strada prima dell'uscita delle sue opere. Mozart non è un letterato.
Un altro elemento che gioca a suo sfavore è che Mozart cone esecutore è fuori moda; nel momento in cui il concertismo diventa itinerante, lui, dopo aver tanto viaggiato da bambino, si ferma a Vienna e sbaglia. In quel tempo il pianista di moda è Clementi che sa abituarsi al ruolo di concertista itinerante, Mozart no. Se Mozart fosse vissuto più a lungo probabilmente avrebbe avuto più successo presso la borghesia più avanzata. Beethoven usufruirà di un certo mecenatismo, Mozart non ancora.
Nell' '81 tiene un concerto a Vienna con Clementi per Giuseppe II e per l'ospite di questi, un arciduca russo. Quando esce il Ratto dal Serraglio, 1782, Haydn definisce Mozart il più grande musicista vivente. Incontra Da Ponte e Schikaneder a cui si lega di fraterna amicizia; dà lezioni private; la sua musica viene stampata. Sempre nel 1782 sposa Constanze Weber, cugina di Weber.
Tra il 1786 e il 1790 esce la trilogia delle opere con libretto di Da Ponte: Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte. Il Don Giovanni esordisce con successo a Praga, città con cui Mozart ha buoni rapporti. In seguito Mozart viene nominato compositore di corte a Vienna, ma non gli vengono commissionate opere importanti. L'estate 1789 è quella della miseria più nera. Nel '90 viene rappresentata Così fan tutte: ha un'accoglienza iniziale buona, ma muore Giuseppe, si interrompono le repliche e l'opera cade nell'oblio, anche perchè Leopoldo II non ha interesse verso quest'opera.
Leopoldo nomina Mozart maestro di cappella. E' un ritorno alle origini: è di nuovo compositore dipendente. Nel '91 c'è la leggendaria commissione del requiem: la psiche di Mozart ne fu toccata. Non riesce ad ultimarlo probabilmente per ragioni psicologiche: il requiem resta incompiuto. Nell'estate '91 scrive la Clemenza di Tito e a settembre dello stesso anno viene rappresentato Il flauto magico con molto successo.
Il 5 dicembre 1791 Mozart muore. Viene sepolto nella fossa comune e al suo funerale non partecipa nemmeno la moglie per ragioni di salute. Constanze gli aveva sempre rinfacciato la povertà in cui la faceva vivere.

Ascolto: Quartetto per archi in Do maggiore K465 (Vienna 1782)
E' l'ultimo di una raccolta pubblicata nel 1785 da Artaria. Questi quartetti sono dedicati ad Haydn e furono rielaborati per tre anni: ciò è molto strano per Mozart che in genere non ha ripensamenti.
In questa composizione è presente la punta massima dell'intellettualismo mozartiano: per Vienna fu decisamente ostico. All'origine c'è la scoperta di Bach e del contrappunto. E' un esempio del perfetto stile classico: viene chiamato anche "quartetto delle dissonanze". Abbiamo un adagio introduttivo, un allegro in forma sonata, un andante cantabile, in forma sonata, bitematico ma senza sviluppo (esposizione e ripresa), poi un minuetto, tempo più facile che arriva dalla danza, e un allegro finale in forma sonata.
Il quartetto è un dialogo alla pari tra i quattro strumenti; non c'è un solista.
Tutto il quartetto è come un'azione scenica che necessita di una prefazione: l'adagio è questa prefazione che serve ad addensare nella mente dell'ascolatore dei punti interrogativi, forniti da alcune dissonanze, da alcuni spunti tematici.
E' un'allegoria dell'oscurantismo che poi la ragione scioglie, tematica già presente nella musica barocca. Anche nella Creazione di Haydn tutta la prima pagina è il caos, tutto il lavoro musicale seguente è la luce. Altro esempio l'opera 59 di Beethoven.
L'adagio è come un nodo sciolto dal lavoro tematico dell'allegro successivo.
Il violoncello al basso fa una nota ribattuta. Sopra entrano la viola (Labemolle), e il secondo violino (Mi bemolle), poi il primo violino (La bequadro). E' quindi già presente dall'inizio una dissonanza: la bemolle contro labequadro.
Le voci entrano dal basso; non siamo molto lontani dal madrigale "Ah dolente partita" di Monteverdi.
L'allegro si apre con il primo tema semplice presentato dai violini primi. Passa da do e re e viene fatto girare. Si ha un gioco di risposte tra le varie voci, varie riprese del tema in forma di fuga bachiana. Vi è poi un momento di distensione, una scaletta discendente che porta al secondo tema in sol maggiore. Poi arriva il secondo tema.

Lo sviluppo è quasi tutto di tensione, sostenuto dal tema principale. La ripresa è in do maggiore.
Ci sono altri momenti di distensione; il secondo tema è più galante. Poi c'è una falsa ripresa che è in realtà una coda. Il tema si congeda come con stanchezza.

