

Eugenio Raneri

# **STORIA DELLA MUSICA ANTICA**

Dall'Antichità al Settecento



III Edizione Febbraio 2019

ISBN 978-88-6537-707-9

pagg. 350 - € 24,00

**EDIZIONI DEL FARO**

Gruppo Editoriale Tangram

Via dei Casai, 6 - 38122 TRENTO

<http://www.edizionidelfaro.it> - [info@edizionidelfaro.it](mailto:info@edizionidelfaro.it)

## SOMMARIO

13	PRESENTAZIONE	
15	LE ANTICHE POPOLAZIONI E LE PRIME CIVILTÀ STORICHE	
	L'ambiente preistorico	15
	Gli strumenti musicali	16
	L'etnomusicologia	17
	Mesopotamia	19
	Egitto	20
	Cina	22
	La musica degli Ebrei	24
27	LA MUSICA DEI GRECI E DEI ROMANI	
	Il mito	27
	I poemi omerici, il <i>nomos</i>	28
	Gli strumenti musicali	29
	Le fonti scritte e la notazione	30
	La produzione lirica, poesia e musica	31
	Tragedia e commedia	33
	La "scienza armonica"	35
	L'estetica	38
	Il periodo postclassico	42
	La musica a Roma	43
47	IL CANTO LITURGICO MEDIEVALE	
	I primi secoli	47
	Gli inni	48
	L'Ufficio	49
	Canto "gregoriano"	50
	Il canto franco-romano e i dialetti liturgici	51
	La Messa	53
	Sequenza, tropo e <i>conductus</i>	54
	Lo stile musicale	56
	La notazione	58
63	MONODIA E TEATRO NEL MEDIOEVO	
	Giullari, menestrelli, goliardi	63
	Trovatori	65
	Trovieri	67

	Minnesänger	68
	Spagna, Italia, Inghilterra	68
	Stile e problemi interpretativi	70
	Il dramma "liturgico"	72
	Dal dramma "liturgico" al teatro	75
	La lauda monodica	76
79	<b>TEORIA ED ESTETICA MUSICALE NEL MEDIOEVO</b>	
	L'eredità classica. Boezio	79
	I Padri. Agostino	80
	Trattati teorici. Scuola Palatina	82
	I modi ecclesiastici	83
	Notazione alfabetica e rigo	85
	Guido d'Arezzo. La solmisazione	86
	Musica ficta, consonanze	89
	L'ars musica. Musica e poesia	91
	Strumenti musicali e danza	92
97	<b>I PRIMI SECOLI DELLA POLIFONIA</b>	
	Gli esordi	97
	La polifonia di Notre Dame	100
	I "modi" ritmici	103
	Il mottetto duecentesco	104
	La notazione mensurale	106
	Contrappunto e armonia	107
	Musica e letteratura	109
111	<b>ARS NOVA</b>	
	"Ars nova"	111
	Notazione e stile musicale	112
	Le forme	115
	Guillaume de Machaut	116
	Il Trecento italiano	118
	La notazione. Lo stile	120
	Madrigale, caccia, ballata	123
	L'ars subtilior	126
129	<b>LA POLIFONIA FRANCO-FIAMMINGA</b>	
	I compositori inglesi del primo '400	129
	La polifonia franco-fiamminga. La chanson	130
	Dufay. Ockeghem	132
	Scrittura canonica e notazione	135

	Josquin des Près	140
	Lo stile imitativo. Messe, mottetti	142
147	<b>IL RINASCIMENTO MUSICALE ITALIANO</b>	
	Rinascimento italiano	147
	La musica italiana del '400	147
	La frottola	149
	Villanella e altri generi minori	151
	Il madrigale	153
	Musica sacra	160
	Palestrina	162
167	<b>LA MUSICA EUROPEA DEL XVI SECOLO</b>	
	I Paesi tedeschi	167
	La Riforma protestante	169
	Francia	170
	Inghilterra	173
	Spagna	175
	Altri compositori europei	177
	La stampa musicale	179
181	<b>TEORIA E SPERIMENTAZIONE NEL RINASCIMENTO</b>	
	Il distacco dalla modalità	181
	Armonia, diatonismo, cromatismo	183
	Musica "espressiva"	185
	Sperimentazioni ritmiche	186
	Il problema delle accordature	188
	Canto solistico e basso continuo	191
	La polifonia veneziana	195
199	<b>LA MUSICA STRUMENTALE DEL RINASCIMENTO</b>	
	Una nuova sensibilità strumentale	199
	Viola, violino, lira	200
	Liuto, intavolature e altri cordofoni	201
	Cembalo, clavicordo e organo	204
	Strumenti a fiato. Percussioni	208
	La letteratura strumentale	209
	Ricercare, canzone, toccata	212
215	<b>MELODRAMMA E CANTO SOLISTICO NEL '600</b>	
	Origini del melodramma	215

	La commedia madrigalesca	220
	Il “cantar solo”	221
	La cantata	224
	L’opera a Roma	227
	L’opera a Venezia e Napoli	229
235	IL SEICENTO VOCALE EUROPEO	
	Paesi tedeschi	235
	Musica pathetica e ars rethorica	241
	Francia	242
	Inghilterra	249
	Altri Paesi	254
255	IL SEICENTO STRUMENTALE	
	Forme strumentali	255
	Musica “da tasto”: Frescobaldi e altri compositori	257
	Musica per insieme strumentale	261
	Sonata e “concerto”	262
	Paesi tedeschi	263
	La suite	269
	Liuto, organo e insieme strumentale in Francia	269
	Musica strumentale inglese	271
	Spagna e Portogallo	273
	Tonalità e temperamenti	274
277	MUSICA SACRA TRA ’600 E ’700	
	Musica sacra e oratorio nel ’600	277
	Settecento sacro in Italia	281
	Il dibattito sulla musica sacra	285
	Francia	287
	Austria e Germania	288
	Bach	290
	Inghilterra. Haendel	292
295	IL TEATRO MUSICALE ITALIANO DEL PRIMO ’700	
	Il melodramma a Napoli. A. Scarlatti	295
	L’opera a Venezia	297
	L’opera seria	298
	Teatri e impresari. Castrati e prime donne	300
	Le critiche al melodramma. La riforma del libretto	303
	“Commedia per musica”, intermezzo, opera buffa	307
	La cantata	312

315	IL TEATRO MUSICALE EUROPEO DEL PRIMO '700	
	Francia. Rameau. Opéra-comique	315
	Germania. Austria	319
	Inghilterra. Haendel	321
	Altri Paesi europei	326
	Cantata profana e altri generi minori	328
331	LA MUSICA STRUMENTALE ITALIANA	
	Corelli	331
	Gli strumenti musicali	334
	Il concerto. Torelli, Vivaldi, Tartini	337
	Clavicembalo e organo. D. Scarlatti	344
349	LA MUSICA STRUMENTALE EUROPEA	
	Francia	349
	Germania	352
	Bach	355
363	INDICE DEI NOMI	
375	INDICE DEI TEMI	

## LE ANTICHE POPOLAZIONI E LE PRIME CIVILTÀ STORICHE

### L'AMBIENTE PREISTORICO

Impossibile, se non privo di senso, appare oggi, diversamente da quanto prospettavano gli studiosi dell'Ottocento, porsi delle domande circa una comune origine della musica, quando e dove essa sia nata. La scienza ci informa che la "musica" intesa nel senso più ampio del termine – suoni non organizzati, segnali, melodie ecc. – è comparsa nel momento in cui l'evoluzione umana ha raggiunto lo stadio dell'*homo sapiens*, cioè da quando, grazie allo sviluppo delle facoltà mentali, l'umanità è stata in grado di organizzare la propria attività in vista di un fine e in particolare di elaborare idee e concetti astratti, di dotarsi di arnesi e strumenti di difesa e di lavoro. E questo è avvenuto almeno circa 100.000 anni fa con la comparsa dell'*Homo sapiens sapiens*.

Con l'ausilio delle scienze (paleontologia, archeologia, etnologia, antropologia, psicologia ecc.) gli studiosi, a partire dalla fine del XIX secolo, hanno ricostruito, se pure a grandi linee, l'itinerario percorso dall'umanità fin dalle epoche più remote. Si è riscontrato, per esempio, che la vita delle popolazioni "arcaiche" era caratterizzata da una forte presenza del pensiero magico, animistico e religioso.

In tale contesto, gli eventi della vita quotidiana non sono ritenuti l'effetto di cause fisiche o di leggi della natura ma l'espressione di forze occulte, potenzialmente minacciose. Dalla fame, dalle malattie, dalle calamità naturali, dagli animali feroci ci si può proteggere infatti mediante gesti magici e simbolici. È così che nelle pareti delle grotte, talvolta in luoghi inaccessibili, quasi in caverne-santuari, vengono raffigurati animali trafitti da lance o si rappresentano scene di danza dal significato magico-propiziatorio che, proprio in forza del loro superiore potere, favoriscono la buona riuscita della caccia, la fertilità delle campagne o scongiurano epidemie, inondazioni e altri imminenti pericoli.

L'esistenza quotidiana è dominata da forze occulte. Spiriti buoni e malefici, "anime" risiedono nelle piante, nei fiumi, nel temporale. La "voce" che esce da una pietra percossa, dal sibilo del vento o dal fragore del tuono è il modo con il quale essi si manifestano e si rendono presenti. Negli oggetti e nei totem hanno

sede potenze superiori, spiriti di antenati ai quali è indispensabile riservare culto e venerazione.

Tra terra e cielo, tra umanità e divinità si interpone quale mediatore lo stregone, lo sciamano, che cantando nenie e cantilene e pronunciando formule segrete, o agitandosi nel corso di una danza talvolta protratta per ore, raggiunge uno stato di semioscienza, di estasi (*trance*), atta a metterlo in comunione con il soprannaturale. Grazie alle sue facoltà egli guarisce le malattie, garantisce il buon esito di una battuta di caccia, procura salute e sicurezza alla comunità.

Le circostanze più importanti e decisive della vita individuale e tribale – nascita, iniziazione sessuale, matrimonio, feste, onoranze dei capi, banchetti, guerra, raccolto – vengono celebrate con cerimonie e riti religiosi nei quali sono sempre presenti il canto e la danza.

Particolare significato rivestono le danze funerarie in quanto i defunti, passati a una forma più potente di esistenza, possono influenzare nel bene e nel male la vita del gruppo. In tali contesti, la “musica” è componente fondamentale della vita della comunità, svolge un ruolo utilitaristico, legato cioè alle necessità concrete dell’esistenza. Essa va comunque intesa nella più ampia gamma di possibilità acustico-sonore: suoni vocali, gutturali, nasali e aspirati, grida, fischi, falsetti, emissioni inarticolate, imitazioni di versi animali, o anche rudimentali melodie, nenie, ritmi come sostegno alla danza ecc.

## GLI STRUMENTI MUSICALI

Lo strumento primordiale con cui l’uomo ha comunicato pensieri ed emozioni è stata certamente la voce. In seguito, sarebbero apparsi, come estensione dei movimenti corporei, i primi strumenti ritmici e quindi quelli “melodici” utilizzati sia come “accompagnamento” al canto sia come “solistici”. I reperti più antichi di strumenti musicali risalgono a 35.000 anni circa. Si tratta di numerosi tubi sonori provvisti di alcuni fori e rinvenuti in alcuni siti della Germania e della Francia.

I ricercatori, in particolare C. Sachs (*Real-Lexikon der Musikinstrumente*, 1913), hanno classificato gli strumenti praticati in tutto il pianeta, compresi quelli di origine preistorica sopravvissuti, e li hanno catalogati secondo le categorie di idiofoni, membranofoni, aerofoni e cordofoni.

Gli idiofoni sono strumenti essenzialmente ritmici che producono il suono mediante il materiale di cui sono costituiti: bastoni battuti sul terreno o su un’asse di legno, sfere cave di zucca o di noce di cocco al cui interno sono contenuti semi essiccati; sonagliere formate da piccoli oggetti (conchiglie, denti) posti alle ca-



viglie, al collo o ai polsi, vasi percossi dalle mani o da una bacchetta; tavolette di legno; pietre o ossa battute o sfregate reciprocamente; rami o altri strumenti percussivi come tamburi ricavati da tronchi d'albero o di terracotta ecc.

Esempi di membranofoni sono le pelli d'animale tese su una cassa e l'ampia categoria di tamburi, tubolari o a forma di barile, di clessidra o di calice ecc.

Tra gli aerofoni (colonne d'aria vibranti) si contano flauti dritti, globulari e nasali (insufflati dalle narici), trombe di legno, di bambù o di corteccia, corni d'antilope e di conchiglia, xiloaerofoni ossia bastoni o pietre che, fatti roteare mediante una cordicella, producono un suono ronzante, misterioso, particolarmente adatto al contatto con il mondo soprannaturale. Tra gli strumenti "melodici", impiegati specialmente come mezzi rituali o di segnale, zufoli in osso animale provvisti di uno o più fori, rudimentali flauti d'argilla ecc.

Alla classe dei cordofoni appartengono, per esempio, le corde ricavate dagli alberi e dalle piante e tese in forma d'arco tra le estremità di una bacchetta flessibile, o munite di un risuonatore, per esempio una zucca, o collocate su una buca del terreno o su una cassa di risonanza.

## L'ETNOMUSICOLOGIA

A partire dal '700, grazie allo sviluppo degli interessi storiografici, viaggiatori e missionari si avventurano in Paesi lontani (Africa, India, Cina), vengono effettuate le prime ricerche "sul campo" e compilate interessanti relazioni di viaggio. Poi, nel corso dell'Ottocento, con lo sviluppo del pensiero "positivista", si diffonde la convinzione che, come in campo biologico, anche la storia umana e la cultura debbano crescere secondo una "naturale" evoluzione dal semplice al complesso, dal singolare al molteplice, tanto che i popoli preistorici, in quanto meno progrediti, vengono definiti con l'accezione negativa di "primitivi" e "selvaggi".

Alcuni studiosi dell'epoca formulano ipotesi, oggi abbandonate in quanto prive di fondamento, secondo le quali la musica si sarebbe sviluppata come intensificazione della parola (Spencer) o come mezzo di richiamo tra il maschio e la femmina (Darwin) o sarebbe nata dall'esigenza di alleviare mediante il ritmo il faticoso lavoro collettivo (Bücher). Per altri, essa si sarebbe evoluta come espediente magico (Combarieu) o religioso (Nadel) in quanto ritenuta, per le sue caratteristiche astratte, il linguaggio più adatto per comunicare con le potenze ultraterrene.

Solo più tardi, tra '800 e '900, gli studi assumono un orientamento più concreto. Alexander Ellis (1885) si interessa alle scale extraeuropee e, al fine di determinare con precisione ogni tipo d'intervallo, introduce il sistema centesimale che divide l'ottava in 1200 particelle (cents). Nel 1877 Thomas Edison inventa il fo-

## LA MUSICA DEI GRECI E DEI ROMANI

È ben noto quanto sia stato importante il contributo che la Grecia classica ha trasmesso alla cultura occidentale nel campo delle lettere, delle arti e del pensiero. Tuttavia, per quanto riguarda la musica, nonostante le numerose testimonianze iconografiche (statue, dipinti, rilievi) e letterarie che attestano il prestigio goduto dalla musica in quella società, non si è sviluppata in Europa una tradizione pratica basata sul modello greco. E ciò sia a causa della scarsità di fonti dirette sia dell'improvviso vuoto culturale apertosi con la caduta dell'Impero Romano d'Occidente (476 d.C.). Diversa è stata invece la sorte per quanto si riferisce agli aspetti teorici, fisico-matematici, etici ed estetici, che hanno trovato un ampio riscontro anche nei secoli successivi, durante il Medioevo e fino al Rinascimento.

### IL MITO

In Grecia nel corso di secoli si è venuto formando un vasto patrimonio di racconti mitologici e leggendari i cui elementi essenziali appaiono già ben delineati intorno all'VIII secolo a.C. Eccone alcuni.

“Musica” era prerogativa delle Muse, le divinità protettrici della cultura guidate da Apollo. Esse allietavano con il canto e la danza la reggia di Zeus e presiedevano alle forme dell'arte e del pensiero. Alla poesia e alla danza era preposta Tersicore, alla tragedia Melpomene. “Musico” era la persona nella quale le diverse facoltà fisiche, morali e intellettuali si trovavano fuse in armonioso equilibrio. Orfeo, figlio di Apollo, con la bellezza del canto riuscì a smuovere le potenze infernali e a farvi uscire l'amata Euridice, ammansì gli animali feroci e riuscì a distogliere gli Argonauti, alla conquista del vello d'oro, dal canto seducente delle sirene.

Ermes bambino costruì il primo modello di lira: dopo aver steso una pelle di bue su un guscio di tartaruga, infisse ai lati due corna di gazzella (braccia) collegandole poi all'estremità con una barra trasversale (giogo); quindi, tra il guscio e il giogo tese delle corde di budello di pecora facendone poi dono ad Apollo. Anfione al suono della lira mosse le pietre del monte Citerone e con esse costruì le mura di Tebe.

Di particolare interesse sono i miti connessi all'ambivalente natura, apollinea e dionisiaca, della musica. Apollo, figlio di Zeus, dio della bellezza ordinata e com-

posta, rallegrava i conviti degli dei accompagnando il suo canto con la lira. Egli uscì vittorioso in due emblematiche competizioni: con il dio Pan, che suonava uno zufolo di canna palustre, e con il satiro Marsia, abile suonatore d'aulo, strumento a fiato.

Ad Apollo si contrappone Dioniso, dio del vino, dell'estasi e dell'ebbrezza orgiastica. Suo strumento non è la nobile lira ma l'aulo che accompagna le danze sfrenate dei riti dionisiaci.

Da quanto è stato ora esposto derivano alcune interessanti conclusioni: la musica ha origini divine (Ermes, Apollo) ed è investita di una forza misteriosa in grado di sconvolgere le stesse leggi della natura (Orfeo). Di fronte al suo fascino si commuovono le potenze infernali e non resistono le pietre (Orfeo, Anfione). Essa manifesta il conflitto esistente tra la cultura urbana aristocratica (Apollo) e quella delle campagne (Pan), tra la musica nazionale (Apollo), emblema di supremazia e perfetta bellezza, e quella straniera (Marsia).

Nel suo lato apollineo, la musica esprime l'ordine stabilito ed è un potente mezzo di stabilità sociale: infatti durante le cerimonie pubbliche civili e religiose prevale il suono nobile e calmo della lira sacra ad Apollo.

La superiorità della lira sull'aulo, degli strumenti a corda su quelli a fiato (Apollo, Dioniso) allude anche all'importanza che nel pensiero greco riveste l'elemento intellettuale rispetto a quello emozionale. È, infatti, nel canto accompagnato dalla lira che avviene l'ideale incontro tra la razionalità delle parole e l'aspetto ineffabile e misterioso della musica. L'aulo invece, non consentendo all'esecutore di cantare, è lo strumento della musica priva di testo e della danza.