**Ascolto: Don Giovanni**

Il mito di Don Giovanni compare già in opere letterarie dal quattrocento: esso fotografa un personaggio irrequieto e vivace almeno fino al romanticismo. Nei vari passaggi attraverso i secoli se ne è deformata molto la personalità.
I primi documenti dell'esistenza di questo personaggio mitico si hanno già all'epoca di Machiavelli. C'è un'opera in cui si collega il dongiovannismo al machiavellismo in amore.
Esiste già una storia la cui trama contiene due temi: uno sovrumano che prevede l'apparizione a cena di un morto; il secondo è il tema della paura che diventa comica .
Nel '600 nasce il don Giovanni spagnolo, quello che ha poi fatto storia. Il testo è del 1630 scritto da padre Tirso de Molina col titolo "Burlador de Sevilla".
Vi sono due caratteristiche in Don Giovanni: il piacere di ingannare e il mito urbano.
Tutto avviene nelle città. I suoi inganni richiedono contatti fortuiti, un anonimato possibile solo in città.
Tirso presenta Don Giovanni Tenorio, aristocratico sempre in bilico tra amore e peccato. C'è un intento moraleggiante. Don Giovanni gode nel travestirsi: da qui forse il fascino che il personaggio esercitò sulla commedia dell'arte. Don Giovanni è nobile come psicologia e sentimenti. C'è uno sfondo teologico: ci si chiede quale sia l'ultimo momento buono per pentirsi. Passando alla commedia dell'arte acquista una componente burlesca a scapito di quella epica.
A rimaneggiare il canovaccio arriva Molière nel 1655. Il Don Giovanni di Molière perde l'alone buffonesco italiano ed accentua componenti diaboliche. Molière descrive un libertino filosofo nato per sfidare Dio, conquistatore non per amore ma per il gusto della provocazione. Emerge l'aspetto bellico, polemico dell'amore; a un certo punto Don Giovanni si paragona ad Alessandro Magno. Fondamentalmente il suo personaggio è un filosofo. Molière ambienta la vicenda in Sicilia, ma questa collocazione non regge perchè tutto fa credere che siamo a Parigi nel secolo dei lumi. Secondo lo studioso Giovanni Macchia, il Don Giovanni di Molière perde il fuoco del suo antenato spagnolo, si intellettualizza e si raggela. Allontana il sentimento e diventa uno stereotipo.
Per quanto riguarda il Don Giovanni in musica, la sua fortuna coincide con la frenesia per il melodramma in Italia dal '600 all' '800. Vi sono tutta una serie di opere ispirate al mito di Don Giovanni; per citarne solo alcune:
1713: "Le festin du Pier" operà comique francese di LeTellier;
1724: "La pravità castigata" di Mingatti;
1777: a Venezia due opere: una di Calegari e una di Righini, su libretto di Filistri;
1787: oltre al Don Giovanni mozartiano abbiamo altre tre opere tutte con il titolo "Il convitato di pietra": a Venezia una musicata da Gaudi su testo di anonimo; una musicata da Gazzaniga su testo di Bertati (che all'epoca era piuttosto famosa); a Roma una musicata da Fabrizi su testo anonimo.
A queste opere e ad altre si aggiungono anche balletti: uno è musicato da Gluck nel 1761 su coreografie di Angiolini.
In questi anni Mozart è alla ricerca di un libretto e di un librettista che capisca che la musica nell'opera è più importante della parola. In quel periodo va ancora per la maggiore Metastasio il quale invece asserisce la supremazia della poesia sulla musica.
Mozart incontra Da Ponte e tenta con lui di rinnovare la vecchia opera buffa, comica italiana.
L'opera era nata in Italia con la camerata de'Bardi come opera seria: i personaggi erano aristocratici o simboli di virtù ideali.
I personaggi di basso strato sociale erano solo di contorno per far rifulgere maggiormente gli altri.
Tra un atto e un altro dell'opera seria vi erano gli intermezzi comici: a poco a poco gli intermezzi diedero origine all'opera buffa, inscenata in teatri diversi per il popolo.

Le vicende trattate erano la quotidianità di una borghesia in evoluzione.
Col passare degli anni, però, entrambi i generi dell'opera buffa e dell'opera seria si sclerotizzano: c'è bisogno di un rinnovamento.
Anche l'opera buffa necessita di un maggior spessore.
Mozart e Da Ponte tolgono Don Giovani dai clichèes delle edizioni precedenti.
Siamo nell'epoca del libertinismo in Europa: Mozart e Da Ponte sono colpiti dalla modernità dell'opera. Il libertinismo stava emergendo anche nelle opere letterarie, in autori quali Dorat (O scandalosi), Couret, Laclos (Le relazioni pericolose).
Il Don Giovanni di Mozart passa dalle caricature dell'opera buffa alla realtà sociale e viene anche condotto sulla soglia della morte senza perdere il suo fascino.
Da Ponte punta sullo sviluppo drammatico dei personaggi che sono dialettici ed evolvono e hanno una forte caratterizzazione. Si passa dal "tipo", connotato dall'inizio da tre o quattro caratteristiche senza evoluzione, a "individuo", dotato di uno spessore psicologico e di una evoluzione nel corso dell'opera. I Don Giovanni precedenti avevano andamento orizzontale: c'era una vicenda che veniva seguita per agglomerati di fatti. Con Mozart Don Giovanni corre sulla scena; è spasmodico, l'azione è caricata dalla forza del protagonista. I personaggi compaiono e scompaiono.
Le donne conquistate da Don Giovanni sulla scena in Tirso sono quattro, in Gazzaniga sono due, in Mozart in realtà nessuna. Don Giovanni è solo. Tutti gli stanno intorno per ostacolarlo: anche gli altri personaggi sono fondamentali nel gioco scenico.
L'opera è monumentale, non è leggera. Le azioni evolvono in maniera diversa dal previsto.
Tutto in Mozart è ingigantito, deformato: c'è un eccesso di espressione. La misura, il garbo, i falsi schemi: tutto è raso al suolo. Si parte dal frivolo come idea di base e si arriva al terribile, al demoniaco. Vi si scontra la libertà, l'amore del presente, dell'attimo contro l'eternità.
Don Giovanni vive ogni istante come se fosse l'ultimo, vive a capofitto; non c'è un discorso morale, piuttosto una bulimia di emozioni. Tutto ciò si scontra con l'eterno: il riso e la beffa sono contrapposte a sofferenze atroci. Mozart crea una figura affascinante perchè crede nel diavolo: se non ci fosse il fantasma dell'oltretomba, Don Giovanni non potrebbe essere drammatico.
Nel Don Giovanni ci sono cambi di scena continui tra città e campagna, interno ed esterno. C'è tempo soltanto per agire, non per riflettere.
Il Don Giovanni di Mozart-Da Ponte non è ancora un personaggio introspettivo, pur essendo caratterizzato psicologicamente. L'opera è definita da Mozart "dramma giocoso": in essa Don Giovanni riacquista l'amore per la vita, il vigore che Molière aveva annacquato. C'è una relazione tra denaro e divertimento: "giacchè spendo i miei denari, io mi voglio divertir".
Don Giovanni è il simbolo, l'emblema di una assoluta, totale esigenza di amore.
Nonostante tutto, vive tenendo fede ad una legge, una legge iniqua, ma sembra invincibile. Per vincere Don Giovanni deve venire un "deus ex machina".
Questa era una tradizione dell'opera seria, che derivava fin dalla tragedia greca.
Dopo Mozart, nel 1800, a Don Giovanni non rimane che stare all'inferno. Nelle successive versioni dell'opera Don Giovanni non ritroverà quella libertà di spirito.
Nel 1824 Lord Byron scrive un altro "Convitato di pietra", in cui presenta un seduttore sedotto a sua volta. Non si ricorre più all'inganno, non c'è più malvagità, il protagonista non è più un libertino.
Esiste poi un dramma di Blaise de Bury in cui Don Giovanni diventa un serafino che vola in cielo per raggiungere Donna Anna morta per salvargli la vita. Don Giovanni si converte pur conservando alcuni sensi di colpa.
Del 1844 è il Don Giovanni di Lenau che ci propone un eroe che non ha più il coraggio di vivere e si fa uccidere in duello.
Altri autori ambientano il loro Don Giovanni all'interno dell'opera di Mozart. Ad esempio Hoffmann: il suo Don Giovanni ha inizio e fine nell'ambito di una rappresentazione di Mozart. Il protagonista seduto in platea si rende conto ad un certo punto di essere Don Giovanni. Don Giovanni scende dal palcoscenico e va tra il pubblico. Anche Rostand scrive un libro intitolato "L'ultima notte di Don Giovanni" con uno spirito completamente diverso e molto più romantico.