## I POEMI OMERICI, IL *NOMOS*

I primi documenti scritti attestanti la presenza della musica in Grecia sono i poemi omerici, l'*Iliade* e l'*Odissea*. I due cicli rappresentano lo stadio finale di un vasto patrimonio epico-leggendario che gli aèdi, poeti-cantori di professione, avevano diffuso oralmente per generazioni durante i banchetti e le cerimonie, presso le corti e i palazzi dei nobili, cantando e accompagnandosi al suono della lira. Improvvisati dagli aèdi e presumibilmente intonati sulla base di formule ripetitive, i vari episodi furono raccolti in piccole unità narrative dai rapsodi (cucitori di canti) finché, con l'introduzione dell'alfabeto di origine fenicia (IX-VIII secolo circa), vennero riuniti nei due grandi poemi, benché ormai i versi della poesia epica non fossero più cantati ma soltanto declamati.

Nell'*Iliade* e *Odissea*, accanto alla concezione più arcaica e sacrale che vede nella Musa la principale ispiratrice del canto poetico (Od. XXII), si sottolinea

la funzione edonistica e ricreativa della musica: Achille ristora l'animo oppresso cantando le imprese di uomini valorosi (Il. XI) e Demòdoco diletta il proprio spirito con il canto (Od. VIII).

Prima che la musica greca giungesse a uno stadio nazionale unitario, le diverse regioni possedevano propri repertori melodici di più antica origine religiosa. Tramandati oralmente e favoriti dal naturale frazionamento geografico e politico della penisola, ebbero modo di conservarsi a lungo nei secoli. I canti di maggior interesse si divulgarono più tardi nell'intera Grecia fissandosi in schemi melodici vincolanti, chiamati per l'appunto *nomoi* (nomos, legge, regola) in quanto soggetti a norme stabilite dalla tradizione e riguardanti la melodia e il ritmo. Di alcuni di essi non è rimasto che il nome, per esempio *nomos beozio* (dalla Beozia), *trocaico* (in metro trocaico), *citarodico* (per canto e cetra), *pitico* (celebrava la vittoria di Apollo sul serpente pitone) ecc. Nella sostanza, i nomoi erano schemi melodici fissi sui quali gli esecutori improvvisavano libere ed elaborate variazioni.

## GLI STRUMENTI MUSICALI

La ricchezza di strumenti musicali praticati nella Grecia è confermata, oltre che da scritti teorici e letterari, da numerosissime testimonianze: pitture su vasi, ceramiche, dipinti, sculture, rilievi, reperti archeologici ecc.

Le mitiche origini degli strumenti a corda risalgono, come abbiamo visto, a Ermes bambino. Strumento nazionale per eccellenza, la lira mantenne nel tempo i caratteri originari descritti dalla mitologia.

Si suonava con le dita o con il plectro ed era praticata nell'insegnamento scolastico e nei banchetti. Veniva impiegata anche nella versione del *barbitos*, strumento a cassa quasi circolare, munito di due lunghe braccia ricurve. Leggera e maneggevole, la lira era lo strumento della citarodia, ossia del canto accompagnato. Nei repertori solistici (citaristica) prevalse invece la cetra, simile alla lira e di cui rappresentava il perfezionamento. Di struttura robusta e massiccia, la cetra era sostenuta da una cinghia fissata alla spalla. La sonorità fu in seguito rinforzata inserendo nell'ampia cassa di risonanza lamine vibranti, d'osso o di metallo. Oltre che come strumento d'accompagnamento al canto, la cetra trovò ampio campo di applicazione in ambito solistico da parte dei citaristi del V secolo, fautori di uno stile nuovo, virtuosistico ed espressivo.

L'aulo (*aulòs*, canna) era uno strumento ad ancia doppia, a una o due canne (aulo doppio), in legno, osso o avorio, dal timbro nasale, simile a quello dell'odierno oboe o della zampogna. Nel V secolo era provvisto di quindici fori ed era

## IL CANTO LITURGICO MEDIEVALE

### I PRIMI SECOLI

Nato in Palestina, il cristianesimo si radica oltre che nelle città dell'Asia Minore e della Grecia (Efeso, Antiochia, Alessandria, Bisanzio ecc.) anche nel bacino del Mediterraneo e in particolare a Roma. I primi cristiani, provenienti in buona parte dall'ebraismo, recano con sé le abitudini del culto sinagogale che, sviluppatosi in seguito alla deportazione babilonese (VI secolo a.C.) e alla cessazione della liturgia del Tempio, avviene ancora in sale private (*sinagoga*, luogo dell'assemblea).

Il culto delle prime comunità cristiane è inteso come *ecclesia* cioè "assemblea convocata" che si incontra per celebrare la "memoria" di Cristo. L'incontro avviene in un clima di solidarietà, in una casa privata (*domus ecclesiae*). Si presta ascolto alla lettura dei testi del Nuovo Testamento, si spezza il pane all'interno di un pasto comune e si innalzano preghiere e canti di lode.

Nuova nei contenuti, la liturgia protocristiana si rifà alle forme del rito sinagogale. "Salmi, inni e cantici spirituali" formano, infatti, le componenti "musicali" ricordate da Paolo nella lettera ai cristiani di Efeso (Ef. 5, 15). Il canto viene inteso non per se stesso, come forma d'arte, ma come proclamazione della Parola biblica e, secondo la tradizione sinagogale, si svolge senza il concorso degli strumenti musicali.

In alcuni passi del Nuovo Testamento sono citati testi di inni che si cantavano durante le celebrazioni battesimali: Efesini 5,14; I Timoteo 1,17 e 3,16; Filippesi 2,6-11. L'evangelista Luca riporta i testi di alcuni cantici, il Magnificat (1,46-55) e il Cantico di Zaccaria (1,68-79) in uso nelle comunità primitive. Durante l'ultima Cena Gesù cantò i salmi 113-118 dell'Hallel (Marco 14,26). In Atti 2,46 e 5,42 si accenna ai primi cristiani che prendevano parte anche al culto del Tempio.

Le testimonianze del Nuovo Testamento, come pure la notizia di Plinio il Giovane, risalente all'anno 112 ("essi hanno l'abitudine di riunirsi in un giorno determinato prima dell'alba per cantare alternativamente fra loro un inno in onore di Cristo"), ci offrono informazioni vaghe e generiche circa il reale svolgimento delle prime liturgie cristiane. Si sa tuttavia che fin dai primi secoli si impiegavano alcune forme di sicura ascendenza ebraica: la *lectio*, le acclamazioni e la salmodia.

Nella *lectio*, “lettura” di un passo biblico in prosa, il testo viene intonato sillabicamente sotto forma di cantillazione ossia di declamazione cantata su una corda di recita (*recto tono*) entro un ambito molto ristretto di note, una sorta di recitazione intermedia tra la lettura e il canto.

Nella salmodia la voce intona il versetto (formula iniziale, *initium*) e si flette circa alla metà di esso (cadenza mediana, *flexa*) concludendo alla fine con una formula caratteristica (cadenza finale, *terminatio*).



Salmodia

Il canto dei versetti salmodici può essere distribuito tra un solista e l’assemblea (stile responsoriale) o tra due gruppi distinti (stile antifonico o antifonia).

Il canto antifonico, diffusosi in Occidente da Antiochia intorno al IV secolo, prevedeva anche la ripetizione di un breve ritornello tra un versetto e l’altro. Più tardi il ritornello, trasformatosi in melodia autonoma, detta antifona, fu utilizzato per inquadrare il salmo all’inizio e alla fine.

Alla proclamazione solenne dei testi sacri l’assemblea risponde approvando con formule acclamatorie quanto è stato pronunciato dal ministro: *Amen* (così sia), *Alleluja* (lodate Jahvè), *Maranathà* (il Signore è venuto).

Con l’Editto promulgato da Costantino nel 313, dopo due secoli di persecuzioni, il cristianesimo può liberamente esercitare il proprio culto e nel 380, sotto Teodosio, diventa religione ufficiale dello Stato. Dalle case private la liturgia si trasferisce negli ampi spazi della basilica civile romana, a pianta longitudinale (chiesa), e dei mausolei, a pianta centrale (battistero) e si orienta verso un ritualismo sempre più minuzioso. Formulari liturgici e libri (lezionari, antifonari ecc.) rappresentano i primi tentativi di uniformare consuetudini e riti che, in assenza di un forte potere centrale, si erano sviluppati autonomamente in Siria, in Egitto, a Roma, nelle città greche ecc. e che facevano uso sia della lingua greca (Efeso, Antiochia ecc.) che di quella latina (Roma, Spagna, Africa settentrionale).

## GLI INNI

Un ruolo importante nell’organizzazione delle comunità ecclesiariche locali compete ai vescovi. Questi non solo promuovevano azioni pastora-

li volte a radicare dalle popolazioni le abitudini pagane ma anche esercitavano un rigoroso controllo di fronte alle incombenti minacce rappresentate dalle eresie.

In tale contesto si incontra la figura di Ambrogio, insigne vescovo il cui nome è legato allo sviluppo dell'innodia. Ambrogio fu dal 374 al 397 vescovo di Milano, allora sede dell'Impero Romano d'Occidente, e intraprese una salda azione difensiva contro l'arianesimo, eresia che negava la divinità di Cristo. Egli diede pure impulso a una liturgia particolare, "ambrosiana", nella quale il canto degli inni rivestiva un significato fondamentalmente antieretico.

La paternità della poesia innodica cristiana cui si rifece Ambrogio risale probabilmente a Efrem di Siria e sarebbe stata introdotta in Occidente da Ilario (+366) vescovo di Poitiers e tenace oppositore dell'arianesimo. Rispetto al modello di Ilario, Ambrogio diede all'inno una veste più adatta allo scopo che si era proposto: sostituì alla lingua greca il latino e ai versi dotti testi poetici di facile comprensione e in dimetri giambici (○ – ○ – ○ – ○ –). La melodia era pertanto strofica, semplice e sillabica. Egli stesso è autore di alcuni inni, *Aeterne rerum conditor, Jam surgit hora tertia e Deus creator omnium*.



Inno ambrosiano

In seguito, la pratica innodica divenne talmente popolare in Occidente che le autorità ecclesiastiche intervennero a più riprese (concilio di Laodicea, circa 380, e di Tours, 567) per impedire che, entro la vasta produzione di nuovi componimenti, si infiltrassero espressioni eretiche o dottrinalmente sospette.

## L'OFFICIO

Con il declino dell'Impero Romano e delle sue strutture giuridiche, economiche e politiche iniziava, all'alba del Medioevo, una fase di paurosa decadenza dell'Occidente. In questo frangente, fatto positivo anche per i suoi risvolti culturali è il sorgere del monachesimo, nell'anno 529, per opera di Benedetto da Norcia (480-547).

Benedetto sceglie come programma di vita per i suoi monaci la regola d'oro "ora et labora" ("prega e lavora"), il riferimento costante al trascendente con la

## MONODIA E TEATRO NEL MEDIOEVO

### GIULLARI, MENESTRELLI, GOLIARDI

Con la caduta dell'Impero carolingio e la successiva spartizione tra i figli di Carlo Magno, l'assenza di un potere centrale favorisce l'insorgere e la diffusione del feudalesimo. Nuovo centro di attività e produzione artistica diventa la corte mentre la cultura ecclesiastica, gravitante intorno al monastero e alla chiesa locale, subisce una lieve flessione sotto il peso di una visione della vita sempre più apertamente interessata ai valori terreni. L'esistenza di un'ampia pratica musicale profana è paradossalmente confermata, in assenza quasi totale di documenti diretti, dai pronunciamenti che sinodi e concili emanano a più riprese contro giullari, ballerini e ciarlatani in quanto esponenti di una concezione "inferiore" e paganeggiante, colpevoli di distogliere gli animi dalle cose celesti.

I giullari (*ioculator*, giocoliere) danno pubblico spettacolo nelle piazze e nei mercati, durante le feste paesane e in occasione di nozze e banchetti. Di essi è attestata la presenza già nel VI secolo: sono i discendenti degli istrioni e dei mimi d'epoca romana. Spesso si tratta di emarginati sociali, sbandati o fuggiaschi che conducono vita nomade come saltimbanchi, ammaestratori d'animali e prestigiatori. Sono anche abili danzatori, cantori e strumentisti. Declamano versi e filastrocche, indulgono a trivialità e a satire mordaci contro il potere civile ed ecclesiastico, divulgano storie e fatti d'attualità.

Alcuni di essi, autori di versi poetici, trovano più facile accoglienza presso un signore in qualità di menestrelli, con il compito di intrattenere e divertire la nobiltà durante le feste e i banchetti e nelle più varie circostanze della vita di corte. Improvvise liberamente e tramandate a memoria, le musiche di giullari e menestrelli non sono giunte sino a noi. Rappresentanti di una cultura dotta sono invece gli anonimi autori che tra i secoli IX e X intonano versi in latino di poeti classici (Orazio, Virgilio, Ovidio, Giovenale ecc.) e che nei compianti funebri (*planctus*) celebrano la scomparsa di personaggi illustri. Tra i componimenti sopravvissuti è noto il *Planctus Karoli* composto per la morte di Carlomagno (814) e *Mecum Timavi saxa* di Paolino patriarca di Aquileia in memoria di Enrico duca del Friuli, morto durante il combattimento contro gli Avari (799).

Al secolo X o XI risale l'inno *O Roma nobilis*, conservatosi grazie a un documento d'epoca posteriore il cui testo, dal contenuto esplicitamente profano, *O admirabile Veneris idolum*, è stato sostituito da un inno religioso, secondo la dif-



fusa tecnica del “travestimento” (*contrafactum*), per essere intonato dai pellegrini in cammino verso il sepolcro di Pietro. Componenti in volgare sono le canzoni di gesta (*chansons de geste*), poemi cavallereschi declamati su una semplice melodia che dal secolo XI fioriscono in Francia. Esaltano le imprese di Carlomagno e dei suoi paladini: famosa è l’anonima *Chanson de Roland*, sul tema di Orlando caduto a Roncisvalle combattendo contro i saraceni.



In volgare, ma molto estesi e recitati su frasi melodiche ripetitive sono anche i romanzi epico-cavallereschi, per esempio del ciclo bretone (Re Artù e la Tavola Rotonda) nei quali si narrano storie di personaggi come Lancillotto e Ginevra, Parsifal, Tristano e Isotta.

Culturalmente preparati sono i goliardi, studenti delle università o usciti dalle scuole monastiche ed episcopali (*clerici vagantes*), attivi tra i secoli XI e XII soprattutto in Francia e Germania. Fanno vita nomade e avventurosa o si spostano alla ricerca di autorevoli maestri ai quali affidare la loro formazione intellettuale. Compongono e cantano versi in latino spesso inneggianti a una vita gaudente, al vino, all’amore e alla natura; o lanciano amare invettive contro la corruzione dei costumi e ostentano un atteggiamento critico e maliziosamente irrisorio nei confronti dell’autorità ecclesiastica e della politica ufficiale. La raccolta più interessante di canti goliardici è costituita dai *Carmina Burana*, un’antologia proveniente dal monastero bavarese di Benediktbeuren, compilata intorno al 1230 e formata da oltre duecento componimenti profani e sacri, parte dei quali notati con neumi “in campo aperto” e distinti in *carmina moralia, amatoria, luseria et potatoria e divina*. A questa silloge si può accostare un’altra famosa antologia, i *Carmina Cantabrigensia*, proveniente da Canterbury e redatta nel secolo XI: comprende una cinquantina di brani su testi in latino classico e medievale.

Omnia sol temperat  
purus et subtilis,  
novo mundo reserat  
facies aprilis.  
Ad amorem properat  
animus herilis  
et jocundus imperat  
deus puerilis.

Rerum tanta novitas  
in solemni vere  
et veris auctoritas  
iubet nos gaudere.  
Vices praebet solitas  
et in tuo vere  
fides est et probitas  
tuum retinere.

Ama me fideliter!  
fidem meam nota:  
de corde totaliter  
et ex mente tota  
sum presentialiter  
absens in remota.  
Quisquis amat aliter  
volvitur in rota.

## TROVATORI

Nel clima “cortese” della Francia meridionale nasce, intorno alla metà del secolo XI, un’arte colta e raffinata. È la lirica dei trovatori (*trobadors*), poeti-musicisti che risiedono presso la corte di un signore feudale. Talora essi sono gli stessi nobili, ma anche dame, chierici e borghesi. Compongono versi, coltivano la musica e vengono accolti stabilmente presso un signore con il compito di intrattenere il pubblico di corte. Non sono necessariamente essi stessi gli esecutori delle loro musiche: i loro versi, infatti, vengono di frequente cantati e accompagnati con uno strumento dai menestrelli.

I trovatori scrivono poesie in lingua occitanica o provenzale (*d’oc*) e operano nella Francia meridionale (Provenza, Linguadoca, Limosino ecc.). Primi poeti in volgare, essi trattano principalmente temi d’“amor cortese” rifacendosi a uno schematismo che rispecchia i rapporti intercorrenti tra il signore e il vassallo feudale: il poeta, come suddito, tesse l’elogio della dama e le offre l’omaggio del proprio amore, le promette fedeltà incondizionata, ne esalta le virtù e ne implora i favori.

Il rapporto di vassallaggio, divenuto situazione stereotipa, si arricchisce di un linguaggio sottile e ricercato (*trobar ric*) o è chiaro e semplice (*trobar plan*), mentre in taluni poeti (per esempio Arnaut Daniel) diviene retorica complicata, simbolismo oscuro ed enigmatico (*trobar clus*). Non di rado l’infatuazione per la donna segue i ritmi stagionali, nasce in primavera e declina con la brutta stagione.

Prima di congedarsi, l’amante si rivolge alla destinataria nascondendola dietro un nome fittizio (*senhal*) per evitare che il “geloso” ne venga a conoscenza. Vi prendono posto anche altre figure letterarie come il *gardador* che controlla il comportamento della dama in assenza del marito e il *lauzengier*, delatore che può mettere in pericolo l’affetto segreto del poeta.

Il modello formale al quale i trovatori sembrano ispirarsi è mutuato dal mondo islamico, in particolare dallo *zagal*, schema strofico introdotto dai mori in Andalusia e costituito da ritornello e strofe di varia struttura con un numero variabile di versi.

Musicalmente, sono in uso schemi come quello della sequenza (coppie di strofe con il medesimo motivo melodico) o dell’inno (ripetizione strofica di una stessa melodia) o del tipo AAB, ossia due motivi con la ripetizione del primo.

Anche le tematiche e le figure retoriche della lirica trovadorica ricalcano da vicino il modello arabo. Il tema più adottato, l’“amor cortese”, è ospitato principalmente nella canzone (*canço*), componimento amoroso per eccellenza.