L’opera fu commissionata a Mozart da un impresario italiano, Pasquale Bondini, lo stesso che gli aveva commissionato “Le nozze di Figaro”. In essa Mozart esprime quella “pazza gioia di scrivere per il teatro” di cui scriveva al padre.
L’opera ha in parte la struttura dell’opera buffa; Mozart la rinnova con l’uso degli strumenti.
Nel Don Giovanni l’arcadia viene eliminata e la componente cittadina della forma-sonata emerge nel senso di velocità interna alla musica che diventa musica di azione.
La velocità entra anche nelle arie solistiche e soprattutto nei finali, monumenti della musica classica.
Nel gioco combinatorio di orizzontalità e verticalità musicale si sente quanto Bach vi stia dietro, soprattutto se pensiamo alle cantate e alle passioni.
Gli schemi comici vengono scavalcati dalla presenza di intere scene tragiche: vi è un morto in scena all’inizio, fatto mai visto prima, dove i personaggi venivano fatti morire fuori scena.
Sui finali vi sono costruzioni polifoniche impensabili.
Nel finale del primo atto Mozart porta la musica ad una solennità nuova nell’opera buffa, cosa eccentrica rispetto alla tradizione.
Sia in Don Giovanni che nelle Nozze entrano “motivi teatrali”: cade la suddivisione tra buoni e cattivi. Mozart non prende posizioni morali, guarda all’uomo come è. I protagonisti sono uomini e donne veri, non simboli. Inoltre non li conosciamo subito ma nell’evolvere della vicenda e attraverso il loro sviluppo psicologico, di cui è ponte la forma sonata.
Ci sono situazioni nuove mosse da personaggi più complessi: in Don Giovanni c’è anche la componente simbolo. Il suo peccato è la dismisura: compaiono le frasi “quale eccesso.. “, “che bocconi da gigante...” C’è in lui qualcosa del personaggio *sturm un drang,* un po’ Prometeo, ma con caratteristiche anche da Decamerone.
A fine primo atto Don Giovanni si presenta come personaggio sicuro di sè. Vi sono situazioni nuove, delicate: Don Giovanni che vuol far credere che Elvira è pazza, però la mette anche in guardia, dicendole di non farsi troppo vedere dagli altri due.
Don Giovanni e le Nozze sono i primi esempi di teatro non edificante.
Mozart costruisce personaggi musicali. A Vienna, a differenza di Praga, il Don Giovanni non piacque per tantissime ragioni: fu giudicato difficile, astruso; poi fu presentato in tedesco e si perse il nesso tra parole e musica. In italiano Don Giovanni canta sulla tonica, Zerlina sulla dominante: cambiando il libretto tutto ciò si perde. (?)
Inoltre i nobili viennesi videro nell’opera degli echi di rivoluzione che non piacquero: si era alle soglie della rivoluzione francese.
Nella scena della festa sono previste da Mozart quattro orchestre: una grande in buca più altre tre.
La scena è composta di musiche da ballo. La prima è un minuetto che Don Ottavio balla con Donna Anna: è il ballo nobile dove non ci si tocca tanto. E’ in tre quarti: suona la prima orchestra formata da due oboi , due corni, archi insieme all’orchestra in buca.
Un’ altra orchestra sul palco, prima di suonare la sua parte, accorda gli strumenti in scena, ma lo fa a tempo con quello che si suona in buca.
Poi cambia il tempo e la musica diventa una contraddanza, ballata da Don Giovanni e Zerlina.
La terza orchestra inizia ad accordarsi poi suona un Landler, danza in tre ottavi, un valzer campagnolo, ballato da Masetto e Leporello . C’è una poliritmia che nemmeno Stravinskji oserà.
Nessuna delle tre orchestre termina la danza iniziata. Alla fine l’orchestra in buca attacca un “allegro assai” che taglia tutto il resto.

**BEETHOVEN**

La forma sonata viene disgregata da Beethoven in due modi:
- con l'introduzione della forma-variazione; (sonata 109)
- con l'introduzione della forma-fuga (sonata 111).

Le sue composizioni contengono molte dissonanze, molti sforzati, tempi piani accostati a tempi forti.
La scrittura di Beethoven è orchestrale anche quando scrive per il pianoforte.
I tentativi di orchestrazione delle composizioni per pianoforte sono deludenti. L'intento di Beethoven è già quello di far sentire nel pianoforte tutti gli strumenti.
Le tre sonate op.109, 110, 111 sono prodotte all'ombra della Messa Solenne, nel segno della famiglia Brentano, famiglia mecenate per Beethoven ed importante per lui culturalmente. Bettina Brentano gli fece conoscere Goethe.
Le sonate di Beethoven sono paragonate a quaderni di disegni a penna, il quartetto è paragonato al quadro e la sinfonia all'affresco.
Le sonate per pianoforte sono in anticipo rispetto alle altre opere: le idee musicali vagano da una forma all'altra, la sonata si presenta come un banco di prova per opere più grosse. La tendenza al rinnovamento creò problemi ai costruttori di pianoforti dell'epoca. Sul piano si possono realizzare melodie complete; all'epoca divenne d'uso vendere partiture con allegate trascrizioni per pianoforte. In questo clima nasce anche un certo interesse economico. Si inizia a scrivere anche del materiale didattico per chi insegna a suonare il pianoforte. Il musicista riesce in qualche modo a mantenersi economicamente. La figura del mecenate tende a scomparire, anche se siamo ancora in un periodo di transizione. Il compositore in genere dedica il lavoro a un nobile che ne acquisisce i diritti per qualche tempo. Poi il brano torna al compositore che lo vende all'editore una volta per tutte.
La musica varia anche in funzione della diffusione del pianoforte nelle case dei ricchi borghesi. La formavariazione e la bagatella si svilupparono in un modo connaturato con la strumento. Beethoven parla molto del pianoforte. In una lettera a Streichen dice che il piano è lo strumento più amato dagli strumentisti. Beethoven si lamenta del fatto che il piano sembri spesso un'arpa, strumento molto amato dai romantici ma che a lui non piace. Beethoven ama la precisione del suono: lo strumento deve mandare messaggi precisi; il piano deve sembrare un'orchestra. Il pianoforte di Streichen è troppo buono: gli impedisce di creare suoni "nuovi". Anche nella sonorità vuole intervenire in maniera autonoma.
La sonata è una composizione che lo accompagna per tutta la vita: la prima è catalogata come op.2, l'ultima come op.111. Beethoven scrive per il piano pensando all'orchestra; fa parlare il piano come se avesse molte anime. Scrive spesso cose che un pianista non può eseguire, gli servirebbero troppe dita: la musica di Beethoven forza molto anche sul piano fisico. I costruttori si trovano a dover costruire strumenti più robusti, più grandi.
Usa gli sforzati anche nei tempi più deboli: vi sono molte dissonanze, una forte ricerca espressiva. Anche le didascalie sugli spartiti sono molto espressive; Beethoven specifica molto ("allegro con brio e appassionato") ; la musica è molto antropomorfizzata.
Anche la natura descritta, per esempio, nella pastorale è una natura che contiene l'uomo. In Mozart non c'è tentativo di fusione dell'uomo con la natura. Sulla scia della Pastorale possiamo citare altre composizioni che tentarono di esprimere la natura: la sinfonia delle Alpi di Strauss, Mahler scrive sul tema della sua prima sinfonia "Come una voce della natura". E' una natura in cui l'uomo è assolutamente fuso.
Sul fronte opposto sarà Debussy che parlerà della natura, ma una natura senza uomo, senza le emozioni che l'uomo prova. Debussy privilegerà l'elemento acqua, così come farà Schubert. Mentre per Schubert la natura sarà molto antropomorfizzata, il ruscello parla al viandante, per Debussy l'acqua è senza vita, è pioggia, è lago, è statica.
Negli anni in cui compone Beethoven a Vienna nasce una difficile convivenza e rivalità tra i tre compositori più in voga: Rossini, Schubert e Beethoven stesso. Beethoven si sentiva a disagio a Vienna dove i Viennesi non capivano forse sempre la sua musica. Egli fu titanico: nella sua musica

c'è un forte "IO" e una forte carica espressiva.
Goethe disse di Beethoven che aveva una personalità assolutamente sfrenata.

Ascolto: Sonata n.30 in mi maggiore op.109; sonata n.32 in do minore op.111.

La sonata op.109 è del 1820. Il primo tempo, vivace ma non troppo, inizia con un temino molto grazioso. La chiave generale del pezzo è un intimità poetica; il tema ha carattere crepuscolare. Segue un adagio espressivo. La coda vede un ritorno del primo tema.
Il secondo movimento è un prestissimo (giga in 6/8) tipico dello scherzo alla Chopin. Nella ripresa è contrappuntato a sinistra con procedimento di fuga. I temi passano dall'acuto al grave.
Il terzo tema è un andante che sembra un corale bachiano. Armonicamente le parti sono agglutinate. Poi iniziano le variazioni su questo tema di corale. La prima variazione è già lontanissima dal clima del corale: sembra più tema del tema stesso. La seconda variazione ha un effetto quasi di pizzicato. Il tema è abbastanza nascosto. Viene introdotta una nuova figura "tenera" di carattere polifonico.
La terza variazione è buffonesca, cambia completamente il clima. Vi è uno scambio contrappuntistico di voci.
Questi cambi continui di clima sono quasi ironici, tipici del romanticismo. La quarta variazione è di nuovo un cantabile. La quinta variazione è di stile bachiano: la struttura polifonica ricorda molto il Clavicembalo ben temperato, in particolare il preludio in Mibemolle del Vol.1. E' una parodia dello stile antico.
La sesta variazione è una specie di fantasia un po' alla Chopin. La musica diviene sempre più rapida. Il pedale dà un colore molto sinfonico. Dopo questo "delirio" si sfocia infine in un cantabile e nella ripresa del tema iniziale. La tensione cessa. Il tema ritorna diverso, carico delle esperienze fatte e finisce in pianissimo.

La sonata 111 fu pubblicata contemporaneamente in quattro nazioni da Beethoven e fu molto famosa in tutto il mondo musicale dell'epoca. Essa è in due movimenti. Ci sono variazioni e interventi di tipo contrappuntistico. Vi convivono elementi molto diversi tra loro: alcuni semplici, popolari a fianco di altri seriosi. L'inizio della sonata è confuso, con una settima diminuita di una certa ambiguità tonale: è un riferimento all'Offerta Musicale di Bach. L'attacco è secco, brutale, violento.
Il ritmo è puntato fin dall'inizio: la solennità trascolora in una discesa cromatica.
E' una pagina di musica fortemente connaturata con il pianoforte. Poi si passa in do minore che è la tonalità di impianto della sonata. Sentiamo note timpanesche, c'è una nota al basso che ricorda le dissonanze che richiamano "Ah dolente partita".
Dopo due pagine piene di cambi di tempo si sente come un rullo di timpani e arriva il primo tema: è un allegro con brio appassionato, è una figura diabolica, grottesca, bizzarra. Si sente il Bach di qualche fuga del Clavicembalo ben temperato.
Vi sono distinguibili tre elementi:
A: una terzina sfuggita di effetto comico popolaresco utilizzata in un contesti severo contrappuntistico. Alla fine c'è il tritono, la figura detta Diabolus.
B: cinque crome discendenti. E' un elemento bachiano (seconda fuga del Vol.1 del Clavicembalo ben temperato)
C: una quartina di semicrome.
I temi sono agglomerati di tematiche che lavorano insieme o separatamente. Possiamo notare la simpatia dell'ultimo Beethoven per le note estreme.
Il secondo tema è invece una figura angelica, all' orizzonte si vede il canto, è schubertiano, liederistico, intimistico.
Parte con uno sforzato, vi sono inserti provenienti da A.
Dopo l'esposizione dei due temi inizia lo sviluppo vero e proprio. Il clima è quello del romanticismo demoniaco, misterioso (pensiamo allo Scherzo n.2 di Chopin), un po' grottesco, deformato.
Alla fine c'è un trillo, una figura un po' sfumata, segue un ritmo di marcia, la terzina, la fuga: è un

quadro generale molto cangiante che troverà un prosecutore in Schumann.
Si tratta di una novità assoluta nel panorama musicale. Queste pagine fantasmagoriche preludono al clima romantico.
Il secondo tempo è un'arietta di atmosfera un po' imbambolata. C'è una preparazione progressiva alla coda che è drammatica. Di questa aria parla anche Thomas Mann. Nella sonata 109 la variazione era molto diversa dal tema: qui le prime tre variazioni sono nell'ambito della tradizione classica, sono sostanzialmente ritmiche, c'è una diminuzione dei tempi. La quarta variazione è invece molto originale per quanto riguarda la timbrica. Si sentono i timpani al basso ma anche la mano destra suona nel basso. La variazione successiva è invece tutta in chiave di violino. In mezzo vi è sempre il tema che però si sente molto meno.
Verso la coda c'è una specie di fantasia in cui Beethoven esce completamente dagli schemi: poi fa partire un trillo lavorando solo sul motivo di apertura. Vi è molta distanza tra le note più basse e le note più alte; Thomas Mann scrive che il motivo è sospeso sopra un grande arco tanto che sembra dover solo più precipitare.
Vi sono ancora una quinta e una sesta variazione: il finale non è molto convincente; tutto sfuma un po' fuori dai canoni della forma sonata.
Già Mozart aveva anticipato i tempi: la sonata con la marcia alla turca era già fuori dagli schemi della forma sonata. Con Beethoven emerge il forte impulso all'espressione soggettiva: si rompe la forma sonata. Beethoven parla dell'individuo e dei suoi sentimenti.