Di origini non cortesi, ma ugualmente utilizzate entro il repertorio trovadorico, sono l’alba (*alba*) e la pastorella (*pastorela*). Nella prima, gli amanti si lasciano

## TEORIA ED ESTETICA MUSICALE NEL MEDIOEVO

### L'EREDITÀ CLASSICA. BOEZIO

Durante il periodo classico, come si è visto, grande sviluppo aveva avuto il pensiero teorico ed estetico. Ora invece, nei primi secoli dell'era cristiana la Chiesa, attenta principalmente agli aspetti pratici del canto liturgico, si era preoccupata soprattutto di costituire un vasto e funzionale repertorio melodico trascurando i dati della teoria musicale (*musica*) i quali, fin dalla tradizione greco-romana, erano separati dalla pratica concreta (*cantus*).

Il teorico che segna il punto d'incontro tra l'antichità classica e il Medioevo è il filosofo Severino Boezio (480 circa – 524). Nelle sue riflessioni, esposte in due importanti scritti, *De consolatione philosophiae* e *De institutione musica*, egli si ispira prevalentemente al pensiero di Pitagora e Platone e cita parti di trattati d'epoca classica.

Per Boezio la musica è “scienza” e come tale oggetto della ragione piuttosto che dei sensi. Questi non sono infatti in grado di cogliere i suoni nella loro autenticità più profonda.

Il filosofo romano riafferma l'antica distinzione tra lavoro intellettuale e lavoro manuale ossia tra musico ed esecutore: “Ogni disciplina ha maggiore dignità di qualunque mestiere che si esercita con l'attività manuale dell'esecutore: infatti è ben più alto conoscere quello che si fa che fare qualcosa che non si conosce”. E ancora: “Musico è colui che si dedica alla scienza musicale non mediante la schiavitù dell'azione, ma servendosi della signoria della speculazione”.

Uno dei capisaldi estetici dell'estetica boeziana è la tripartizione della musica in *mundana*, *humana* e *instrumentalis*. Come Pitagora, Boezio pone alla base dell'ordine cosmico il numero in quanto esso esprime le armoniose proporzioni che costituiscono l'ammirevole spettacolo dei cieli. L'ordinato movimento degli astri costituisce l'“armonia dei corpi celesti” (*musica mundana*), il modello, l'archetipo, delle consonanze sonore di ottava, quinta e quarta.

Intorno alla terra, immobile e perciò priva di suono, ruotano entro il cielo delle stelle fisse i sette corpi celesti, ordinati tra loro in precise relazioni matematiche corrispondenti alle consonanze fondamentali di ottava (2/1, luna-stelle fisse), quinta (3/2, sole-stelle fisse) e quarta (4/3, luna-sole).

<u>TERRA</u>	LUNA	Mercurio	Venere	SOLE	Marte	Giove	Saturno	STELLE FISSE
	<u>LA</u>	SI	DO	<u>RE</u>	MI	FA	SOL	<u>LA</u>

La dottrina astronomica di Pitagora si era evoluta con il fisico Eudosso (IV secolo a.C.) il quale, ponendo la Terra al centro dell'universo circondata da trasparenti superfici sferiche sulle quali ruotano gli astri, aveva posto le premesse per la cosiddetta "armonia delle sfere celesti" trasmessa al Medioevo anche nelle sue implicazioni estetico-musicali. Più tardi, nel II secolo d.C., Claudio Tolomeo, il maggiore astronomo dell'antichità, recupera le teorie precedenti modificandole e spostando l'interesse dal piano fisico a quello del puro calcolo matematico. La cosmologia tolemaica rimarrà praticamente immutata fino a Copernico (secolo XVI), pur arricchendosi di elementi e simbologie di derivazione mistico-cristiana.

La musica "umana" è metafora dell'armoniosa fusione di corpo e anima, di senso e ragione. È un'armonia "interiore" che si instaura quando tra il corpo e l'anima c'è sintonia ed equilibrio e si esprime nel ritmo regolare della pulsazione cardiaca. La musica "strumentale" è quella dell'esperienza pratica quotidiana, percepibile nei suoni emessi dalla voce umana e dagli strumenti, nel canto e nella danza. Essa conserva l'antico valore etico riconosciuto dagli antichi teorici e mette l'uomo in relazione con l'ordine universale impresso nella natura dal Creatore. Essendo tuttavia solo un pallido riflesso di quella cosmica viene da Boezio collocata, come già Pitagora, al gradino più basso.

L'importanza storica e insieme il limite delle riflessioni boeziane stanno nel fatto che per diversi secoli e con scarsi apporti di novità il pensiero medievale riproporrà questi concetti privilegiando la musica intesa come speculazione intellettuale, investita di compiti metafisici e separata dalla pratica concreta del *cantus*.

Accanto a Boezio, si interessarono di musica anche studiosi della tarda romanità, ancora influenzati dallo spirito classico: il grammatico Censorino (secolo III), Marziano Capella (V secolo) che distingue le discipline del Trivio e del Quadrivio e lo statista romano Cassiodoro (VI secolo).

## I PADRI. AGOSTINO

Nei primi secoli del cristianesimo il pensiero cristiano è influenzato da filosofie (neoplatonismo, neopitagorismo ecc.) e culti che condividono la persuasione che il mondo e la materia siano sede del male e che da essi sia possibile liberarsi sol-

tanto mediante una purificazione interiore o rifugiandosi nella contemplazione e nell'ascesi.

In questo contesto la musica e il canto si assumono compiti mistici e morali e diventano mezzi di preghiera e di edificazione spirituale. Orfeo si trasforma in Davide, divino cantore biblico, La "musica delle sfere celesti", trasferita in ambito cristiano, simboleggia ora l'armonico rapporto sussistente tra Dio e il creato.

Tra il secolo II e III si viene definendo anche il corpus dottrinale della chiesa. I Padri, personalità autorevoli per dottrina e santità di vita, considerano la musica, per la sua forza suggestiva, un pericolo per l'anima, una possibile fonte di corruzione. Tuttavia, i testi liturgici, impregnati di significato spirituale, possono riscattarla e trasformarla in potente mezzo di elevazione mistica e di preghiera.

Tra i Padri, Girolamo (secolo IV) rimprovera i diaconi che si esercitano in gorgheggi e vocalizzi. Gregorio Nazianzeno e Clemente d'Alessandria condannano l'uso degli strumenti nella liturgia, in quanto eredità dei culti idolatrici pagani. Isidoro vescovo di Siviglia (VI-VII secolo) si occupa, oltre che di teoria musicale, dei doveri dei cantori (*De ecclesiasticis officiis*).

Vera *auctoritas* tra tutti è Agostino. Nato in Numidia nel 354, è dopo i trent'anni a Milano in qualità di funzionario imperiale. Di poco più giovane del vescovo Ambrogio, rimane a lui legato, oltre che da vincoli d'amicizia, da uno stesso tenace spirito di difesa dell'ortodossia. Nella tragica esperienza delle invasioni, egli elabora la concezione teologica della "città di Dio", contrapposta a quella terrena, sottolineando la componente dualista del suo pensiero: nel mondo si oppongono due principi irriducibili, il bene e il male, lo spirito e la materia, la ragione e i sensi.

Anche per Agostino, come per Boezio, la musica è una "scienza", oggetto di contemplazione intellettuale e fondata sulle proporzioni numeriche della corda vibrante. Solo la ragione è in grado di cogliere gli aspetti matematici che ne costituiscono l'autentica ordinata bellezza. La musica non può quindi degradarsi al compito di assecondare il piacere dei sensi. Questo fatto è per Agostino fonte di un insoluto dilemma: se infatti una melodia è in grado di richiamare la bellezza divina, nondimeno può creare sensazioni così piacevoli da distogliere l'animo dal Bene supremo e condurlo alla perdizione: "Quante lacrime versate ascoltando gli accenti degli inni e dei cantici che dolcemente risuonavano nella tua chiesa!" (*Confessioni IX, 14*).

Tra i ritmi (*rhythmos*, numero) la ragione sceglie il più degno, quello ternario in quanto allude alla Trinità, fonte di eterna perfezione (*De musica*). Nei commenti ai salmi (*Enarrationes in psalmos*) Agostino accenna allo *jubilus*, vocalizzazione melismatica esprime gioia e divenuta elemento caratteristico del canto dell'alleluja.

## I PRIMI SECOLI DELLA POLIFONIA

### GLI ESORDI

L'etnomusicologia ha ampiamente dimostrato la presenza, nelle culture antiche e popolari, di un canto a più voci spontaneo, non scritto, basato su procedimenti paralleli, canoni, bordoni ecc. Tuttavia, soltanto a partire dal X secolo si hanno in Europa le prime testimonianze scritte e inequivocabili di un canto polifonico organizzato, codificato e divenuto oggetto di studio nell'ambito della scuola.

La polifonia compare nei monasteri dell'impero franco negli stessi ambienti in cui nascono le forme del tropo e della sequenza. Come queste, anch'essa è espressione di nuove esigenze creative e diviene ben presto motivo di grande interesse da parte dei compositori.

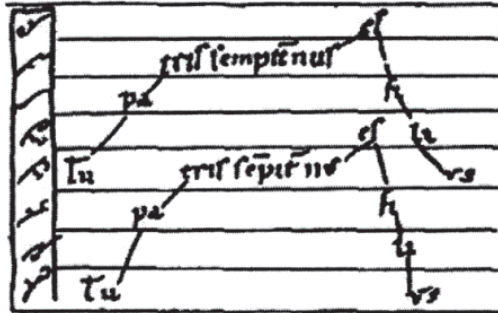
Il primo testo che tratta di questo argomento, e anche il più importante, testimoniato da numerose copie manoscritte, è lo scritto anonimo *Musica enchiridion* ("Manuale di musica"), redatto tra il IX e il X secolo da un maestro anonimo della Francia del Nord. Gli esempi riportati dal manuale sono scritti in una particolare notazione, per quanto rudimentale, detta *dasiana*, illustrata da Hucbald nel suo *De institutione harmonica* e derivata dal segno greco di aspirazione (dalla lettera H – "eta" – spezzata a metà ha origine lo spirito aspro |, δασύ da cui "dasiana", e lo spirito dolce |, ψιλόν).

TETRACORDI

grave
finale
superiore
eccellente residuo

In modo simile a quanto avvenuto con la notazione alfabetica greca di origine fenicia, il segno |, δασύ da cui "dasiana", e lo spirito dolce |, ψιλόν si presenta nella posizione normale, rovesciata e coricata, mentre le note costituenti semitono vengono indicate con la lettera "i" (i, *iota*) dell'alfabeto greco e opportunamente

modificata. Come si può notare dall'esempio seguente, il testo è disposto entro un tracciato di righe alla cui sinistra sono collocati – sotto – i segni del tetracordo base re-mi-fa-sol e – sopra – delle loro varianti modificate.



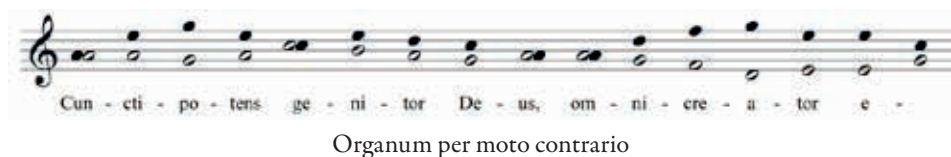
Musica enchiriadis, organum parallelo (*Tu patris sempiternus es filius*)

Dopo aver definito l'armonia come “unione di diverse voci”, il manuale riporta alcuni esempi di una forma ancora elementare, l'*organum* (da *organizzare*, coordinare). In esso un frammento di canto liturgico, o *vox principalis*, viene rinforzato da una *vox organalis* parallela, collocata nota-contro-nota (*punctum contra punctum*, da cui contrappunto), una quinta o una quarta sotto e da cantarsi “con gravità lenta e concorde” in modo che le voci procedano correttamente insieme. Vi si descrivono quattro tipi di *organum*, tre “paralleli” e uno “libero”.

Gli intervalli che distanziano le due voci dell'*organum* corrispondono alle consonanze ereditate dalla tradizione pitagorico-boeziana e corrispondenti alle prime divisioni della corda: ottava (2/1), quinta (3/2), quarta (4/3) e i loro multipli.

Il manuale, pur nel suo intento fondamentalmente teorico, accenna alle finalità che presidono alla polifonia ecclesiastica: il “servizio di Dio” e la solennizzazione della parola liturgica. In effetti, l’inserimento di nuove voci accanto a quella originale gregoriana può essere inteso come una sorta di tropo “verticale”. Un se-

colo più tardi, verso il 1030, Guido d'Arezzo nel *Micrologus* ("Piccola trattazione") accenna anche al moto contrario delle parti. Ma le affermazioni più esplicite a questo proposito si hanno nel cosiddetto "Trattato di Milano", *A organum faciendum* ("Per realizzare un organum", XI-XII secolo), nel quale si danno istruzioni circa il moto contrario e l'incrocio delle parti. In esso la *vox organalis* viene spostata sopra la *principalis* e si muove più liberamente.



Lo stile è a due voci, nota-contro-nota. Sono ammessi il moto contrario, gli incroci tra la voce principale e quella organale, gli intervalli di quarta, di quinta e, in misura minore, di terza e di sesta. A conclusione del brano si ha l'unisono o l'ottava; vengono impiegati anche il moto obliquo e il si bemolle allo scopo di evitare l'effetto indesiderato del tritono.

Tra le prime fonti manoscritte va segnalato il Tropario dell'abbazia di Winchester (XI secolo) comprendente 150 *organa* a due voci in notazione adiafematica, su testi del Proprio della messa o su tropi da esso derivati. Per la minore rigidità melodica rispetto all'*organum* parallelo, esso costituisce una tappa importante per gli sviluppi successivi della polifonia.

Presso le abbazie di S. Marziale di Limoges e di S. Jacopo di Compostela nasce, nella prima metà del XII secolo, l'*organum* melismatico o fiorito. Solitamente improvvisato, esso consta di una *vox principalis* gregoriana collocata al grave e costituita da ampi suoni isolati e accompagnata da una voce superiore che ricama floridi vocalizzi.

Tra le due voci, a ogni nuova nota del *tenor* si ha perlopiù una "consonanza perfetta". D'ora in avanti la *vox principalis* prenderà il nome di *tenor* in quanto "tiene" l'antica melodia liturgica e, secondo alcuni teorici per il fatto che, ormai stabilmente collocata al grave, riveste la funzione simbolica di "fondamento" sul quale si regge l'intero edificio sonoro.



Organum melismatico dal Codex Calixtinus (1140 circa)



## ARS NOVA

### “ARS NOVA”

Dopo il Mille, al lento declinare del Medioevo si contrappone lo sviluppo delle città, il fiorire degli studi, delle scuole e delle università e la generale trasformazione del pensiero e della cultura. In musica il cambiamento è testimoniato dal *Roman de Fauvel*, un poema satirico e allegorico in versi nato con l'intento di denunciare la corruzione della corte di Parigi all'epoca di Filippo il Bello (1268-1314). Redatto da un funzionario reale, il lavoro fu nel 1316 integrato da Chaillou de Pesstain con l'inserzione di brani polifonici (36) e monodici (96), in gran parte anonimi o di autori più recenti (per esempio Ph. de Vitry, J. de Le-scurel).

Nei testi del *Roman* si manifesta uno spirito sferzante e polemico nei confronti dei nobili e degli ecclesiastici accusati di immoralità. Questi sono rappresentati da Fauvel, stallone simbolico dal cui acrostico si ricava un significativo elenco di vizi: F (*laterie*) adulazione, A (*varice*) avarizia, U (*ilenie*) villania, bassezza, V (*ariété*) instabilità, E (*nvie*) rivalità, L (*âcheté*) vigliaccheria.

Roman de Fauvel: *Garrit gallus* – *In nova fert*, mottetto

Sul piano stilistico le musiche del *Fauvel*, databili tra il 1190 e il 1316 circa e redatte in buona parte in notazione franconiana, pur includendo spunti più moderni nei mottetti di Vitry, evidenziano il passaggio dalla tecnica polifonica del '200 (*Ars antiqua* o *vetus*) a quella che i teorici francesi in segno di orgogliosa polemica verso il passato definirono con il termine *Ars nova*.





























*Ars nova* e *Ars novae musicae* sono infatti i titoli di due dissertazioni teoriche scritte intorno al 1320 rispettivamente da Philippe de Vitry e Johannes de Muris.

## NOTAZIONE E STILE MUSICALE

È bene precisare che la *novitas* cui si riferiscono i trattati dell'epoca non va intesa semplicemente come generale trasformazione del gusto musicale in atto, ma piuttosto come una tecnica notazionale (*ars*) nuova, più ricca di possibilità e combinazioni ritmiche rispetto a quella dell'età precedente (*Ars antiqua*).

Entrando a far parte del curriculum universitario, la notazione diviene infatti patrimonio di musicisti che, accolti presso le corti o le cattedrali in qualità di compositori e cantori, conferiscono maggiore lustro e solennità alle feste e alle cerimonie mediante l'esecuzione di mottetti politico-celebrativi o di sontuose polifonie sacre.

Il sistema arsnovistico, sviluppatosi sulla base di quello franconiano, si articola intorno alle "quattro prolazioni" ossia alle possibili suddivisioni della *brevis* in tre o due *semibreves*.

Tempo perfetto con prolazione perfetta	Tempo perfetto con prolazione imperfetta	Tempo imperfetto con prolazione perfetta	Tempo imperfetto con prolazione imperfetta
 (9/8)	 (3/4)	 (6/8)	 (2/4)
 	 	 	 
 	 	 	 
 	 	 	 

Sistema delle Quattro Prolazioni

La nuova notazione è caratterizzata dall'introduzione di ritmi ricercati, di procedimenti "artificiosi" come l'inversione della cellula ternaria lunga-breve (– ∪, *via artis*) in luogo della precedente e "naturale" breve-lunga (∪ –, *via naturae*), e l'adozione del ritmo binario (divisione imperfetta).

$$\text{via naturae } \blacklozenge\blacklozenge = \text{ } \text{ } \text{ } - \text{ via artis } \blacklozenge\blacklozenge = \text{ } \text{ } \text{ }$$

Nelle composizioni polifoniche, mentre le voci superiori procedono più liberamente, il *tenor* conserva ancora la tradizionale funzione di parte di sostegno, a valori lenti o moderati. A esso si affianca una parte complementare, il *contratenor* che, collocato entro la medesima tessitura del *tenor*, ne integra il ruolo di appoggio alle voci superiori. Incrociandosi con frequenza, *tenor* e *contratenor* formano infatti un basso di combinazione dal chiaro carattere armonico-riempitivo.



Machaut: *Lasse - Se j'aim - Pour quoy*, mottetto

Al *tenor* e al *contratenor*, e più raramente alle altre voci, si applica il procedimento dell'isoritmia. Essa consiste nella ripetizione sistematica di uno stesso schema ritmico detto *tàlea* (fr. *taille*, strofa) sopra un *cantus firmus* preesistente, detto *color*, che viene scomposto in più frammenti melodici e ripetuto "ostinatamente".

Machaut: color e talea dell'*Hoquetus David*

## LA POLIFONIA FRANCO-FIAMMINGA

### I COMPOSITORI INGLESI DEL PRIMO '400

La polifonia, dopo le incertezze che avevano caratterizzato i primi secoli, raggiunge, a partire dal Trecento e soprattutto con il Quattrocento, la piena maturità tecnica e stilistica ed è all'origine delle grandi realizzazioni rinascimentali. Un contributo importante alle novità affermatesi nel corso del XV secolo proviene innanzitutto dai compositori inglesi. Infatti, gli scambi e le reciproche influenze determinatesi tra Inghilterra e Francia in seguito all'interminabile Guerra dei Cent'anni (1339-1453) ebbero effetti anche sul piano artistico e musicale. E ciò avvenne particolarmente dopo il 1415 allorché gli Inglesi, occupata la Normandia, si insediarono a Parigi alleandosi con i duchi di Borgogna, anch'essi nemici dichiarati del Regno di Francia.

Se da un lato la tradizione arsnovistica francese giunta a esaurimento aveva ispirato gli autori inglesi, in specie per quanto riguarda gli aspetti costruttivi della composizione (tecnica isoritmica e complessità della notazione), dall'altro, allorché compositori e cantori inglesi si trasferirono sul suolo francese al seguito dei loro principi, il gusto inglese si amalgamò con quello locale dando vita a uno stile che alla tecnica dotta univa l'impiego delle sonorità dolci ed eufoniche sviluppatesi sulla tradizione del *gymel*.

Alle due voci del *gymel*, nel corso del '300 si era intanto affiancata una terza voce, a distanza di quarta superiore, così che il nuovo insieme vocale, detto "discanto inglese", risultava composto da intervalli paralleli di terza e di sesta.

Nel frattempo si era sviluppata in Inghilterra, specialmente con Enrico V (+ 1422), una produzione locale a uso delle cappelle di corte, dei monasteri, delle cattedrali e in particolare della Royal Chapel. Ma il maggiore contributo nell'ambito della nuova polifonia giunse da compositori inglesi attivi nella prima metà del '400 in Francia e in Borgogna. Tra questi si ricordano Dunstable, Power, Forest e Bedingham.

I compositori inglesi della prima metà del '400 sono oltre una ventina: Leonel Power (+ 1445), benedettino vissuto a Canterbury, autore della messa *Alma Redemptoris*, di parti di messa e di mottetti, ma soprattutto John Dunstable (1380 circa - 1453) che fu al servizio del duca di Bedford (fratello di Enrico V), reg-

gente a Parigi dal 1422 al 1435 in sostituzione dell'Infante Enrico VI d'Inghilterra. Di Dunstable si conoscono circa 60 composizioni (mottetti, parti di messa, *chansons*). La sua influenza sul continente è attestata da numerosi manoscritti (Trento, Aosta, Modena, Monaco, Bologna, Firenze ecc.).

Gli autori sopra ricordati furono protagonisti di uno sviluppo che traeva spunti dalla sensibilità "accordale". Nelle composizioni di Dunstable pur permanendo, infatti, alcuni residui "francesi" (isoritmia e politestualità nei mottetti, rare dissonanze, asimmetrie nella struttura), si manifestano le più originali conquiste dell'arte inglese del '400: il *cantus firmus* non rimane confinato al tenor ma, liberamente fiorito, si sposta tra le voci rendendole affini e omogenee. La melodia è finemente ornata, cantabile ed espressiva, spesso assume un carattere "triadico", basato cioè sui gradi dell'"accordo"; la triade si presenta sia nella posizione "fondamentale" che di "I rivolto"; il ritmo si semplifica e l'isoritmia lascia il posto a uno stile più dolcemente lirico e meno interessato agli aspetti costruttivi della composizione.

The image shows a musical score for Dunstable's *Ave maris stella*. It features four staves. The top staff is a vocal line with the lyrics "Su - mens il - lud a - - ve Ga - bri - e -". The second staff is a tenor line with the lyrics "Su - mens il - lud a - - ve Ga - bri - e - lis". The third and fourth staves are instrumental parts, likely for lute or keyboard. The notation includes various rhythmic values and accidentals, characteristic of the early 15th-century English style.

Dunstable: *Ave maris stella*, *cantus firmus* e mottetto

## LA POLIFONIA FRANCO-FIAMMINGA. LA CHANSON

A contatto con le giovani risorse inglesi il gusto musicale del continente si fa più libero ed espressivo. Anzi, la nuova sensibilità inglese produce importanti effetti sui compositori continentali: il "discanto inglese" si trasforma in "falso bordone" (*faux-bourdon*), procedimento nel quale il *cantus firmus*, collocato alla voce soprana, è accompagnato dalle voci inferiori parallelamente a distanza di quarta e di sesta.

Dufay: *Juvenis qui puellam*, falso bordone

Ai primi del Quattrocento inizia l'ascesa della musica cosiddetta "fiamminga", nelle due fasi, borgognona e franco-fiamminga, in Borgogna prima e poi nei territori più a nord (Brabante, Limburgo e Piccardia), gli attuali Paesi Bassi e la Francia del Nord.

Alla Francia, prostrata dalla Guerra dei Cent'Anni, si contrappone l'ascesa economica e politica del ducato di Borgogna. I duchi, alleati con l'Inghilterra, estendono la loro signoria, oltre che ai territori di Borgogna (oggi Francia centro-meridionale) con capitale Digione, anche alle province più a nord. Filippo il Buono (1419-1467) e Carlo il Temerario (1467-1477) assumono atteggiamenti tipici dei grandi mecenati. Invitano i migliori artisti del tempo, pittori, scultori, orafi, decoratori, compositori, cantori e strumentisti, non di rado inglesi e fiamminghi, che vengono remunerati con lauti salari e, se appartenenti al ceto ecclesiastico, compensati mediante l'usufrutto di terre ("benefici ecclesiastici"). Solo più tardi, con il declino della potenza borgognona (sconfitta di Nancy e morte di Carlo il Temerario, 1477) il Ducato cade sotto la signoria del re di Francia.

Alla corte borgognona si ha una consistente produzione di *chansons* – sono oltre un centinaio i *chansonniers*, antologie compilate tra 1430-1500, spesso riccamente decorate e miniate – destinate alla biblioteca di un principe o di un ricco committente. Vi lavorano in qualità di compositori, oltre agli inglesi Morton e Frye, il fiammingo van Ghizeghem e, dal '30 al '60, Gilles Binchois.

Con Binchois la *chanson* cortese diventa parte integrante di cerimonie e banchetti e raggiunge alti livelli di raffinatezza. Il tema delle sue *chansons*, una cinquantina, è quasi sempre amoroso-cortese. La scrittura è a tre parti: alla voce superiore è affidato il "canto" mentre *tenor* e *contratenor* strumentali formano una base armonico-contrappuntistica. La *chanson* è segmentata da frasi musicali e cadenze che bene si adattano alla struttura dei versi. Prevale un clima di squisita eleganza e di raffinato lirismo melodico.

Binchois: *Amour et souvenir*, chanson

## IL RINASCIMENTO MUSICALE ITALIANO

### RINASCIMENTO ITALIANO

L'Italia, culla dell'Umanesimo e del Rinascimento, ha avuto il merito di riportare alla luce gli antichi ideali "classici" di ordine, armonia, equilibrio e perfezione, nella poesia come nelle arti (Ariosto, Raffaello, Michelangelo ecc.). Ma per quanto riguarda la musica, sebbene non si possa parlare di una vera "rinascita" in quanto la musica antica era allora poco conosciuta, vengono comunque recepite dal mondo antico alcune suggestioni estetiche. La "bellezza" viene ricercata, piuttosto che nell'artificio dei ritmi o nell'ingegnosità delle combinazioni contrappuntistiche, nell'equilibrio sonoro, nella chiarezza della forma, nell'eleganza della melodia, in una rinnovata razionalità costruttiva. La musica diventa "espressiva", funzionale cioè al testo poetico del quale esalta i significati concettuali ed emozionali.

All'interno delle corti i "signori" si circondano di artisti, poeti e musicisti al fine di rendere più sfarzose le feste e le cerimonie che hanno luogo in occasione di ricorrenze, matrimoni, visite illustri ecc. Figure particolarmente significative del mecenatismo rinascimentale sono Lorenzo il Magnifico a Firenze, Guglielmo Gonzaga e Isabella d'Este a Mantova, Lucrezia Borgia a Ferrara e papa Leone X a Roma.

Si diffonde nelle corti italiane un ideale di nobile di corte, così come descritto dal *Cortegiano* (1528) di Baldassarre Castiglione, dai caratteristici tratti di signorilità, raffinata eleganza, competenza poetica e musicale.

### LA MUSICA ITALIANA DEL '400

In musica, i primi sintomi di rinnovamento si verificano a partire dal Quattrocento anche se, rispetto all'abbondante letteratura quattrocentesca dei franco-fiamminghi, quella italiana coeva mostri una sconcertante scarsezza di opere e di autori.

Tra il 1420 e il 1480 sono poche infatti le fonti e pochi i nomi che si ricordano: Antonio Romano, attivo a Venezia tra il 1415 e il 1425, Matteo da Brescia, Nic-

colò da Capua, Antonio da Genova ecc. Nell'Italia del '400 ha invece una certa diffusione la pratica musicale "a mente", basata cioè su motivi melodici o "aeri" sopra i quali i cantanti elaborano libere improvvisazioni.

Le prime manifestazioni concrete di pratica musicale sono le giustiniane. Esse prendono il nome dal primo e illustre rappresentante Lorenzo Giustinian (1388 circa - 1446), patrizio veneto, poeta, musicista e cantore. Di argomento amoroso, sono caratterizzate da versi facili e scorrevoli, di gusto popolareggiante. La melodia viene sviluppata estemporaneamente dal cantante che si accompagna su uno strumento, per esempio il liuto.



*Aymè sospiri, giustiniana*

A Firenze a fine secolo operano letterati come Poliziano e Pulci e i pittori Botticelli e Michelangelo. Un forte impulso alla produzione artistica viene da Lorenzo il Magnifico (1469-1492) che istituisce i festeggiamenti per il carnevale ("carnasciale"). Poeta e appassionato di musica, ospita alla corte il Poliziano e fiamminghi come Isaac e Agricola.

Suntuosi spettacoli e feste hanno luogo durante il carnevale e nel periodo che va dal 1° maggio al 24 giugno, festa di san Giovanni patrono della città. La popolazione cittadina insieme a borghesi e aristocratici si raccoglie lungo le vie cittadine in un clima di godereccia e spensierata allegria. Trionfi, cortei che esaltano la potenza medicea e carri allegorici allestiti dalle corporazioni (sarti, profumieri, venditori d'olio ecc.) sfilano al suono degli strumenti e accompagnati da canti "carnascialeschi" nei quali si mettono in ridicolo, con spirito scherzoso e caricaturale, le categorie di mestiere.

Purtroppo, le musiche originali dell'età laurenziana sono andate perdute. Infatti, dopo la morte del Magnifico e la cacciata di Piero de' Medici (1494), il frate domenicano Gerolamo Savonarola instaura un regime ispirato a grande rigore morale e stronca ogni traccia delle feste carnascialesche. Durante il carnevale del 1497 e 1498 nel rogo delle "vanità" vengono bruciate opere d'arte e anche "strumenti musicali, liuti, cetere, arpe, cembali con i lor libri di musiche lascive". Alle parate mondane Savonarola sostituisce le processioni penitenziali "col crucefisso", durante le quali i Piagnoni, suoi discepoli, intonano canti spirituali in gran parte frutto di "travestimenti" di canzoni popolari (per esempio *Regina del cor*



*mio = Regina del Paradiso*). Di questa produzione sono rimasti circa trecento testi, e di essi un centinaio provvisti di musica.

Conclusasi la parentesi savonaroliana (1494-1498) il fenomeno riprende vigore e con il ritorno dei Medici al potere (1512-1527) i canti carnascialeschi vengono elaborati a 3-4 voci, in semplice polifonia e in stile omoritmico, ma ormai destinati alla corte e staccati dall'originaria funzione popolare.

Di questi brani ci sono sopravvissute musiche di diversi autori (Coppini, Agricola, Isaac, Bartolomeo degli Organi e anonimi).



Canto carnascialesco

## LA FROTTOLA

Il genere musicale che a fine '400 ottiene un più largo successo è la frottola. Essa fiorisce presso le corti centro-settentrionali italiane (Ferrara, Urbino, Roma, Milano, Venezia, Firenze) e specialmente a Mantova. Qui, sotto la protezione di Isabella (1474-1539), moglie di Francesco Gonzaga e abile suonatrice di liuto e cembalo, sono accolti Marchetto Cara, Bartolomeo Tromboncino, autore di circa duecento brani e Michele Pesenti, compositori che danno i contributi più significativi a questa forma musicale.

La frottola prende il nome da *frocta* (miscellanea, affastellamento di versi) in quanto i testi radunano insieme detti sentenziosi, scherzi di parole, modi di dire, locuzioni dialettali. Gli schemi poetici utilizzati sono eterogenei: strambotto (endecasillabi), oda (settenari), capitolo ternario (terzine di endecasillabi) e molto utilizzato è il verso ottonario.

Il tema di queste poesie è perlopiù amoroso o pastorale. Il tono è semplice e popolare, benché talvolta tenda a imitare la poesia di più alto livello o sia in latino classicheggiante.

Nell'ultimo periodo, ai testi anonimi o di discreti versificatori si preferiscono quelli di più elevata qualità letteraria (Poliziano, Sannazaro, Petrarca, Ariosto, Bembo). Sul piano letterario, la frottola segue lo schema della ballata. Consta generalmente di una ripresa di quattro versi ottonari e di un numero variabile di strofe variamente rimate. Ai versi corrispondono due distinti episodi musicali.

## LA MUSICA EUROPEA DEL XVI SECOLO

### I PAESI TEDESCHI

Il costituirsi di un internazionalismo stilistico dominato dal contrappunto “fiammingo” non esclude che nelle singole nazioni europee si siano sviluppati nel corso del Cinquecento aspetti originali o generi musicali nuovi rispetto a quelli diffusi dai compositori oltremontani.

In Germania dopo Walther von der Vogelweide, illustre rappresentante dei poeti-musicisti tedeschi (*Minnesänger*), la produzione monodica “cortese” scompare lasciando il posto all’arte dei Maestri cantori (*Meistersinger*). Il fenomeno si manifesta tra il 1425 e il 1600 circa, soprattutto in alcune città della Germania Centrale (Norimberga, Magonza, Strasburgo, Augusta). Per essere ammessi alla corporazione e accedere al grado di Poeta, Cantore e poi di Maestro, gli apprendisti, dopo un tirocinio di cinque anni, dovevano essere in grado di inventare versi e comporre la musica secondo le rigide e pedanti regole stabilite dal codice della “tabulatura”. Le gare si svolgevano pubblicamente ogni anno di fronte a un giudice (*Merker*, marcatore). Al modesto livello dei testi, scritti secondo convenzionali schemi letterari ereditati dal *Minnesang*, si univano spesso melodie aride e scolastiche se si eccettua il caso di Hans Sachs (1494-1576), geniale calzolaio di Norimberga che alla freddezza delle norme seppe sostituire intuizione e ricca fantasia. Oltre che come melodista, Sachs è ricordato anche come autore di numerosi lavori letterari (farse, commedie, tragedie, pezzi teatrali ecc.). Tra i *Meistersinger* degno di nota è pure Hans Folz autore di un centinaio di *Meisterlieder*.

Nei paesi di lingua tedesca soggetti all’Impero presso le corti (Vienna, Innsbruck, Monaco, Graz e Praga) ha luogo una fiorente attività musicale. Si producono canzoni d’amore e narrative che si rifanno alla tradizione cortese dei *Minnesänger*.

La canzone (*Lied*, pl. *Lieder*) rappresenta il primo originale esito della musica profana tedesca. L’abbondante repertorio di canzoni di corte (*Hofweisen*) è testimoniato da tre raccolte tardo-quattrocentesche (*Lochamer Liederbuch*, *Schedelsches Liederbuch* e *Glogauer Liederbuch*). I numerosi brani compresi in queste antologie sono a tre o quattro voci, in stile prevalentemente omofonico e uti-

lizzano come base melodie di estrazione popolare (*Volkslieder*). A esse attinsero materiale tematico autori come A. von Fulda, H. Finck, P. Hofhaimer e Heinrich Isaac.

Peculiare è il genere locale del *Tenorlied*, canzone polifonica nella quale la melodia principale si esegue vocalmente al *tenor* mentre le restanti due o tre voci sono strumentali. Verso il 1530 questa pratica decade e il *Tenorlied* si trasforma in composizione interamente vocale.



Isaac: *Innsbruck, ich muß dich lassen*, Tenorlied

In alcuni centri operano anche compositori provenienti dalle regioni “fiamminghe”. Tra essi si distingue Heinrich Isaac (circa 1450-1517), la cui magistrale scrittura ha esercitato notevoli influenze sui polifonisti tedeschi. Nel *Choralis Constantinus* (1513-16), imponente lavoro composto per le feste dell’anno liturgico della cattedrale di Costanza, rimasto incompiuto e completato dal discepolo svizzero Senfl, Isaac realizza un monumento di quasi quattrocento brani polifonici da due a sei voci, basati sui *cantus firmi* del Proprio della messa dell’intero anno liturgico.

Isaac visse molti anni in Italia specialmente a Firenze presso la corte medicea (1484-1496 e 1512-1517). Fu al servizio dell’imperatore Massimiliano I e lavorò anche ad Augsburg, Vienna e Innsbruck. È autore di oltre 30 messe a 4-6 voci (*Comme femme, La Bassadanza, Wohlauf g’sell* ecc.), del *Choralis Constantinus*, di un centinaio di composizioni profane, *Lieder* (*Zwischen Berg und tiefem Tal, Innsbruck ich muß dich lassen, Wohlauf gut gsell, La Martinella* ecc.), canti carnascialeschi e altri lavori sacri e profani.

Tra i contemporanei di Isaac si distinguono Adam von Fulda (1445-1505), Alexander Agricola (1446-1506) e Heinrich Finck (circa 1445-1527). Quest’ultimo è per quasi un ventennio cantore e *musicus* presso la corte polacca di Cracovia, divenuta già importante centro musicale grazie al compositore locale Nicola di Radom (prima metà del ’400). Anche nella vicina corte ungherese di Budapest operano musicisti stranieri protetti da re Mattia Corvino (+1490), dalla regina

Beatrice e più tardi dai re Jagelloni (1490-1526): tra essi ricordiamo il tedesco Thomas Stoltzer (circa 1480-1526).