**SCHUBERT**

Nell'opera di Schubert sicuramente il vertice artistico è toccato nelle composizioni brevi. Schubert scrisse circa seicento lieder. Anche se non avesse scritto altro, questi basterebbero a collocarlo tra i grandi della musica. Sia i testi sia la musica rappresentano tematiche romantiche.
Protagonista è quasi sempre il viandante, simbolo, poi, di Schubert stesso. La figura del viandante è la figura di chi sembra non appartenere a questo mondo. "Là dove io non sono è la mia terra". Il viandante percorre le strade del mondo e percepisce tutte le vibrazioni della natura. Schubert ebbe una vita abbastanza normale e sedentaria, ma nella sua anima fu viandante del mondo. Visse in povertà, non possedette mai un suo pianoforte se non uno regalatogli dagli amici l'anno prima della morte. Viveva di poco, grazie all'ospitalità degli amici. Spesso cenava e dormiva a casa di amici. Furono le serate presso questi amici che videro la nascita di molti dei suoi lieder.
Il primo lieder risale al 1814 ed è tratto dal "Faust" di Goethe. Molti lieder furono scritti su testi di poeti della cerchia di Goethe: Claudius, Schiller, Novalis, Heine, Klobstock.
Questi testi sono a volte testi sciolti a volte sono raccolte. Le raccolte sono tre:
"La bella mugnaia", composta di venti lieder terminata nel 1823 su testi di Muller;
"Il viaggio d'inverno", del 1827, un anno prima della morte; si tratta di ventiquattro lieder sempre da Muller.
Per questi due cicli è stato coniato il termine "liednovelle".
Il terzo ciclo è "Il canto del cigno" pubblicato postumo nel 1928 con testi da Heine e qualcuno del poeta inglese Relstabin.
Questi lieder non sono collegati da una storia ma contengono altre novità sia formali che armoniche. Il trattamento del pianoforte può far parlare quasi di una seconda stagione del lied schubertiano.
Nel lied di Schubert non c'è grossa evoluzione. Il primo è già praticamente perfetto. Alcuni furono poi rielaborati in altre forme di composizione: "La morte e la fanciulla" diventa un quartetto per archi; "La trota" diventa un quintetto per piano e archi.
La produzione di lieder vede una concentrazione tra il 1814 e il 1820 e poi nel periodo dei due liednovelle.
Schubert concepisce il lied come un dono per gli amici. La scena in cui i lied sono rappresentati è il

salotto degli amici. Nascono le Schubertiadi, serate-gara in cui Schubert improvvisa al pianoforte e il cantante Vogl canta, in maniera un po' rozza e domestica.
Gli amici di Schubert sono il contrario degli amici di Beethoven. Beethoven era stato pagato dai nobili viennesi per restare nella loro città. Gli amici di Schubert sono borghesi: il poeta Mayrhofer di cui Schubert musicò alcune liriche, il pittore Kupelweiser, il cantante Vogl, un avvocato, altri musicisti. Sono tutti borghesi non molto ricchi, che però gli offrono ospitalità, una cena e un letto. Schubert era un po' vagabondo: non fece mai una vita economicamente regolare. Fece per un po' il maestro, ma non durò. Non trovò mai un impiego stabile: era sempre stracciato, lacero, un po' spettinato e probabilmente il lavoro era lui stesso a non volerlo.
"La bella mugnaia" è su testi di Muller, poeta modesto ma famoso come autore di Wanderlieder in Germania.
Questo ciclo di lieder nasce come un gioco presso un gruppo di artisti berlinesi. Si trattava di improvvisare lied su un tema prefissato. Successivamente Muller li riunì in un ciclo completo. Queste poesie sono "Rallengedichte", cioè testi in cui l'autore rinuncia a essere se stesso ma si fa portavoce dei sentimenti del personaggio, è un oratore esterno.
Ci sono testi molto teatrali; Schubert lo fa sentire nella sua musica. La voce, il pianoforte danno vita alla poesia.
Vi sono molte cose in comune tra Muller e Schubert. Nascono e muoiono negli stessi anni: Schubert vive dal 1797 al 1828 e Muller dal 1794 al 1927. Entrambi scrissero molte opere in pochi anni. Schubert scriveva anche otto lieder al giorno. Sia Muller che Schubert erano ossessionati dal tema del viaggio e del viandante.
Schubert esplorò tutti gli elementi della natura, tematica tipica romantica: tra questi nessuno come l'acqua ha avuto così tante varianti. Soprattutto ruscelli e torrenti sono presenti nei lieder. Nasce un nuovo linguaggio musicale per descrivere l'acqua: un linguaggio mai ingenuo. La figura del viandante trae origine dalla tradizione tedesca. I Wanderergesellen erano apprendisti che coprivano a piedi centinaia di chilometri per trovare un lavoro. Imparavano varie tecniche e poi diventavano Meister. (Si pensi al Wilhelm Meister di Goethe o ai Maestri cantori di Norimberga di Wagner).
Nella Bella Mugnaia si parla di un apprendista mugnaio. Il viaggio, l'azione del vagabondare è intensamente romantica. Esprime da un lato l'errare esistenziale, i sensi di presagio, le aspettative non soddisfatte, oppure, in suo aspetto più gioioso, esprime il Wanderlust, cioè il piacere del viaggiare per conoscere cose nuove.
In questo senso il mugnaio è parente di un altro viandante romantico, quello descritto da Eichendorff in "Le memorie di un perdigiorno". L'ottimismo di fondo è presente nel lied che apre la raccolta. Si intitola "Girovagare".
Il mugnaio segue il corso di un ruscello per arrivare al mulino: il ruscello è un simbolo del destino del mugnaio e a volte gli parla, la natura è personificata. Infine il viandante arriva al mulino dove trova sia il lavoro sia la bella mugnaia, cioè l'amore. L'illusione dura poco. Al lied 14 appare al mulino il cacciatore, che raffigura l'antagonista. Il cacciatore vuole la cerbiatta, che simboleggia la mugnaia. Il mugnaio prende coscienza di quanto la realtà sia dura, il cacciatore è solo un pretesto. Il ruscello, specchio della sua anima diventa furente e si ingrossa. Finirà che il mugnaio deve abbandonare il mulino sapendo di non avere una strada da percorrere. Il viandante speranzoso si trasforma nel viandante disperato del "Viaggio in inverno".
All'interno di questa raccolta c'è una forte alternanza di tonalità maggiori e minori: le une per descrivere il sogno le altre per descrivere la realtà.
La prima parte della bella mugnaia è nel sogno; il viandante fantastica, il viandante in realtà non ha posto sulla terra dove vi sono regole prevedibili, in lui c'è invece uno scarto rispetto alla norma. La sua unica esperienza reale è quella del sogno. La realtà è piatta, deludente, ingannevole. L'alternanza della tonalità nella musica crea un effetto luce-ombra. Questa alternanza sogno-realtà è molto teatrale. Il lied, forma intimistica, come può essere teatrale? Eppure lo è sia per Schubert sia per Schumann. Il cantante Vogl era abituato a cantare lirica a teatro; aveva forse la voce rotta ma era teatrale nell'interpretazione.