## LA RIFORMA PROTESTANTE

Nell'anno 1517, con l'affissione alla porta della cattedrale di Wittemberg delle storiche 95 tesi di Lutero, aveva inizio la Riforma protestante, un vasto e complesso fenomeno religioso, culturale e politico, che modificò profondamente la situazione dei Paesi di lingua tedesca.

Uno dei punti centrali dell'attività di Lutero era la liturgia, che egli intendeva trasformare in modo da consentire ai fedeli una più attiva partecipazione. Monaco agostiniano, teneva la musica in alta considerazione e, al pari dell'antico maestro, la riteneva in grado di elevare l'animo all'incontro con Dio. Dopo aver sostituito al latino la lingua tedesca, dette vita con alcuni collaboratori a un radicale rinnovamento del canto liturgico.

La formazione di un nuovo repertorio di canti avvenne attingendo alle tradizionali melodie gregoriane opportunamente adattate o utilizzando note canzoni popolari. In ogni caso le nuove melodie dovevano essere semplici, sillabiche, ritmicamente facili e regolari nella forma.

I testi originali, in latino o in volgare, vennero sostituiti o adattati inserendo temi di natura devozionale. Lutero stesso, buon conoscitore di musica, dilettante di liuto e flauto, scrisse diversi testi (per esempio *Komm, heiliger Geist* dalla sequenza latina *Veni sancte Spiritus*), adattò le melodie di trentasei *Kirchenlieder* e compose una decina di melodie.



Lutero: *Ein feste Burg*, Kirchenlied

I nuovi canti della liturgia riformata, detti anche impropriamente “corali” (originariamente *Kirchenlieder*, canzoni ecclesiastiche), vennero a far parte fin dal 1524 di antologie a stampa (*Geistliche Gesang Büchlein*, Wittemberg). La prima, curata dall'amico e compositore Johann Walter e da Conrad Rupsch, comprendeva brani a quattro voci nei quali la melodia principale era collocata, secondo la tradizione, al *tenor*.

Successivamente, dalla metà del secolo, iniziò a configurarsi il tipico “corale” luterano con il *cantus* alla voce superiore e in stile accordale, destinato al canto

## TEORIA E SPERIMENTAZIONE NEL RINASCIMENTO

### IL DISTACCO DALLA MODALITÀ

Il Rinascimento, pur rappresentando un ritorno ideale ai valori della classicità, è anche un periodo di intenso fervore sperimentale. In musica, accanto alle posizioni più tradizionali convivono numerosi fermenti di novità e di ricerca. I fattori più significativi di questo sviluppo sono il lento distacco dal modalismo e dal contrappunto, l'esplorazione di nuove soluzioni armoniche e ritmiche, la nascita dei "temperamenti" ecc.

Il modalismo, nato in stretta simbiosi con il canto monodico medievale, entrò in crisi con l'affermarsi della polifonia. Questa infatti era concepita come sovrapposizione di melodie relativamente autonome e indipendenti. L'armonia che ne derivava era una conseguenza in qualche modo secondaria e marginale delle parti melodiche. Ciò dava luogo all'alternanza di consonanze e dissonanze, ma mentre fino al '300 le dissonanze erano pacificamente accettate, salvi restando i punti nodali come l'inizio e la fine di un brano o di una sezione, per i quali erano d'obbligo le consonanze "perfette", in seguito divenne normativo l'uso delle consonanze e invece eccezionale quello delle dissonanze.

Importante fattore di superamento furono anche le cadenze. Esse segmentavano il discorso musicale in chiare sezioni. Dal primo '400 venne in uso la cadenza cosiddetta della "doppia sensibile". In essa due voci concludevano la frase melodica restando vincolate ciascuna al proprio modo di appartenenza.



Cadenza della "doppia sensibile"

In seguito, entrò nell'uso una cadenza che in qualche modo anticipava la più progredita "autentica" V-I e metteva in luce gli aspetti attrattivi di un non ancora precisato meccanismo "dominante-tonica".



Cadenza quattrocentesca

Particolare risalto veniva dato alle cadenze finali mediante l'alterazione semitonale della nota precedente la finale (*subfinalis*), che sebbene spesso non fosse scritta (*musica ficta*), veniva differita mediante un ritardo e modificata con un semitono ascendente.

I modi nei quali tale procedimento era consueto erano quelli di re, sol e la (quindi, rispettivamente do#, fa# e sol#).



L'alterazione veniva scritta solamente nei luoghi di una composizione nei quali per varie ragioni non era facilmente prevedibile dal cantore o dallo strumentista. L'esistenza di questa pratica, che potrebbe sembrare solo ipotetica, è invece confermata in modo inequivocabile dalle intavolature strumentali dell'epoca.

L'impiego così diffuso delle alterazioni in cadenza determinò il lento formarsi di una nuova sensibilità melodico-armonica, tanto che in non poche composizioni si riscontra una certa oscillazione tra stile modale e spunti di natura "tonale".

Fondamentale ai fini dello sviluppo della futura tonalità fu l'uso del si bemolle. Esso era praticato fin dal Medioevo per evitare l'aspro effetto del tritono. Inoltre, le melodie modali, entrate a far parte dell'insieme polivocale, muovendosi liberamente anche oltre i propri tradizionali confini di *ambitus*, rendevano sempre più inconsistente la distinzione autentico-plagale. Pertanto i "modi" si contrassero in pratica da otto a quattro (re, mi, fa, sol) e, arricchiti dalla presenza del si bemolle e delle alterazioni cadenzali, risultavano di fatto così costituiti:



Modi rinascimentali

Ad eccezione del modo di mi (frigio), poco praticato a causa delle difficoltà derivante dall'uso della *subfinalis* alterata re#, i modi si ridussero in sostanza a due principali, quello di re e quello di fa o sol.

Nel 1547 il teorico svizzero Heinrich Loriti detto Glareanus (1488-1563) nel suo *Dodekachordon* codificò altri due modi che egli affermava essere molto in voga all'epoca, quello di la ("eolio") e quello di ut ("ionico"), identici nella sostanza rispettivamente ai modi di re e di fa e sol, modi che anticipavano quelli che poi diverranno "minore" e "maggiore". Trasposti dal *genus naturale* (ut-la) al *genus molle* (fa-re), cioè alla quarta superiore con un bemolle in chiave, i modi eolio e ionico venivano in pratica a coincidere rispettivamente con dorico (re) e lidio-misolidio (fa, sol).



Modi rinascimentali

L'equilibrio raggiunto dalla polifonia rinascimentale tra le esigenze armoniche della triade e quelle melodiche era comunque destinato a cambiare. Le formule armonico-tonali introdotte dalle cadenze e dal naturale cambiamento del gusto condussero, nel volgere di decenni, a una nuova sensibilità orientata al senso dell'accordo e delle concatenazioni armonico-tonali.

#### ARMONIA, DIATONISMO, CROMATISMO

Sul piano dell'armonia, per quanto le melodie costituenti il tessuto polifonico si orientassero verso il gusto tonale, la successione e le concatenazioni dei gruppi "verticali" non seguivano uno schema prestabilito, salvo in cadenza, ma si disponevano in libere sequenze "accordali", prive di schematismi vincolanti di natura attrattiva.

The image shows a musical score for Willaert's "O bene mio". It features a vocal line in the treble clef and a lute or keyboard accompaniment in the bass clef. The lyrics are written above the vocal line: "O be - ne mi - o — fan - mi u - no fa - vo - re che que - sta se - ra ti pos - sa par - la - re". The music is in a minor key, indicated by a single flat (Bb) in the bass clef. The notation includes various rhythmic values and chordal structures.

Willaert: *O bene mio*

## LA MUSICA STRUMENTALE DEL RINASCIMENTO

### UNA NUOVA SENSIBILITÀ STRUMENTALE

Con il Rinascimento la secolare supremazia della musica vocale viene sempre più contrastata dalla crescente importanza assunta dagli strumenti musicali. Anche gli astratti antagonismi che un tempo opponevano la teoria alla pratica esecutiva – di cantori e suonatori – si stemperano lasciando il posto a un inaspettato interesse per l'attività strumentale.

All'interno delle corti, delle accademie e degli ambienti della borghesia si dedica il tempo libero anche all'esecuzione di brani strumentali. Ne parla lo stesso B. Castiglione quando nel *Cortegiano* (1528) afferma: "Io non mi contento del cortegiano s'egli non è ancor musico e se, oltre allo intendere ed esser sicuro a libro, non sa di vari instrumenti".

Sono numerosi i trattati pubblicati nel corso del XVI secolo a uso degli strumentisti. Numerose sono pure le testimonianze letterarie (cronache di banchetti, feste, cerimonie), iconografiche (affreschi, disegni, incisioni) e archivistiche (inventari, epistolari, note di spesa), oltre agli strumenti musicali conservati nelle collezioni private o nei musei, che attestano il successo conseguito da questo repertorio.

Trattati: S. Virdung (*Musica getuscht*, 1511), Schlick (*Spiegel der Orgelmacher und Organisten*, 1511), M. Agricola (*Musica instrumentalis deudsch*, 1529), H. Gerle (*Musica Teusch*, 1532), G. M. Lanfranco (*Scintille di musica*, 1533), S. Ganassi (*Opera intitulata Fontegara la quale insegna a sonare di flauto con tutta l'arte opportuna a esso instrumento massime il diminuire*, 1535), S. Ganassi (*Regula Rubertina*, trattato sulla viola da gamba, 1543), D. Ortiz (*Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de punto en la musica de violones*, 1553), J. Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales*, 1555), H. Finck (*Practica musica*, 1556), Ph. Jambe de Fer (*Epitome musicale*, 1556), V. Galilei (*Il Fronimo*, 1568), S. Kargel (*Renovata cythara*, 1578), L. Zacconi (*Prattica di musica*, 1592), G. Diruta (*Il Transilvano, Dialogo sopra il vero modo di suonar organi et istromenti da penna*, 1593-1610), A. Banchieri (*L'organo suonarino*, 1605), C. Antegnati (*Arte organica*, 1608).

Tra '400 e '500 gli strumenti ampliano il registro sonoro verso il grave e l'acuto grazie a nuovi componenti che vengono in tal modo a costituire intere "famiglie" di viole, flauti, cornetti ecc.



Eloquente testimonianza in questo senso è il celebre *Syntagma musicum* (vol. II, *Sciagraphia*, 1620) di Michael Praetorius nel quale vengono descritte con precise e accurate xilografie numerose famiglie strumentali.

Cordofoni ad arco e a pizzico, strumenti “da tasto” e a fiato (legni e ottoni) costituiscono il rinnovato scenario nel quale si sviluppa un repertorio destinato a competere con quello ancora in auge della polifonia vocale.

## VIOLA, VIOLINO, LIRA

Più dei loro simili medievali, viella e ribeca, le viole bene si intonano al clima raffinato delle corti e delle accademie. Se ne distinguono due tipi, “da gamba” e “da braccio”.

Le prime sono così chiamate in quanto si tengono tra le gambe o verticalmente, appoggiate sulle ginocchia o su uno sgabello o, se più piccole, sulla coscia. Hanno una sonorità dolce, morbida e delicata. Importanti nell’ambito della famiglia sono il basso e il violone o contrabbasso. Le viole “da braccio” si appoggiano sulla spalla o sul petto. I componenti più utilizzati sono il soprano, il contralto e il tenore.

Vi sono anche viole dalle forme varie e ibride che, date le confuse terminologie dell’epoca, rendono talora difficile una chiara individuazione. Solo a partire dalla fine del ’500 i modelli vengono diversificandosi con maggiore chiarezza. Le differenze pratiche si possono così riassumere:

VIOLE DA GAMBA	VIOLE DA BRACCIO
6 (5-7) corde	4 corde
suono leggero e discreto	suono più robusto
accordatura per quarte e terza centrale	accordatura per quinte
tastiera larga e tastata	tastiera stretta e priva di tasti
fasce laterali alte	fasce laterali basse
spalle spioventi	spalle arrotondate
fori di risonanza a “C” o a fiamma	fori di risonanza a “f”

Le corde degli archi sono di minugia (budello di pecora essiccato e ridotto in fili) o più raramente di metallo (ottone, acciaio). La più bassa può essere “filata”, avvolta cioè da un filo metallico di rame o d’argento. Questi tipi di corde non possiedono la potenza sonora delle moderne corde d’acciaio, possono anzi produrre suoni dal timbro difettoso o poco limpidi dal punto di vista dell’intonazione.

I “tasti” sono di metallo o d’osso o formati da legacci di minugia annodati intorno al manico a distanze determinate. L’archetto consta di una bacchetta di legno, diritta o leggermente curvata. Il suonatore può controllare con le dita la tensione dei crini e ottenere effetti di vibrato.

Le viole sono impiegate come strumenti “di concerto” in combinazione con altri (liuto, flauto, cembalo ecc.), o di sostegno al canto solistico (“cantare alla viola”), o come solistici accompagnati da una tastiera o anche come “complesso di viole”.

Questa formazione è particolarmente in voga in Inghilterra (*whole consort of viols*, 5-6 viole) contrapposta al *broken consort*, insieme eterogeneo (per esempio due viole, flauto, liuto ecc.) impiegato per la sua maggiore sonorità nella musica ufficiale. In Inghilterra un tipo più piccolo di viola bassa (*division viol*) ha funzioni solistiche nelle variazioni (*divisions*). Altri modelli sono la viola bastarda, strumento ibrido tra il tenore e il basso, e la viola pomposa a cinque corde.

Dalla seconda metà del secolo inizia la sua prestigiosa ascesa il violino. Inizialmente è escluso dai salotti dell’aristocrazia per la sua connivenza con la musica “*irregularis*”, popolare, e per la sua sonorità ritenuta troppo robusta.

Già noto verso il 1530 e chiamato “violina”, piccola viola, si modella sugli esemplari della viola e della lira da braccio e acquista la definitiva fisionomia dalla metà del secolo XVI, grazie innanzitutto all’opera dei liutai Andrea Amati da Cremona (1520-80) e Gaspare da Salò da Brescia (1540-1609).

Molto utilizzata è anche la lira ad arco, sia nella versione “da braccio” che “da gamba”. Ben diversa dalla lira antica, dalla quale deriva il nome, è talvolta raffigurata in mano ad Apollo o a Orfeo. Ha corpo ampio e cavigliere piatto, di solito a forma di cuore con le caviglie infisse frontalmente e un numero variabile di corde tastate. La lira “da gamba” detta “accordo” è adatta ad accompagnare il canto: il ponticello quasi piatto consente all’archetto di sfregare più corde contemporaneamente. Nei primi decenni del ’600 la lira scompare, soppiantata dalla viola da gamba.

## LIUTO, INTAVOLATURE E ALTRI CORDOFONI

Strumento molto diffuso durante il Rinascimento è il liuto. A esso è dedicata una vastissima letteratura sia come accompagnamento al canto solistico (“cantar al liuto”), che come protagonista di un proprio repertorio originale.

La cassa del liuto è elegante, a forma di mandorla. Il manico è largo, poco esteso e munito di tasti, il cavigliere si piega all’indietro in modo da meglio sostenere la tensione delle corde.

## MELODRAMMA E CANTO SOLISTICO NEL '600

### ORIGINI DEL MELODRAMMA

Il Seicento, epoca di crisi e di vistose trasformazioni, abbandona il decoro e la compostezza rinascimentali. Le arti si propongono di essere convincenti, di “commuovere”, di colpire i sensi e l’immaginazione del pubblico con ricchezza di particolari, con artifici sorprendenti. La letteratura si compiace di argutezze e di vivaci metafore, bene sintetizzata dall’affermazione di G. B. Marino: “Del poeta è il fin la meraviglia”. In musica lo spirito “barocco” si traduce, per esempio, nelle ridondanze del virtuosismo vocale e strumentale e nella ricerca di un’espressione più intensa e “teatrale”.

Sui modelli del teatro greco-romano, impregnati di spirito mitologico-pastorale e intesi quali occasioni privilegiate d’intrattenimento della società aristocratica, prevalsero nel tempo nuovi interessi. Inizialmente entro tragedie e commedie recitate si introdussero semplici brani sotto forma di canzoni intonate, di danze o di cori (per esempio le musiche di Verdelot per *Clizia* e *Mandragola* di Machiavelli o i cori per l’*Edipo Tiranno* di A. Gabrieli composti in stile “metrico” accordale per l’inaugurazione del Teatro Olimpico di Vicenza del 1588).

Ma più che all’interno degli spettacoli recitati la musica fu accolta con maggiore fortuna negli “intermedi”, piacevoli parentesi musicali inserite tra gli atti di commedie, tragedie e favole pastorali. Dapprima si trattava di intermedi “non apparenti”, durante i quali cioè cantori e strumentisti rimanevano nascosti alla vista del pubblico. Poi, l’inclusione di azioni mitologiche e allegoriche fece dell’intermedio un’occasione autonoma di divertimento entro cui musica (sinfonie strumentali, arie a solo, brani corali, danze), azione, scenografia e ricchi costumi esaltavano grandemente la dimensione spettacolare. Tuttavia, poiché il senso realistico implicito nell’azione scenica rendeva poco plausibile la presenza della musica, a meno che non si trattasse di dei e semidei o di personaggi allegorici, essa entrò come riempitivo sonoro in episodi di per sé “musicali” (serenate, canzoni ecc.) o nei cori finali o durante le “mutazioni sceniche”.

Sfarzosi intermedi ebbero luogo nelle corti dell’Italia centro-settentrionale (Mantova, Ferrara, Urbino, Roma, Firenze) specialmente in circostanze importanti come le nozze di Cosimo I con Eleonora di Toledo (1539) e in quelle ancor

più celebri tra il granduca Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena (1589). Gli intermedii del 1589 furono composti per la rappresentazione della commedia *La Pellegrina* di Girolamo Bargagli. I temi erano di natura mitologica (la gara fra le Muse e le Pieridi) e allegorica (l'Armonia delle sfere). I brani musicali, per buona parte polifonici, complessivamente una trentina, furono firmati da compositori quali Cavalieri, Caccini, Peri, Bardi ecc. e per l'occasione furono impiegati diversi strumenti: lira, arpa, chitarrone, viole, liuti, salterio, cornetto, tromboni, flauto traverso ecc.

Negli intermedii la musica restava ancora sostanzialmente estranea al vivo tessuto drammatico. Fu solo grazie alla "favola pastorale" che essa entrò nel teatro come ingrediente di primo piano. Infatti, i personaggi mitologici dell'arcadica età dell'oro (dèi, ninfe, pastori) bene si prestavano a episodi lirici, a sfoghi sentimentali e a effusioni canore.