A metà del ciclo, intorno al lied 12, si può riconoscere un microciclo interno dedicato al colore verde, come osserva il critico Brigitte Massin. Nelle poesie dalla 12 alla 16 c'è il colore verde. Poi iniziano a spuntare segnali negativi. Il verde simboleggia lo stemperarsi dell'uomo nella natura, che è un po' come morire. Il lied 16, quello dei cipressi, è uno dei più mortiferi, dei più demoniaci. E' in si minore. Si svolge in poche note; manca l'ottimismo, manca il canto, ritmicamente si muove poco. Il colore verde è l'aggregante di un incubo. Inizialmente il verde è il colore della speranza, dell'amore. Infine il cantore sfoga nel canto il dolore della sua "sansucht", e il verde diventa un colore cattivo, il colore della gelosia, della delusione, della solitudine. Il verde impallidisce, sbianca e tende alla morte. La natura impallidisce, appassisce.
Alla fine il mugnaio si ricongiunge veramente con la natura. C'è la ninna-nanna del ruscello al mugnaio; il mugnaio finisce sul fondo del ruscello che lo culla. "Solo sotto la mia acqua sta la fedeltà". Tutto ciò che è nel mondo è finzione, malvagità.
Lo stesso messaggio lancerà il tiglio al viandante del "Viaggio in inverno". Gli dice "Qui troverai riposo"; sembra quasi un invito all'impiccagione.
Nella Bella Mugnaia la natura ha una funzione consolatoria. E' interessante notare come sia l'opposto per Shakespeare. Nell'Atto IV di Amleto la regina racconta la morte di Ofelia, che stava raccogliendo dei fiori e per questo si era arrampicata su un albero. Il ramo si spezza e Ofelia finisce nel torrente: la veste aperta a corolla, canta ignara mentre le acque melmose la sommergono. Qui la natura è traditrice.

Ascolto: Dalla "Bella Mugnaia".
Lied n.1: è in Si bemolle maggiore. E'un momento di gioia. Il pianoforte tiene una ritmica molto forte e regolare che simboleggia le ruote del mulino. E'un lied strofico. La voce si basa su intervalli ampi tipo quelli dello Jodel.
Lied n.2: la tonalità iniziale è cristallina poi modula in minore. E'un dialogo con il ruscello, il viandante sente il canto delle ondine.
Lied n.10: "pioggia di lacrime": è un lied in cui comincia a essere forte la premonizione della morte. Lo sguardo della mugnaia, i fiorellini azzurri, le acque del ruscello son tutti segni premonitori. Il cielo sembra sprofondato nel ruscello e sembra voler trascinare con se il protagonista.
E' in tonalità maggiore con un' introduzione vagamente mozartiana.
Lied n.14: arriva il cacciatore. Il brano è in do minore. Il ruscello è feroce, mosso, il canto è sillabico: le note sono affannose, staccate.
Lied n.16: è un lamento in si minore, si ascolta una nota ripetuta come aggregante per un incubo. Non c'è ironia. La nota allude al rintocco delle campane a morto. Vi è poca mobilità armonica.
Lied n.17: il colore verde assume significati negativi. Alla fine il mugnaio canta "io povero pallido uomo". Sta diventando il viandante del Winterreise.
Lied n.20: E'in mi maggiore; ricorda un dondolio, una ninna nanna. Si sente ancora il rintocco della campana funebre.

**DEBUSSY: Pelléas et Mélisande.**

Il testo è tratto dall'opera "Allemonde" di Maeterlinck del 1893 e diventa presto il manifesto del teatro simbolista francese. La prima sconvolge il pubblico. Il dramma è diviso in cinque atti ma ciò non comporta un infoltimento dei personaggi; i cinque atti sono suddivisi in diciannove scene con quindici scenari diversi. Questi scenari son più che altro dell'immaginazione: il testo è simbolista quindi anche le scene hanno un significato che va oltre l'apparenza immediata. Allemonde (in francese-fiammingo "tutto il mondo") è un castello circondato da una foresta magica in cui accade tutto: incontri, innamoramenti, smarrimenti, uccisioni. Allemonde rappresenta la terra ferma, è un regno buio, il regno dell'oscurità. Il mare, al di là della foresta, assume il significato forte dell'