Al primo esempio letterario significativo, l'*Orfeo* del Poliziano (Mantova, 1480), avevano fatto seguito splendidi esempi come l'*Aminta* del Tasso (1575) e il *Pastor fido* di Guarini (1586), grazie ai quali la favola pastorale era divenuta un genere prediletto dalla nobiltà. In tale contesto, parallelamente allo sviluppo del gusto solistico e del basso continuo, nasce verso la fine del secolo il melodramma, l'opera teatrale in musica.

I motivi ideali che stanno all'origine del melodramma si situano, come si è detto, nel clima rinascimentale teso a ricreare il mitico mondo della classicità. Discussioni poetiche e letterarie, incontri e dibattiti su temi d'arte, di musica e di filosofia avevano luogo nelle Accademie e nei circoli intellettuali che riconoscevano nella tragedia greca il modello supremo d'ispirazione: in essa infatti le arti comunicative della parola, dell'azione scenica e della musica si fondevano in reciproca unità.

Massimo portavoce di questa concezione fu Vincenzo Galilei (*Dialogo della musica antica e moderna*, 1581). Egli, insieme ad altri studiosi e compositori (Chiabrera, Caccini, Strozzi, il filologo e grecista Girolamo Mei ecc.), fece parte dal 1580 al '92 della "Camerata Bardi" che si incontrava periodicamente in casa del nobile fiorentino Giovanni de' Bardi per dibattere vari temi tra i quali la necessità di fare ritorno alla semplicità della monodia e di affrancarsi dagli artifici del contrappunto.

In questo ambito maturò la ricerca di nuovi modi espressivi che, ripudiando la polifonia, fossero in grado di sottolineare adeguatamente i "concetti dell'animo". Appoggiandosi all'autorità degli antichi, il Galilei sosteneva l'esigenza che la musica provocasse "effetti" sugli ascoltatori e a dimostrazione della tesi aveva composto due lavori per voce e viola (*Lamentazioni di Geremia* e *Lamento del conte Ugolino*, perduti).

Trasferitosi il conte Bardi a Roma, dal 1592 il musicista Jacopo Corsi ospitò la Camerata (Rinuccini, Peri, Caccini, Cavalieri ecc.) presso la sua abitazione e le diede un orientamento più pratico. È qui che si concretizzò il “recitar cantando”. Ritenendo che il teatro greco fosse interamente cantato, gli artisti fiorentini diedero origine a un dramma in musica il cui elemento portante era il recitativo, una declamazione intonata, “mezzana” tra recitazione e canto, intesa a “imitar col canto chi parla”, sostenuta dagli accordi del basso continuo e attenta a esprimere il testo con chiarezza e senso drammatico. In pratica, una forma di canto solistico che mediante una chiara dizione melodica e un semplice sostegno strumentale aderisse coerentemente al linguaggio parlato.

Fu infatti varato ben presto il progetto di una *Dafne* su testo di Rinuccini con la musica di Jacopo Peri.

La prima rappresentazione ebbe luogo nel 1598 in casa dello stesso Corsi. Il lavoro, dalle *Metamorfosi* di Ovidio, narra la storia di Dafne che, inseguita da Apollo, viene dagli dèi trasformata in alloro. Di esso ci è rimasto purtroppo solo qualche breve frammento. Ma il lavoro che consacrò definitivamente la nascita del melodramma è l'*Euridice* di Rinuccini-Peri, rappresentata a Palazzo Pitti nell'ottobre dell'anno 1600 in occasione delle nozze di Maria de' Medici con Enrico IV di Francia. La “Favola”, interamente in musica, fu ricavata dall'*Orfeo* del Poliziano.

Mentre Orfeo si appresta a celebrare le nozze con Euridice, una messaggera annuncia la morte improvvisa dell'amata, punta da un serpente. Sconvolto, Orfeo scende nell'Ade per implorarne la restituzione. Con la bellezza del suo canto riesce a commuovere le divinità infernali e, accompagnato da cori e danze festose, riporta in vita Euridice.

Nella *Prefazione* Peri espone i motivi ideali e le circostanze dell'esecuzione e accenna ad alcuni lavori composti diversi anni prima da Emilio De' Cavalieri (*Il Satiro* e *La disperazione di Sileno*, perduti). Lo stesso Cavalieri nel febbraio 1600 aveva messo in scena a Roma un dramma in stile recitativo, la *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, di soggetto allegorico-religioso, in sostanza un'amplificazione di una lauda filippina su testo di A. Manni.

Il Bene e il Male si contendono la salvezza o la perdizione dell'uomo. Alla fine, il contrasto tra Anima e Corpo si scioglie e la *Rappresentazione* termina con un inno di lode al Creatore. Vi sono inclusi recitativi, brani strumentali, cori e si dà ampio spazio al gusto spettacolare.

Il testo dell'*Euridice* di Ottavio Rinuccini (790 versi, 12 personaggi) alterna dialoghi, monologhi e cori. Nel comporre questo lavoro Peri si propone di “imitar

## IL SEICENTO VOCALE EUROPEO

### PAESI TEDESCHI

Per quanto l'Italia durante il Rinascimento abbia svolto un ruolo importante e anche decisivo nel rinnovamento del linguaggio musicale (basso continuo, canto solistico, melodramma), nondimeno apporti originali e significativi si sono realizzati nel corso del secolo grazie al concorso di altri Paesi europei e alla creazione di nuovi modelli stilistici.

In Germania il superamento della tradizione polifonica avviene specialmente da parte di alcuni compositori che, scesi in Italia a studiare presso i maestri più rinomati o entrati in contatto con il vivace clima italiano, rielaborano in modo personale e "nazionale" i modelli stilistici acquisiti.

In Hans Leo Hassler (1564-1612), allievo di A. Gabrieli, sono presenti i ritmi vivaci del balletto polifonico e della canzonetta. La melodia è governata da un chiaro senso formale e da eleganze di gusto italiano.

Determinante è il contributo di Michael Praetorius (1571-1621), particolarmente incline alle influenze coloristiche e "concertanti" della musica veneziana. In *Musae Sioniae* (1605-10), antologia in quindici volumi comprendente circa 1230 composizioni, egli tratta il corale luterano nelle forme più varie, dalla semplice armonizzazione a quattro parti al fastoso impiego della policoralità (8-12 voci) e degli strumenti (corale concertato). Analogamente nei *Salmi* (1607-1608) egli contribuisce alla formazione di un repertorio esemplare e stilisticamente aggiornato di elaborazioni sul corale, a uso sia liturgico che catechistico e domestico.

Il basso continuo è accolto da G. Aichinger (*Cantiones ecclesiasticae*, 1607) allievo di G. Gabrieli e B. Donato, e in particolare da J. H. Schein (1586-1630), uno tra i maggiori compositori tedeschi dell'epoca e autore di madrigali (*Diletti pastorali*), villanelle (*Musica boscareccia*) e "concerti spirituali in stile italiano" (*Opella Nova*).

Novità si riscontrano anche in Samuel Scheidt (1587-1654), autore di quattro libri di "concerti sacri" basati su melodie di corali. Vi compaiono lo spirito declamatorio e le fioriture melodiche. Contrappunto e verticalismo si alternano entro uno stile espressivo e drammatico (per esempio *Duo Seraphim* e *Zion spricht*).

Scheidt: *Kommt her*, geistliches Konzert

Un atteggiamento autenticamente monodico si ha con J. Nauwach. Le sue *Arie passeggiate a 1 v. per cantar e sonar nel chitarrone* furono pubblicate a Dresda nel 1623, pochi anni dopo il ritorno dell'autore dal soggiorno italiano. Le "arie" consistono in variazioni strofiche e rappresentano la prima raccolta monodica della musica tedesca. Successivamente, dagli anni Trenta, diversi compositori prendono parte al cambiamento in atto scrivendo *Lieder* a una voce e b.c. nei quali più che il gusto cacciniano prevale lo stile semplice e sillabico del *Lied*.

Krieger: *Nun sich*, Lied

Compositori che risentono sensibilmente del gusto italiano sono pure Weissen-see, Posch, Erbach ecc. Nauwach è autore di *Teutsche Villanellen* a 1-3 v. e b.c. (1623) nelle quali sono incluse anche delle arie strofiche. Monodisti sono pure Selle (*Monophonetica*, 1636), Kittel (*Arien und Kantaten*, 1638), Staden e Sofia Elisabetta di Meclenburgo.

La devastante Guerra dei Trent'Anni (1618-1648) determina un clima gravemente sfavorevole a ogni sorta di sviluppo. Le popolazioni vengono decimate e le attività produttive e artistiche ridotte ai minimi livelli. Con la pace di Vestfalia il Paese si trova suddiviso in oltre trecento staterelli retti da signori locali. I principi delle piccole corti come dei maggiori centri (Mannheim, Norimberga, Monaco, Hannover, Dresda) invitano artisti e compositori specialmente italiani e danno vita a ricchi e sontuosi spettacoli.

Notevole fortuna consegue il genere sacro della Passione. Dopo una consolidata tradizione rinascimentale (Walter, Lechner, Demantius) ai primi del '600 il genere è ancora fiorente (Theile, Flor). Il testo evangelico viene intonato su formule recitative, per le parti narrative e dialogiche, e da cori a cappella per i testi di commento o delle folle che animano le vicende evangeliche.

Con Th. Selle (*Johannespassion*, 1643) fanno ingresso nuovi elementi che si discostano dalla tradizionale austerità: brani policorali, b.c., strumentazione varia ed espressiva (archi, cornetto, organo, fagotto, trombone), arie solistiche e libere melodie. In seguito, la Passione evolve in Passione-oratoriale accogliendo testi di libera invenzione ispirati al racconto evangelico.

Nell'ambito del corale (*Kirchenlied*), durante tutto il secolo si pubblicano circa 450 antologie o canzonali (*Kantionalien*). In Crüger (*Praxis pietatis melica*, 1647, quasi quattrocento brani) il corale propende verso la facilità melodica e la ritmica accentuativa.

Genere caratteristico è il “dramma scolastico” in latino o in tedesco di contenuto didattico-moraleggiante che i Gesuiti gestiscono già dal secolo precedente (*Triumphus ecclesiae*, 1658; *Philotea*, 1687). Vi vengono inseriti corali, canzoni e cori e si fa uso di sfarzose messinscene. Tra questi lavori si ricordano *l'Actus oratoricus* di J. Franck, *Pia et fortis mulier* di J. Kerll. All'epoca i drammi scolastici sono diffusi, oltre che in Germania e Austria, anche in Boemia, Polonia e Jugoslavia.

I polifonisti tedeschi del primo '600 (Franck, Demantius, Widmann, Staden ecc.) compongono messe a cappella e su melodie di corali (*Liedmessen*) e *Lieder*. Compositori di passioni e oratori sono Schultze, Hammerschmidt, Kindermann, Ahle, Sebastiani, Bollius, Fromm, Förster, Strutius, Flor ecc.

Massimo esponente della musica sacra tedesca dell'epoca è Heinrich Schütz (1585-1672). Egli sintetizza genialmente la tradizione polifonica e le nuove tendenze dello stile musicale. Il suo primo importante lavoro sono i *Salmi di Davide* (1619), una raccolta di brani policorali con b.c., di gusto “gabrieliiano”, ravvivati da squarci declamatori e da illustrazioni sonore di grande efficacia. Al 1625 appartengono le *Cantiones sacrae* (quaranta mottetti in latino a 4 v. e b.c.) le quali, per l'uso dei contrasti e delle dissonanze espressive, confermano l'atteggiamento sperimentale e moderno del compositore. Tre anni più tardi, nel 1628, Schütz è a Venezia. Qui entra in contatto con la musica di Monteverdi e ne assimila il plastico monodismo drammatico. L'anno successivo nascono infatti le *Symphoniae sacrae* (I) di chiara matrice monteverdiana (capolavoro è *Fili mi Absalon* per basso, quattro tromboni e organo).



Schütz: *Fili mi Absalon*



## IL SEICENTO STRUMENTALE

### FORME STRUMENTALI

In epoca barocca la pratica musicale si espande dalla ristretta cerchia delle corti rinascimentali verso l'ambito "pubblico".

Essa tuttavia rimane ancora, come nel passato, al servizio del potere, "ornamento de' Principi e sollievo alle gravi cure del regno". Gli stessi regnanti sono in qualche caso appassionati di musica (Luigi XIV, Giovanni IV, Leopoldo I, Cristina di Svezia) e da essa traggono occasione di prestigio politico e personale. Come si è visto, durante il Rinascimento erano sorte le prime forme strumentali (ricercare e canzone), inizialmente modellate sugli antecedenti vocali. Queste, nel corso del '600 giungono a una maggiore autonomia e indipendenza.

I generi più praticati agli inizi del secolo sono la canzone, la fantasia, le forme legate allo stile di danza e quelle basate sul procedimento della variazione.

Mentre il ricercare è in fase di declino, la canzone strumentale tende a superare lo schema cinquecentesco della *chanson*. Si articola in più sezioni nelle quali il motivo tematico viene assoggettato a progressive trasformazioni melodiche e ritmiche.



Frescobaldi: *Canzona III*

La fantasia alterna stili differenti, imitativo, accordale e virtuosistico. Talvolta il contrappunto è anche molto rigoroso fino a includere più soggetti e artifici contrappuntistici. Nel corso del secolo assume uno stile rapsodico e improvvisativo.



Sweelinck: Fantasia cromatica

Il capriccio è di natura piuttosto libera ed estrosa. Si basa su un elemento caratteristico (per esempio *Capriccio sopra il cucho*, di Frescobaldi) che viene talvolta sviluppato con artifici ritmici e contrappuntistici.

Frescobaldi: *Capriccio sopra il cucho*

Nelle messe per organo, in sostituzione o in alternanza al canto liturgico, si possono eseguire brani che utilizzano *cantus firmi* di parti della messa, inni e Magnificat quale materiale tematico per elaborazioni organistiche in forma di canzone, ricercare ecc.

Frescobaldi: *Kyrie* dalla *Messa della Madonna*

Posti di fronte alle nuove esigenze, i compositori avvertono il problema di creare musiche che, nonostante l'assenza di un testo, siano dotate di una sufficiente ampiezza.

La tecnica che sembra meglio garantire un'adeguata estensione e coesione formale è la variazione. Essa consiste nel modificare un motivo trasformandone successivamente il profilo melodico, ritmico e armonico (variazione "ornamentale").

Soggetto della variazione può essere una canzone di derivazione popolare o un’aria” (*Aria di Fiorenza, La Monica, La Girometta*), un basso ostinato, un motivo di danza o uno schema armonico su cui elaborare figurazioni sempre nuove. Tra i bassi ostinati più diffusi in Italia ricordiamo il “ruggiero”, la romanesca, la bergamasca (I-IV-V-I, da una melodia originaria di Bergamo), e la folia. All’estero sono in voga variazioni ornate come quelle spagnole su *Guárdame las vacas* o le inglesi su basso, dette *grounds*, o su melodie note come la celebre *Greensleeves*.



## MUSICA “DA TASTO”: FRESCOBALDI E ALTRI COMPOSITORI

Accomunati dall’elemento “tastiera”, l’organo, il cembalo e il clavicordo si servono per lungo tempo di una scrittura generica e di uno stile detto appunto “cembalo-organistico”.

Ai primi del secolo si distinguono gli organisti napoletani Maione e Trabaci. Quest’ultimo (1575 circa – 1647) mostra uno spirito ritmicamente irrequieto, incline alle audacie armoniche (*Consonanze stravaganti*, 1603) e all’estrosità delle figurazioni.

A Venezia è attivo A. Banchieri e poco più tardi anche G. Picchi, il quale verso il 1620 pubblica una raccolta di danze clavicembalistiche, i *Balli d’arpicordo* dal carattere vivace e ornato. Numerosi sono gli organisti attivi all’epoca: Cima, Pesenti, Fasolo, Scipione, Storace, Strozzi. Su tutti domina la figura di Girolamo Frescobaldi (1583-1643).

Frescobaldi si forma a Ferrara nel clima sperimentale promosso da Luzzasco Luzzaschi. Dopo un breve periodo trascorso a Mantova e a Firenze, dal 1603 è stabilmente a Roma in qualità di organista e compositore. Su di lui sembrano aver influito non poco Maione e Trabaci.

## MUSICA SACRA TRA '600 E '700

### MUSICA SACRA E ORATORIO NEL '600

Anche la musica sacra del primo '600 risente dei cambiamenti stilistici avvenuti nel passaggio dall'età rinascimentale a quella barocca. Alla fase di transizione verso il monodismo appartengono i *Cento Concerti ecclesiastici* di Ludovico Grossi da Viadana (1602-1609). I *Concerti* sono concepiti per 1-4 voci e organo (b.c.) e grazie all'uso del basso "seguinte" consentono di rimediare all'eventuale carenza di una o più voci.

Acquisiti i nuovi procedimenti costruttivi (b.c., recitativo, aria) i compositori si dedicano alla produzione di mottetti solistici, messe, inni, salmi ecc., nei quali è ormai normalmente praticato lo stile monodico.

In ambiente veneziano fa fortuna lo stile "concertato" con l'impiego di strumenti obbligati. È largamente adottata anche la variazione "strofica", in particolare da A. Grandi (+1630), attivo a Ferrara, Venezia e Bergamo e autore di mottetti solistici, parte dei quali influenzati dal gusto monteverdiano.

Infaticabile sperimentatore, Monteverdi coinvolge nella sua ricerca anche la musica sacra. Egli sintetizza antico e moderno fondendo in unità le più diverse esperienze e mantenendo fede all'ideale "teatrale" del tempo. Nel *Vespro della Beata Vergine* composto durante il periodo mantovano (1610) introduce le risorse dello stile "concertante" in combinazioni ricche e varie (per esempio la *Sonata sopra Sancta Maria* per soprano, nove strumenti e b.c.). Dal 1613, assunto in qualità di "maestro della Serenissima Repubblica di S. Marco", procede sulla via tracciata dai Gabrieli componendo lavori dai sontuosi effetti sonori, arricchiti da brillanti virtuosismi vocali e da declamazioni corali di spirito "teatrale". Nella *Selva morale e spirituale* (1640) figurano capolavori come il *Gloria* a sette strumenti, il salmo *Laetatus sum* sopra un basso ostinato e il *Pianto della Madonna*, versione sacra del celebre *Lamento d'Arianna*.

Nell'ultimo periodo, alla padronanza dei mezzi tecnici ed espressivi si accompagna un maggiore interesse verso la forma e la dimensione "costruttiva": i brani si articolano in episodi e frasi, in simmetrie e corrispondenze, in ampie campate sonore (per esempio *Beatus vir* a sei voci, due violini, tre viole da braccio o tromboni).

Le composizioni sacre di Claudio Monteverdi sono circa 140, comprese in diverse raccolte: *Sacrae Cantiunculae* (1582), Madrigali spirituali (1583), *Vespro della B. Vergine* (1610), *Selva morale e spirituale* (1640). Monteverdi è anche autore di messe, salmi e mottetti solistici sparsi in alcune antologie.