“altrove”. Il mare è calmo, immenso, solcato da navi. I protagonisti arrivano dal mare e vorrebbero ripartirsene per mare, ma riescono ad andarsene solo morendo.
La forma letteraria è nuova, è la forma della fiaba. L’uso dell’iterazione, della ripetizione fatto da Maeterlinck è tipico della fiaba: in quel periodo in Francia sono in voga le fiabe Melusiniche da Melusine, nome di una fata. In queste fiabe un essere di altra natura viene in contatto con un essere umano: anche Melisande probabilmente è una fata. Infatti è un personaggio di cui non si sa nulla, è evanescente, eterea. I personaggi dell’opera hano tutti qualche corrispondenza con personaggi delle fiabe melusiniche, anche nel nome.
I personaggi sono Arkel, re di Allemonde, vecchio e saggio: è l’unico vero adulto nel testo. E’ convinto che non accada niente di inutile e che nel destino si debba saper vedere anche il rovescio. Geneviève è la madre di Golaud e Pelleas. Golaud, a sua volta, ha un figlio: Yniold, la cui madre è morta. Yniold è un bambino “averti”, cioè un bambino magico che sente le cose che stanno per accadere.
La trama incomincia con Golaud che sta cacciando nelle foresta e si perde: a un certo punto sente qualcuno piangere. Vede una fanciulla che dice di chiamarsi Melisande e di venire da lontano. Non dice altro di sè se non che tutti l’hanno fatta soffrire. Viene dal mare: simbolicamente cioè ha un’altra natura, viene da un altro mondo. Dice si essersi “perduta”: Melisande è perduta in tutti i sensi, la sua stessa esistenza sembra non avere un senso. Si sente dall’inizio come ella sia destinata a morire presto, come sia attratta verso il basso: tutte le cose nell’opera sono attratte verso il basso: i capelli lunghissimi di lei, gli oggetti che cadono.
Golaud si presenta come principe di Allemonde e a lei, così eterea e fragile, sembra un gigante. Golaud chiede a Melisande di sposarlo, dicendo che anche lui si è smarrito nella foresta. Golaud era già promesso sposo di un’altra e scrive a Pelleas che interceda presso Arkel affinchè questo accetti Melisande. Se la risposta sarà affermativa, Arkel farà accendere una lanterna visibile dal mare. Così avviene e Melisande arriva nei giardini di Allemonde.
Incontra Pelleas e i due si amano da subito senza accorgersene: quando lui le dice “forse partirò domani”, in lei vi sono segni di turbamento ma non c’è la consapevolezza dei sentimenti. Per capire di amarsi dovranno vedersi molte volte: un rapporto tra i due non esisterà mai, però, realmente. Una delle scene più interessanti è quella in cui i due si incontrano alla fontana dei ciechi. E’ mezzogiorno e si soffoca. Il silenzio è straordinario. I capelli di Melisande, che nell’opera emergono come l’unico strumento inconsapevole di seduzione di lei, si srotolano a cadono fino a toccare l’acqua. Pelleas ne resta affascinato: Melisande gioca con l’anello che le ha regalato Golaud e questo cade nella fontana. In quell’istante Golaud cade da cavallo. Il mezzogiorno sembra rappresentare l’istante del culmine della felicità, il momento in cui tutte le cose e anche gli avvenimenti iniziano a precipitare. In seguito Melisande cura Golaud ferito e Melisande, proprio in quel momento, gli dice di essere infelice, di voler andare via. Questi si accorge dell’anello scomparso. Melisande, nonostante Pelleas le avesse consigliato di dire la verità, presa dal turbamento, mente e racconta di aver perso l’anello in una grotta dove era stata a giocare con Yniold. Golaud, ingenuo, la manda a cercarlo con Pelleas. Nella grotta Melisande vede tre vecchi mendicanti addormentati e ne resta sconvolta. Sono state tentate dai critici varie interpretazioni dell’episodio: forse i tre vecchi per Melisande sono una figurazione di Golaud, Pelleas e lei stessa alla fine della vicenda.
Nella scena successiva Melisande, alla finestra, canta una filastrocca: questa filastrocca è una delle poche parti del testo di Maeterlinck modificate da Debussy. Melisande canta “sono nata a mezzogiorno” e si pettina i lunghi capelli. Pelleas le chiede di sporgersi e lei srotola i capelli che lo inondano. Pelleas canta “I tuoi capelli mi amano più di te”. Passa Golaud e capisce che tra i due sta nascendo qualcosa. Li rimprovera dicendo “siete solo due bambini”; il rapporto tra Golaud e Melisande spesso ha connotazione più di un rapporto padre-figlia che di un rapporto marito-moglie.
Per punire Pelleas, Golaud lo porta a visitare i sotterranei del castello. L’odore di morte colpisce Pelleas, che, uscito da lì, respira l’aria del mare: Golaud intanto lo ammonisce, gli dice che lui e Melisande sono soltanto bambini smarriti e gli dice di non importunare Melisande, la quale potrebbe diventare madre.

Golaud, però, continua a sospettare e interroga Yniold: il bambino senza malizia gli spiega che i due parlano di lui, sono infelici, ma ridono e, a volte, piangono al buio. Ricorda anche, alla fine, che, una volta che pioveva, ha visto i due abbracciarsi e lo bacia per spiegarsi. Golaud usa Yniold per spiare nella camera di Melisande: Yniold vede Melisande e Pelleas in piedi che guardano verso il muro e hanno in faccia la luce. Non si muovono e non chiudono gi occhi. Hanno l'atteggiamento, si potrebbe dire, di due condannati a morte. Intanto Arkel, che era malato, è guarito e parla a Pelleas: gli dice che in lui vede il viso serio e affabile di quelli che moriranno presto e lo invita a partire.
Pelleas chiede a Melisande di vederlo per l'ultima volta. In un'altra scena Arkel dice a Melisande "tu sei come una che arriva a mezzogiorno..sei infelice senza saperlo" Melisande non ha motivi per essere infelice, è infelice per il male di vivere e si sente in colpa per questo.
Golaud, ulteriormente ingelosito dalle parole di Yniold, arriva furioso a strapazzarla: Melisande continua a ripetere la sua infelicità. La scena conclude con la frase di Arkel: "Se fossi Dio avrei pietà del cuore degli uomini".
Pelleas vuole vedere Melisande per l'ultima volta e guardarla negli occhi come non ha mai fatto, guardarla fino in fondo al cuore. Deve dire tutto quello che non le ha mai detto. Viene in mente la frase "Non c'è più niente da dissimulare quando restano cinque minuti da vivere". Arriva Melisande; la scena si svolge tutta in un chiaro-scuro, anche musicale in cui i personaggi passano continuamente dalla luce al buio. In Pelleas si percepisce un senso di impotenza, in Melisande la rassegnazione al destino. Pelleas alla fine l'abbraccia e si dichiarono l'amore. Anche Melisande sussurra un "Ti amo" e Pelleas le dice "lo dici con una voce che viene dai confini del mondo"; è un dialogo che sembra avvenire già nell'oltretomba. Pelleas dice per la gioia "cadono tutte le stelle". L'amore di Pelleas e Melisande d'altra parte non può realizzarsi in terra, ma essi potranno essere uniti solo nell'aldilà. L'unico bacio che si scambiano viene visto da Golaud che uccide Pelleas, il quale finisce sul fondo della fontana. Poi insegue Melisande e la ferisce. Cerca di uccidersi lui stesso senza riuscirci.
Nell'ultima scena Melisande è a letto agonizzante, non per la lieve ferita, ma per il dolore e perchè il suo destino non può ormai che essere quello di morire. Nel corso dell'agonia dà alla luce una bambina senza accorgersene. Durante un attimo di lucidità di Melisande, Golaud le chiede se è stata colpevole, ma lei non riesce a rispondere e vaneggia. Golaud le chiede perdono; lei lo perdona ma, in realtà, non perdona lui, bensì il destino. Sente la bambina piangere e dice di averne pietà, perchè la bambina è nata per prendere il suo posto. Emerge qui l'idea di circolarità del destino.
Melisande ha freddo, sente scendere l'inverno, eppure chiede ad Arkel di aprire la finestra da cui si vede il mare. Sembra che Melisande voglia andarsene da dove è arrivata. Tutto finisce nel silenzio. Melisande muore senza che nessuno se ne accorga.
Nell'ultima scena entrano le serve. Il loro ingresso ha maggiore significato nell'opera di Maeterlinck che in quella di Debussy, in quanto si riconnette, anche qui circolarmente, all'inizio. Infatti nella prima scena vi erano le serve che lavavano il sangue di Pelleas e di Melisande, mentre il portinaio dice loro "versate acqua quanta volete ma non ne verrete mai a capo". E' la struttura circolare del testo e del destino. Alla fine le serve tornano e si dispongono in fondo alla camera di Melisande: nessuno le ha chiamate, vengono perchè hanno sentito che Melisande sta morendo.
Melisande muore senza un motivo, senza senso così come non aveva senso la sua esistenza. Muore per amore: è un tema antico, gli amanti infelici trovano solo nella morte una possibilità di unione. Le serve lo sentono perchè la morte per amore è normale ad Allemonde.
Il tema del dramma che affascinò principalmente Debussy è quello della circolarità del destino. Si passa da una sensazione inziale di tragedia alla tragedia vera e propria. L'infelicità è presente dall'inizio, la vicenda prosegue nel dolore con qualche breve intermezzo felice, alla fine c'è la morte, ma la morte era presente fin dall'inizio, si sentiva nell'aria. Per Debussy si nasce per morire; la morte non preannuncia la rinascita, ma ogni rinascita anticipa la morte. La morte nasce dalla vita, la speranza contiene in sè la disillusione. Debussy affronta il testo tra il 1893 e il 1902. E' ossessionato dal senso di fatalità che pervade la vita umana. L'uomo non ha senso di stare al mondo: la speranze sono vanifiche, dietro la vita in realtà non c'è niente. La realtà non è fatta di sostanza ma di fugacità, impoderabilità. Il mistero riguarda l'esistente nella sua globalità: la musica fa delle istantanee su