Tra i monodisti "sacri" ricordiamo Quagliati, Leoni, Agazzari, G. F. Anerio, Donati, Saracini, Grandi, Rovetta, Durante, L. Rossi, Chiara Margherita Cozzolani, Priuli, Carissimi, Merula, Graziani ecc.

Diversamente da Venezia, a Roma il clima è ancora condizionato dallo spirito controriformistico. Mentre si producono messe e mottetti in stile "antico", alcuni compositori manifestano la tendenza al "colossale", cioè a una polifonia solenne ed enfatica. Nei vasti spazi delle chiese romane, anche 10-12 cori si distribuiscono in punti diversi dell'edificio allo scopo di creare una dimensione spaziale dagli effetti spettacolari. I rappresentanti più cospicui di questo gusto, che appare ispirato a motivazioni dimostrative scaturite dal clima controriformistico, sono V. Mazzocchi, P. Agostini (*Messa* a 48 voci), Abbatini e soprattutto Orazio Benevoli (1605-1672) al quale un tempo si attribuiva la messa a 54 parti in 7 "cori" composta per la consacrazione del Duomo di Salisburgo (1628). Esponenti dello stile "colossale" sono pure Allegri, Bernabei, Petti, Bernardi, Giacobbi, Pitoni, Lorenzani e Cannicciari.

Più intimamente legato allo spirito della Controriforma è l'oratorio. In esso confluiscono anche le più recenti conquiste della monodia e gli atteggiamenti tipicamente "barocchi", orientati alla narrazione musicale di episodi e vicende. La nascita dell'oratorio è legata al sorgere di numerosi ordini religiosi (Filippini, Gesuiti, Teatini ecc.) dediti fin dal XVI secolo all'assistenza degli emarginati, all'istruzione popolare e alla diffusione di pratiche devozionali e degli "esercizi" di preghiera.

In tale contesto, nel 1573 Filippo Neri aveva fondato l'ordine degli Oratoriani (o Filippini), preti che si occupavano degli "esercizi devoti" organizzando incontri di meditazione e preghiera in sale annessi alle parrocchie, dette appunto "oratori". Qui alla lettura di passi biblici si alternavano sermoni, preghiere e il canto di laudi meditative o "narrative" nelle quali si narravano fatti del Vecchio e del Nuovo Testamento o vite di santi e storie ecclesiastiche.

Le laudi trovarono stabile collocazione prima e dopo il sermone arricchendosi di dialoghi (tra Dio e l'anima, tra il Paradiso e l'Inferno ecc.) che bene si prestavano a una certa drammatizzazione.

I primi importanti contributi provengono da compositori come G. Animuccia (*Laudi spirituali*, 1563), G. Ancina (*Tempio Armonico della Beatissima Vergine*, 1599) e F. Soto. Per la pratica degli Esercizi devoti si producono antologie di laudi a 3-4 voci in stile accordale e con testi in volgare. Del 1619 è la raccolta di Gv.

Fr. Anerio, il *Teatro Armonico Spirituale* che comprende brani relativi alle feste dell'anno liturgico e dialoghi solistici (*Dialogo di Figliol prodigo, Cristo e la Samaritana, La conversione di S. Paolo* ecc.)

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the basso continuo. The time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line: "Il gio-vin pren-da la sua so-stan-za e spen-de e spen-de picci di spe-ran-za". The music is in a simple, homophonic style typical of the Baroque era.

G. F. Anerio: *Dialogo di figlio prodigo*

Agli Esercizi, all'oratorio di S. Girolamo della Carità e poi alla Chiesa Nuova dove aveva operato Filippo Neri, partecipano laici del ceto popolare cittadino. All'oratorio del Crocifisso (chiesa di S. Marcello) nei venerdì di quaresima si raccoglie invece un'arciconfraternita frequentata da nobili e alto clero. Qui si cantano mottetti in latino che, analogamente alle laudi, accogliendo il principio monodico, sono meglio in grado di caratterizzare i "personaggi" e il ruolo del "narratore".

"Dialoghi" e "Historiae" vengono ben presto a indicare rispettivamente l'oratorio in italiano e quello in latino. Caratteristica comune ad ambedue è il fatto di essere privi di scene, costumi e azione teatrale, e che si eseguono da parte di solisti, coro, strumenti e basso continuo.

La personalità più autorevole nell'ambito dell'oratorio latino è Giacomo Carissimi (1605-1674), autore di circa 35 *Historiae sacrae*. I temi dei suoi lavori sono tratti in gran parte dalla Bibbia (*Daniele, Diluvium universale, Iob, Ionas, Dives malus, Exultabunt iusti* ecc.) e sono ricchi di elementi illustrativi, di episodi lirici e dialogici (per esempio scene infernali, la tempesta marina in *Jonas*).

Negli oratori di Carissimi lo Storico è affidato al co ro o a uno e più solisti. I personaggi si esprimono in un recitativo ritmicamente plastico, attento al senso delle parole e inteso a scolpire con potenza espressiva le situazioni e i sentimenti dei protagonisti. Al drammatismo concorre l'uso talvolta ardito dell'armonia e della melodia (libere dissonanze, audaci modulazioni, cromatismi, intervalli dissonanti). I cori, perlopiù omoritmici, rappresentano schiere di angeli, santi e demoni, simboleggiano la partecipazione collettiva o sono commenti e riflessioni sui fatti che si svolgono. Gli strumenti (due violini e b.c.) sostengono il canto e talora si alternano a esso con "sinfonie" e ritornelli.

## IL TEATRO MUSICALE ITALIANO DEL PRIMO '700

### IL MELODRAMMA A NAPOLI. A. SCARLATTI

Nel corso del '600 il melodramma, nato a Firenze e irradiatosi a Roma e Venezia, si trasforma da spettacolo riservato alla corte a divertimento pubblico e occasione privilegiata di intrattenimento e di ritrovo sociale. E tale è il suo successo che trova ospitalità in numerosi altri centri italiani come Milano, Torino e Bologna. Tra essi si viene distinguendo Napoli, città che ai primi del '700 conta circa 300.000 abitanti. Luoghi di formazione musicale sono i Conservatori (S. Maria di Loreto, S. Onofrio, Pietà dei Turchini, Poveri di Gesù Cristo), istituti nati originariamente come ospizi per accogliere bambini orfani o privi di assistenza e poi trasformati in scuole di canto e composizione riservate a studenti che provengono da fuori e "a pagamento", al fine di acquisire la professione di musicista.

I conservatori napoletani saranno per tutto il secolo autentiche fucine di formazione per numerosissimi compositori. Tra questi ricordiamo: Mancini, Sarro, Porsile, Porpora, Vinci, Feo, Leo, G. di Majo, Logroscino, Duni, Pergolesi, Perez, Latilla, Terradellas, Jommelli, Abos, Conforto, Fischietti, Traetta, Anfossi, Guglielmi, Insanguine, Sacchini, Paisiello, Gazzaniga, Giordani, Cimarosa, Zingarelli, Storace, Spontini. In queste scuole, oltre alla tecnica vocale il cantante consegue una preparazione musicale completa comprensiva anche di teoria e contrappunto. Dalla metà del Settecento l'importanza di questi istituti andrà progressivamente calando.

Le prime esperienze di melodramma a Napoli risalgono al 1650 allorché la compagnia dei Febi Armonici rappresenta la *Didone* di Cavalli e l'anno successivo *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi. In seguito, primo importante operista e insegnante è Francesco Provenzale (1627 ca – 1704) che nei suoi circa quindici lavori teatrali, innestandosi sul modello veneziano, pone le premesse per lo sviluppo dell'opera napoletana.

A Napoli fin dal 1684 è presente Alessandro Scarlatti (1660-1725). Egli, dopo una prima fase di formazione (*Gli equivoci nel sembiante*, *La Statira*, *Gli equivoci in amore* ecc.), raggiunge nell'ultimo scorcio del secolo una maturità stilistica completa e originale.

Decisivo è il suo contributo sul piano della vocalità. Mentre declina l'ideale monteverdiano e il teatro musicale è invaso dal divismo dei cantanti, egli arricchisce la melodia di qualità liriche ed espressive e assoggetta ritmo, armonia e strumentazione alle esigenze della situazione drammatica.

Sul piano formale Scarlatti crea strutture più equilibrate e regolari. La sinfonia d'apertura si stabilizza in tre movimenti (Allegro, Adagio, Allegro o Presto). Il recitativo acquista densità espressiva e nei momenti culminanti (per esempio il finale della *Griselda*), anziché dal solo clavicembalo viene "accompagnato" dall'orchestra.

Le arie accolgono sempre più spesso la forma con il "da capo" (ABA) e assumono un netto percorso tonale (Tonica-Dominante e Relativo). Vi sono pure duetti e, più raramente, terzetti vocali e vengono introdotti i concertati finali, pezzi d'insieme che chiamano a raccolta i protagonisti creando una situazione funzionale agli applausi del pubblico.

Scopo dichiarato di Scarlatti è "movere e tirar l'animo dell'uditore alla diversità dei sentimenti che spiegano i vari accidenti del dramma". Tali intenzioni si manifestano apertamente nell'ultimo periodo di attività, specie a partire da *Mitridate Eupatore* (1707) e più tardi in lavori come *Il Tigrane* (1715) e *Griselda* (1721), opere nelle quali il respiro drammatico si amplia e la rappresentazione dei personaggi si fa più ricca e vibrante.

A. Scarlatti: *La Griselda*, recitativo

Alessandro Scarlatti (Palermo 1660 – Napoli 1725) presenta il suo primo lavoro teatrale a Roma nel 1679 (*Gli equivoci nel sembiante*). Alterna i propri soggiorni tra Roma e Napoli. Nella città partenopea insegna per un breve periodo al conservatorio di S. Maria di Loreto. Rimangono 35 dei circa 70 "drammi per musica" da lui composti. Tra questi, *Tutto il mal non vien per nuocere* (1681), *Clearco in Negroponte* (1686), *La Statira* (1690), *La Rosaura* (1690), *Didone delirante* (1696), *Il Mitridate Eupatore* (1707), *Il Tigrane* (1715), *M. Attilio Regolo* (1719) e *La Griselda* (1721).

Nel primo Settecento l'attività operistica napoletana si accresce di autori, opere ed esperienze e viene accolta in prestigiosi teatri cittadini come il S. Barto-



lomeo, il Pace e il San Carlo, costruito quest'ultimo da Carlo di Borbone nel 1737.

Numerosi sono gli operisti meridionali attivi tra i primi decenni e fin oltre la metà del '700. Nel napoletano F. Mancini (1672-1737) e nel barese D. Sarro (1679-1744) si nota la propensione verso una cantabilità leggera e delicatamente espressiva. Eleganza ed espressività caratterizzano pure L. Vinci (1690 circa – 1768), autore di lavori come *Didone abbandonata*, *Alessandro nelle Indie* e *Artaserse*.

Operisti dell'epoca sono i "napoletani" Fago, Sarro, Feo, Auletta, Abos, Rinaldo da Capua, G. Scarlatti, Fiorillo, Conforto, il toscano Ciampi, il bolognese Predieri, i padovani Paganelli e Cocchi ecc. Il fenomeno è così vasto che in molti casi l'opera del '700 è talvolta denominata, sebbene in modo limitativo, "napoletana".

Nei conservatori, come si è detto, operano grandi maestri della vocalità e del virtuosismo canoro. Tra questi, Nicola Porpora (1686-1768), autore di una settantina di opere (*Berenice*, *Arianna a Nasso*, *Polifemo*) e Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), compositore di grande talento, scomparso prematuramente. Nei suoi quattro lavori "seri", specialmente nell'*Olimpiade*, egli manifesta le sue qualità più tipiche e originali, intimismo melodico e intensa cantabilità.

## L'OPERA A VENEZIA

Nel primo '700 Venezia è uno dei maggiori centri musicali italiani. Pur avviata a una lenta e inarrestabile decadenza economica e politica, la città ostenta ancora uno straordinario splendore artistico. La vita pubblica ha i suoi momenti culminanti nelle feste cittadine e negli spettacoli teatrali. Si allestiscono commedie, tragedie e melodrammi ai quali prendono parte aristocratici, borghesi, mercanti, popolani e i numerosi turisti attirati dalla fama di cui gode la città nell'intera Europa.

Luoghi di produzione musicale sono i quattro Ospedali (Pietà, Incurabili, Ospedaletto, Mendicanti), istituti di assistenza analoghi ai conservatori napoletani. In queste scuole lavorano eminenti maestri e operisti (Lotti, Gasparini, Porpora dal 1715, Vivaldi, Galuppi ecc.).

Tra essi, Antonio Lotti (1666-1740), erede della linea espressiva di Monteverdi-Cavalli e autore di una ventina di melodrammi, si distingue per l'abile impiego della coloratura e delle arie con il da capo. Al toscano Francesco Gasparini (1668-1727), attivo alla Pietà dal 1701 al 1713 e compositore di circa sessanta

## IL TEATRO MUSICALE EUROPEO DEL PRIMO '700

### FRANCIA. RAMEAU. OPÉRA-COMIQUE

Agli inizi del '700 la Francia, prostrata dalle guerre, perde l'egemonia politica in ambito europeo. Scomparso Luigi XIV (1715), si riduce il ruolo della corte come centro propulsore della vita artistica e intellettuale sotto il controllo diretto del re. I nobili, rientrati a Parigi dal dorato isolamento di Versailles, prendono parte a spettacoli e intrattenimenti nei salotti e nei teatri cittadini e in alcuni casi (La Pouplinière, Mme de Pompadour ecc.) diventano a loro volta mecenati e protettori della cultura.

Il carattere sontuoso e monumentale dell'architettura, i temi storico-eroici della pittura e della scultura, espressione del *grand siècle*, avevano trovato una valida corrispondenza nelle *tragédies en musique* di Lully. Il modello lulliano non aveva impedito l'infiltrarsi del gusto melodico italiano e di un senso armonico e orchestrale più ricco, specialmente in autori come Charpentier e Campra. Le stesse opere di Lully venivano talora "aggiornate" mediante l'introduzione di abbellimenti vocali.

In A. Campra (*Les Muses*, 1703; *Les fêtes vinitiennes*, 1710) si trovano passaggi ornati e arie con il da capo. A. -C. Destouches (1672-1749) si serve di un'armonia caratterizzata a tratti da marcate dissonanze e da complesse aggregazioni armoniche (*Callirohé*, 1712; *Les éléments*, 1721). Un più intenso drammatismo rispetto a Lully si nota anche in Marais (*Alcyone* 1706), M. Montéclair e H. Desmarests.

Calato l'interesse per la *tragédie*, sono praticati altri generi d'occasione: *opéra-ballets*, *ballets-heroïques* (*opéras-ballets* con personaggi storici), *comédies-ballets*, *pastorales-heroïques* e *comédies lyriques*.

Emblematica della nuova atmosfera è l'opera di Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Egli, pur inserendosi nella tradizione lulliana, introduce sostanziosi elementi di novità. Inizia l'attività teatrale nel 1733, all'età di cinquant'anni, con *Hyppolite et Aricie*. Rispettando la tradizionale struttura della *tragédie* (cinque atti, balletti e coro) ne approfondisce il linguaggio armonico e timbrico. I temi dei suoi lavori sono mitologici (*Castor et Pollux*, *Dardanus*) o anche "esotici", alimentati dai sempre più frequenti viaggi coloniali (*Zoroastre*, *Les Indes galantes*).

Rameau nacque a Digione nel 1683. Fu per un breve periodo in Italia (1701) e quindi ad Avignone e a Parigi. Qui divenne direttore dell'orchestra privata del nobile La Pouplinière e dal 1733 iniziò l'attività teatrale. Compose 5 tragédies (*Hippolyte et Aricie*, *Castor et Pollux*, *Zoroastre* ecc.), 6 opéra-ballets (*Les Fêtes d'Hébé*, *Le temple de la Gloire*, *Les surprises de l'Amour* ecc.), una comédie-ballet (*La Princesse de Navarre*), 4 pastorale-heroïques (*Zaïs*, *Naïs*), 7 actes de ballet (*La naissance d'Osiris*, *Anacréon*) ecc.

Le novità dello stile di Rameau risiedono in specie nell'armonia e nell'orchestrazione. Entrano infatti nei suoi lavori tensioni espressive, raffinate modulazioni, ardite dissonanze e complesse aggregazioni armoniche (settime diminuite, triadi minori con sesta aggiunta, occasionali accordi di nona).

L'orchestra assolve a finalità coloristiche e descrittive. Agli archi si uniscono coppie indipendenti di fiati (flauti, oboi, fagotti, corni, trombe) specialmente al fine di illustrare situazioni naturalistiche, tempeste di mare, cataclismi, mormorii di ruscelli o battaglie.



J. Ph. Rameau: *Dardanus*, recitativo

Lo stile di Rameau risente anche del gusto italiano contemporaneo. Rispetto a Lully, il melodismo è più arioso, fa uso di ornamenti (*notes de goût*) e vocalizzi (per esempio il Prologo di *Hippolyte*). Le arie sono cantabili ed eleganti, a volta basate su ritmi di danza (minuetto, gavotta) o anche con il da capo. Il recitativo, scostandosi dalle enfatiche scansioni lulliane, sottolinea con maggiore concretezza i dialoghi dei personaggi. In ossequio alla tradizione francese, danze elegantemente stilizzate (gavotte, *rigaudons*, minuetti, gighe) punteggiano *tragédies* e altri lavori.

Le novità introdotte da Rameau furono tali da sollevare non poche reazioni da parte degli oppositori, nostalgici del *grand goût*, i quali lamentavano la scomparsa della tradizionale grandiosità in favore di uno stile più leggero e brillante. Si crearono così opposte fazioni di “lullisti” e “ramisti” dalle quali appariva il forte contrasto tra conservatori e innovatori.

In realtà i dibattiti (*querelles*) riguardavano anche altri ambiti della vita artistica francese, come la poesia e le arti figurative. Querelles sono testimoniate già dall'*Arte poetica* (1674) di Boileau. Una querelle ebbe luogo a fine '600

anche tra i sostenitori da un lato di Poussin (disegno), dall'altro di Rubens (colore).

Ciò conferma l'esistenza in Francia di un vivace dibattito culturale, diversamente dalla più stagnante situazione italiana. L'interesse alla musica è coltivato in Francia anche da pittori come Watteau (+1721) il quale ritrae arcadiche scenette d'amore ("feste galanti"), svaghi campestri di aristocratici ai quali fanno da sfondo, in un clima di superficiale evasione, canti e musiche di danza: *La serenata*, *Il concerto campestre*, *La lezione di musica*, *Il concerto*, *La lezione di canto*, *Mezzettino*, *L'amore al teatro italiano*, *L'amore al teatro francese* ecc.

Come nel romanzo (Lesage) e nel teatro (Marivaux, Prévost), anche nel melodramma accanto ai temi tradizionali si introducono vicende più realistiche e quotidiane. Sintomi del cambiamento sono anche gli spettacoli che dalla fine del XVII secolo ebbero luogo a Parigi in occasione delle fiere popolari di Saint-Germain a carnevale e di Saint-Laurent durante l'estate, in pratica commedie su temi quotidiani miste di dialoghi recitati, semplici canzoni popolari (*vaudevilles*) e danze. Tali spettacoli presero infatti il nome di *opéras-comiques en vaudevilles*. Le istituzioni ufficiali (*Académie Royale de Musique* e *Comédie française*), pur mal sopportando il fenomeno, furono costrette ad autorizzarne la rappresentazione in forza della loro popolarità. A partire dagli anni '30 negli *opéra-comiques* si inserirono anche citazioni da autori di prestigio, come Lully, Campra o Rameau, brani vocali d'insieme, cori e danze.

All'*opéra-comique* si dedicarono con risultati singolari Duni, Philidor e Monsigny. E. R. Duni (1709-1775), di origine italiana, fu a Parigi dal 1756 ed ebbe un primo successo con *Il pittore innamorato del suo modello*. Più significativo si rivelò in questo campo F. -A. Philidor, allievo di Campra. Egli arricchì l'armonia e l'orchestrazione e si distinse per un'abile caratterizzazione dei personaggi (*Tom Jones*, 1765). P. -A. Monsigny immise nei suoi lavori eleganza e piacevolezza melodica e si mostrò incline alle sfumature patetico-sentimentali (*Le Déserteur*, 1769).

Titoli significativi dei tre compositori sono: *La fille mal gardée*, *Nina et Lindor*, *La veuve indécise*, *La boutique du poète* di Duni; *Le Diable à quatre*, *Blaise le Savetier*, *Le soldat magicien*, *Sancho Pança* di Philidor; *On ne s'avise jamais de tout*, *Le roi et le fermier*, *Rose et Colas* di Monsigny. A questi fornisce il testo in diversi casi il librettista M. -J. Sedaine (1719-1797), esponente del nuovo spirito borghese. Librettista importante è Charles-Simon Favart (1710-1792), autore di quasi 150 testi (*opéra-comiques*, balletti, pantomime). Egli nei suoi libretti (*Le bal bourgeois*, *La parodie*, *La barrière du Parnasse*, *Les amours de Bastien et Bastienne*, *Ninette à la cour* ecc.), pur mantenendo il tono popolareggiante, eliminò gli aspetti rozzi della farsa, conferì all'*opéra-comique* un'impronta realistica e la trasformò in uno spettacolo divertente. Sopprese le scene eroiche, sfruttò anche

## LA MUSICA STRUMENTALE ITALIANA

### CORELLI

Nel corso del '600, come si è visto, il violino era stato oggetto di sperimentazioni tecniche e di ricerche stilistiche (Farina, Marini ecc.). Agli inizi del nuovo secolo, superate le antiche incertezze di destinazione, lo strumento assume ruoli di prim'ordine in sonate e concerti, si arricchisce di cantabilità e diviene luogo di arditi virtuosismi tecnici.

Tra i due secoli si afferma l'opera di Arcangelo Corelli (1653-1713). Egli compie il suo apprendistato prima a Bologna e dal 1671 a Roma. Nella città emiliana sono attivi G. B. Vitali, compositore dall'austero contrappunto, e M. Cazzati, direttore a S. Petronio fino al 1673 e autore di sonate a due e a tre. Corelli è violinista a S. Petronio e successivamente entra a far parte dell'Accademia Filarmónica della città. Giunto più tardi a Roma, è in contatto con gli ambienti della nobiltà e si pone al servizio dei cardinali B. Pamphilj e P. Ottoboni, presso i quali si danno periodici concerti.

Arcangelo Corelli nacque nel 1653 a Fusignano in Romagna. Dopo gli studi compiuti a Bologna si trasferì a Roma dove proseguì con il "palestriniano" Matteo Simonelli. Dapprima violinista alla chiesa di S. Luigi dei Francesi e a San Marcello, fu dal 1685 al servizio del card. B. Pamphilj e dal 1690 presso il card. P. Ottoboni. Nel 1706 entrò in Arcadia con il nome di Arcomelo Arimanteo. Le sue opere riscossero enormi consensi in Europa. Furono infatti numerosissime all'epoca le edizioni e le ristampe.

I primi lavori corelliani sono i dodici *Concerti grossi* op. 6 composti negli anni 1680 e pubblicati postumi nel 1714. Di essi otto sono nello stile "da chiesa" e quattro in quello "da camera". I primi esempi di concerto grosso si fanno risalire a Stradella (*Sonata di viole, cioè concerto grosso di viole e concertino di 2 viole e leuto*, 1680). Questo nuovo genere è caratterizzato dall'alternanza tra il Tutti ("Ripieno" o "Grosso") dell'orchestra e un piccolo gruppo o "concertino", spesso formato da due violini e b.c. e risalente alla tradizione della trionsonata. Il contrasto che si instaura tra i due organismi è di natura prevalentemente dinamica, fonica.

In Corelli il “Tutti” è costituito da due parti di violino, una di viola e dal basso continuo, mentre il concertino consta, come si è detto, di due violini e basso. Nel concertino i violini dialogano tra loro in un reciproco gioco di incroci e imitazioni.

Nei lavori “da chiesa” prevale la scrittura polifonica, contrappuntistica e fugata. In quelli “da camera” si utilizzano ritmi di danza e si alternano lo stile omofonico e contrappuntistico. Particolarmente significativi per bellezza e intensità melodica sono il primo concerto della raccolta e l’ottavo “*per la notte di Natale*”.

Tra il 1681 e il 1694 Corelli compone quattro raccolte di trionsonate *da chiesa* (op. 1 e 3) e *da camera* (op. 2 e 4). Nelle prime già si avverte la tendenza a superare la concezione episodica del tema, di ascendenza seicentesca. Al Grave iniziale le sonate fanno seguire un Allegro contrappuntistico, un movimento adagio di carattere lirico e contemplativo, arricchito da ritardi armonici e dissonanze, e un finale Allegro in ritmo di danza.



Corelli: Sonata op. 3 n. 9

Più delle composizioni comprese tra l’op. 1 e l’op. 4, le dodici *Sonate per violino e b.c. op. 5* (1700) sono i lavori storicamente più significativi. La raccolta comprende sei brani da chiesa e sei da camera. In essi il linguaggio si fa più apertamente virtuosistico pur non rinunciando alla componente espressiva. La scrittura utilizza bicordi, arpeggi, agili passaggi, in particolare nelle 23 variazioni sulla *Follia* che chiudono l’intera op. 5.



Corelli: Sonata op. 5 n. 9

Le composizioni di Corelli sono rimaste per lungo tempo un modello esemplare per i violinisti europei. L’agio, la tranquillità con cui egli ha potuto curare le sue

opere e la frequentazione degli ambienti aulici hanno impresso alle sonate e ai concerti una superiore compostezza, equilibrio e senso della misura. Un clima di arcadico decoro pervade questi lavori, peraltro “palestriniani” nel loro stile limpidamente semplice e diatonico, nella linearità essenziale e serena delle melodie, nell’intensa cantabilità e nell’armoniosa chiarezza dell’insieme.

È da tali premesse che ha origine in imitatori, allievi ed epigoni una letteratura europea d’impronta “corelliana” i cui massimi divulgatori sono stati gli allievi diretti Geminiani, Somis e Locatelli, attivi rispettivamente a Londra, Torino e Amsterdam.

Le diramazioni europee dello stile corelliano sono molto estese. Allievi di Corelli furono Geminiani, G. B. Somis, Locatelli, Anet, Mascitti, Lonati, Fornari, i fratelli Pietro e Prospero Castrucci, Carbonelli, Gv. Valentini ecc. Geminiani lavorò in Inghilterra e fu maestro di Avison, Dubourg e Festin. Qui operarono anche i Castrucci e il Carbonelli. I discepoli di Somis lavorarono in Inghilterra (Giardini, Chiabrano, Pugnani) e in Francia (Leclair, Ghignone, Miroglio). Mascitti e Anet trapiantarono in Francia la scuola corelliana. Pugnani fu maestro di Viotti e questi, a sua volta, del francese Rode. Anche Tartini si rifece inizialmente a Corelli.

Diverse cause concorrono alla diffusione europea dello stile corelliano: innanzitutto l’emigrazione di molti italiani che ricoprono importanti cariche all’estero; l’interesse degli editori olandesi, francesi e inglesi per lo stile strumentale italiano; l’affluenza di numerosi visitatori attirati a Venezia, Roma, Napoli ecc. dal mito della musica italiana.

In Francesco Geminiani (1687-1763), allievo di Corelli a Roma e di A. Scarlatti a Napoli e dal 1714 virtuoso affermato a Londra, si nota una chiara affinità con gli orientamenti del maestro. Geminiani trascrive sotto forma di concerti grossi le sonate corelliane op. 3 e op. 5. All’esplicito tradizionalismo e al consistente uso del contrappunto e dell’imitazione egli associa altri aspetti di novità: dilata il concertino da tre a quattro strumenti aggiungendo la viola, sviluppa il dialogo tra le parti e tra concertino e ripieno e fa risaltare il violino all’interno del concertino stesso.

Uno dei brani più avanzati e originali è l’azione coreografica *La Foresta incantata* (1754). Commissionata a Parigi, consta di ventidue pezzi orchestrali ispirati alla *Gerusalemme Liberata* del Tasso e nei quali si fa uso di una ricca ornamentazione e dei tipici raddoppi orchestrali francesi archifiati. Nelle dodici *Sonate per violino e b.c.* del 1716 egli sopravanza la tecnica corelliana mediante un estroso virtuosismo. È inoltre autore di un metodo *The Art of the playng on the violin* del 1740 circa.

## LA MUSICA STRUMENTALE EUROPEA

### FRANCIA

Le forme del concerto solistico e della sonata, nate in Italia nell'ultimo scorcio del XVII secolo, si diffondono ben presto anche in Francia. Centro massimo di produzione strumentale è Parigi. Qui, facoltosi mecenati (il finanziere e compositore La Pouplinière, Madame de Pompadour ecc.) organizzano feste e concerti nei loro palazzi e castelli. Dal 1725 opera il *Concert Spirituel* che, dopo i primi anni, ospita accanto alla musica vocale anche quella strumentale. Nei palazzi reali (Versailles, Fontainebleau, Chambord) musica e danza accompagnano lo svolgersi della vita di corte.

Aspetti tradizionali sopravvivono in alcuni autori (per esempio De Lalande) che si ispirano alla grandiosità lulliana e compongono *suites* e *ouvertures* per orchestra. Ancora molto diffusa è la *suite*. All'interno di essa comune struttura quadripartita (allemanda, corrente, sarabanda, giga) si inseriscono solitamente brani facoltativi (*bourrées*, gavotte, minuetti ecc.) e *doubles*, ossia ripetizioni ornate di una danza lenta, come la sarabanda. Le danze si susseguono nella stessa tonalità alternando ritmi binari e ternari e andamenti contrastanti, vivaci, lenti e moderati. Spesso utilizzate sono la gavotta, binaria e moderata con attacco in levare a metà della battuta, la *bourrée*, pure binaria ma di andamento veloce, o danze che si rifanno esplicitamente a usanze francesi come il *tambourin* e la *musette*. Di queste ultime, la prima, binaria e vivace, evoca il piccolo tamburo provenzale e ha come formula tipica il basso ripetuto ostinatamente a imitazione della percussione dello strumento. La *musette* imita invece l'aulico strumento a fiato, ha carattere pastorale e si distingue per la lunga nota tenuta al grave a imitazione del suono di bordone.

Ad altre regioni europee si rifanno la *polonaise* (danza polacca in 3/4), la siciliana (in tempo ternario perlopiù composto, in tonalità minore, dal carattere dolcemente espressivo e pastorale) e la forlana (originaria del Friuli, in ritmo composto vivace e puntato). Frequenti sono anche il *passepied* ternario vivace, il *rigaudon* binario, pure di andamento mosso e la *loure* moderata in 6/4.

Le *suites* per orchestra sono solitamente precedute da un brano d'apertura (da cui il termine comprensivo di *ouvertures* dato talvolta a queste composizioni)



in stile pomposo e con ritmi puntati “alla francese”. Le *ouvertures* si praticano di frequente in occasione di feste, banchetti e parate. Si distinguono per lo stile brillante e cerimonioso. Le influenze provenienti dall'Italia temperano in parte il sontuoso clima francese immettendovi maggiore spigliatezza e vivacità melodica.

La lezione corelliana si estende in Francia grazie a J. -B. Anet (1661 ca – 1755), allievo di Corelli e autore di sonate per violino e b.c., e a opera di Jean-Marie Leclair (1697-1764), allievo a Torino di G. B. Somis. Grazie anche a Leclair si diffondono in Francia la sonata violinistica e il concerto, e l'elegante spirito di danza francese si coniuga con il virtuosismo e la sensibilità melodica italiana.

Compositori francesi di musica strumentale sono Rebel, Duval, Francoeur, Stuck (*Divertissement L'union de la musique italienne et françoise*, 1729), D'Andrieu, Senaillé, Aubert, Quentin, Gaviniès ecc. Autori di musica da tastò: D'Andrieu, Le Roux, La Guerre, Marchand, Dieupart, Dumage, D'Agincourt, Barrière, Corrette, Royer, Balbastre, Damoreau, Beauvarlet ecc. Importante è il trattato di organaria in 3 volumi *L'art du facteur d'orgues* di Bedos de Celle (1709-1779).

Italianizzante si dimostra anche J. Aubert Le Vieux (1689-1753) nell'adozione della forma del concerto, mentre tipicamente francese è il ricorso agli schemi di danza e all'uso dei titoli (*Il cacciatore, Feste campestri e guerriere* ecc.). Allievo di Somis e valente virtuoso è L. -G. Guillemain (1668-1733) autore di trii “secondo il gusto italiano”.

Espressione piena del *goût* francese tendente alla sintesi con quello italiano si può considerare l'opera di F. Couperin (1668-1733). Emblematici di tale atteggiamento sono, accanto a *I gusti riuniti*, una raccolta di dieci “concerti” per diversi strumenti (1724), le quattro sonate intitolate *Le Nazioni (Francese, Spagnola, Imperiale, Piemontese)* e le due “apoteosi”, *di Corelli e di Lully* (1724-1725). In questi lavori Corelli viene accolto dalle Muse sul monte Parnaso, vetta dell'arte, e vi sale poi pure Lully. Mentre i due musicisti si incontrano interviene Apollo a dichiarare che la perfezione della musica consiste nella fusione dei due stili nazionali, italiano e francese. Tra gli altri brani di maggiore rilievo si annoverano i *Concerti reali* (1715) per violino, oboe, viola e b.c.

Si hanno in Francia anche altre esperienze strumentali. Persiste la pratica della viola da gamba, specialmente in Marin Marais (1656-1728), allievo di Lully e autore di oltre seicento pezzi, alcuni dei quali dai titoli suggestivi (*Il tavolo dell'operazione, La tempesta d'Alcione*).

In sintonia con la moda arcadico-pastorale alla corte di Francia si produce una singolare letteratura per *musette*, strumento ad ancia doppia provvisto di chiavi e di una canna di bordone e destinato agli ambienti aristocratici. Per essa com-

pongono brani i fratelli Chedeville, J. -B. Anet, Corrette e Boismortier. La *musette* è spesso usata in coppia con la ghironda o *vielle*, di cui noti autori sono J. -B. Dupuits (sonate per due “vielle”, per clavicembalo e “viella”, per “viella” sola) e J. Hotteterre.

Notevole fortuna conseguono anche gli strumenti a fiato. Per il flauto traverso si producono numerose sonate solistiche e concerti da parte di compositori come Blavet, Dieupart e Boismortier (1689-1755). Quest'ultimo è particolarmente interessato allo stile facile e gradevole destinato agli esecutori dilettanti e al pubblico amatoriale. Simile a lui e autore di diversi metodi e trattati per flauto, ghironda, mandolino e arpa è Michel Corrette (1709-95) che nei sei Concerti comici op. 8 (1733, *Lo zufolo*, *La quadriglia*, *I burattini* ecc.) ricorre a temi popolari. È pure autore di un importante metodo per ghironda. Alla divulgazione della musica per flauto sono invece legati gli Hotteterre, famiglia di fabbricanti di strumenti a fiato, tra i quali si distingue il già ricordato Jacques (1674-1763).

La letteratura francese da tasto raggiunge i vertici con Couperin e Rameau. I compositori dell'epoca scrivono *pièces*, solitamente brani di danza, *suites* raggruppate in *ordres* (“ordini”) e brani in cui si fa abbondante uso di ornamentazioni (*agrément*s), di “programmi” e di titoli evocativi.

Per l'organo, per le chiese e le cattedrali, i conventi e la cappella di corte, si produce un consistente repertorio di *Libri d'organo* comprendenti messe, versetti organistici, *noëls*, brani d'ispirazione natalizia, e anche, sebbene in minore quantità, fughe e altri generi secondari. Tra gli autori, L. -N. Clérambault (1676-1738) dà risalto ai colori timbrici dell'organo, J. -F. D'Andrieu (1682-1738) si distingue per la sottile capacità descrittiva (*I concerti degli uccelli*, *I caratteri della guerra*) e L. C. Daquin (1694-1772), noto per i *Noëls* e per brani come *Il cucù* e *La rondine*.

Raffinato lirismo poetico, fantasia, tecnica e stile si ritrovano nel maggiore fra tutti, François Couperin detto *Le Grand* (1668-1733). Organista e cembalista, dopo le due messe giovanili per organo, tra il 1713 e il 1730 compone quattro famose raccolte per cembalo comprendenti oltre duecento brani. Raggruppati in 27 *ordres* e legati insieme da affinità tonali e da soggetti di ispirazione “descrittiva” (caricature nel Terzo libro, titoli pastorali e agresti nel Quarto), essi seguono più spesso la struttura binaria o a *rondeau* ossia con ritornello. I titoli che accompagnano la maggioranza dei pezzi evocano quadretti naturalistici, personaggi, caratteri e sentimenti, ritratti di dame o di allievi per i quali sono stati scritti (*Le Api*, *Le Farfalle*, *La Flora*, *La Filatrice*, *L'amabile Teresa*, *Gli Abbellimenti*, *L'Ugnolo in amore*, *I Cinesi* ecc.). Vi sono compresi pure avvenimenti o immagini divertenti come *I fasti della grande e antica corporazione dei menestrelli* in cui si fa la parodia dei saltimbanchi e del loro seguito di orsi e scimmie.