questo presente. In questa storia non succede niente, l'infelicità non è motivata, il dolore è nel senso dell'anticipazione della morte.
Debussy scrive una musica in cui non capita niente. Si tratta di blocchi di suoni senza evoluzione l'uno nell'altro. L'evoluzione sta solo nella vibrazione che il suono produce. Il suono è senza progresso e sempre interrotto da pause. Il silenzio è nelle fratture ritmiche, nei fortissimi smussati violentemente. C'è anche il silenzio del "non-ancora" e del "non-più". C'è la trasformazione dal tutto al niente. Debussy usa indicazioni dinamiche come "perdendosi", "estinguendosi", "quasi niente", "niente". La morte di Melisande avviene in silenzio, la dichiarazione d'amore in pianissimo; vicino alla fontana dei ciechi c'è silenzio: lì capiamo come il mezzogiorno rappresenti il primo istante della tragedia, mezzogiorno è il pieno della felicità, di lì non si può che cadere nella tragedia. Il basso attrae gli esseri, gli oggetti, tutto: la felicità al culmine si sporge sull'abisso. Sulla caduta dell'anello nella fontana Debussy scrive un enorme arpeggio che precipita per cinque ottave. E' un arpeggio molto usato da Debussy, così come la verticalità dell'armonia, il suono discendente.
Oltre a Debussy altri tre autori si occuparono dell'opera di Maeterlinck: si tratta di Faurè, Sibelius e Schoenberg. Essi non musicarono però tutta l'opera, scrissero musiche di scena poi diventate drammi sinfonici.
Faurè scrive l'opera nel 1895: è l'unico che musica il testo senza conoscere l'opera di Debussy, che la scriverà più tardi. La sua è una suite composta di quattro brani. Faurè era musicista da camera: nell'orchestrazione si fa aiutare dall'allievo Kochlin. Sopprime i personaggi secondari: in questo modo si perde la centralità del tema del destino. Sparisce anche Arkel che è l'interprete più disincantato degli avvenimenti. La storia è ridotta sia in Faurè che in Sibelius ad un intreccio d'amore piuttosto usuale.
L'abilità dei compositori riesce, però, a restituire con il tratto impressionistico della musica l'evanescenza della protagonista, la sua figura di fata su cui l'orchestrazione è molto delicata.
Faurè per descrivere la morte di Melisande scrive una vera e propria marcia funebre. Usa gli ottoni che suonano con ritmo puntato. Alla fine emergono solo gli archi che accompagnano Melisande alla morte. Qui comunque la musica evolve: non sarà così in Debussy. Per Faurè il compimento della fine è in paradiso: Melisande si salva andando in un altro mondo.
Il finlandese Sibelius scrive nove episodi musicali nel 1909: a differenza di Faurè è un orchestratore, un compositore sinfonico. La morte di Melisande in Sibelius è molto diversa da quella di Faurè, pur essendo nella stessa tonalità di re minore. Si sentono solo gli archi in sordina, non vi è nessuna marcia, nessuna tromba. E' una scena di grande intimismo. L'atmosfera si allarga solo nel trapasso, al contrario degli altri musicisti che la fanno svanire. C'è un clima di vero pathos, un patetismo un po' alla Cajkovskij.
Il testo di Maeterlinck acquista teatralità grazie a Debussy: l'evoluzione psicologica dei personaggi è descritta dalla musica. Debussy cercava un librettista che non facesse parlare molto i personaggi, i quali dovevano limitarsi a subire la loro sorte.
Debussy lascia totalmente intatto il testo di Maeterlinck tranne il fatto che ne elimina la prima e l'ultima scena, che erani scene corali con le serve.
Nell'introduzione a sipario calato, sentiamo i temi di due personaggi: Golaud è descritto da un trillo lento melodico un po' ottuso, Melisande è introdotta da un tema più incisivo, più fremente.
Debussy in realtà ironizzava sui leit-motiv wagneriani, non ne condivideva l'uso, anche se in Pelleas e Melisande, li introduce, sebbene in modo meno marcato di quanto facesse Wagner.
Li usa come motivi segnale e non come cemento per costruire una trama sinfonica.

**Ascolto: scena della fontana.**

E' una scena ricca di simbologia: l'acqua, l'anello sono elementi simbolici. L'anello vuole essere forse un riferimento a Wagner (L'anello del Nibelungo) e ha un forte significato fatalistico.
I protagonisti della scena sono Pelleas e Melisande. Pelleas è introdotto da un temino al flauto; il tema di Melisande è eseguito da uno strumento fino ad allora sconosciuto nell'opera: l'arpa. Flauto e arpa insieme creano l'effetto della liquidità. Nel primo incontro dei due c'era già l'acqua ma non si avvertiva in quanto la scena era intrisa dalle premonizioni. Questa scena è invece caratterizzata da una leggerezza acquatica: è il primo incontro d'amore dei due. Non c'è Golaud ma è presente attraverso il suo tema un po' funesto in sottofondo eseguito dai corni. La caduta dell'anello è eseguita in modo iconografico con un arpeggio discendente da cinque ottave.
Scena IV, Atto V: è l'incontro d'amore finale e fatale di Pelleas e Melisande. Si svolge in una atmosfera molto sobria. Il canto passa dal quasi parlato al canto spiegato.