

Manuale di Sopravvivenza dello Studente

Storia della Musica II

Indice

Appunti di G.Velitch

1. Musica Strumentale del '600

- 1.1 Girolamo Frescobaldi
- 1.2 La Suite
- 1.3 La Sonata
- 1.4 Arcangelo Corelli
- 1.5 Il Concerto
- 1.6 Antonio Vivaldi

2. Johann Sebastian Bach

- 2.1 Come Inquadrare Bach
- 2.2 La Musica Strumentale
- 2.3 Il Clavicembalo Ben Temperato e le Raccolte sistematiche
- 2.4 La Musica Orchestrale e la Produzione Cameristica
- 2.5 La Musica Vocale

3. Georg Friedrich Haendel

4. Opera Italiana del '700

- 4.1 Zeno e Metastasio
- 4.2 Alessandro Scarlatti
- 4.3 Arie e Recitativi
- 4.4 Tipologie di Arie

5. Opera Comica

- 5.1 Primo '700
- 5.2 Analisi
- 5.3 Secondo '700
- 5.4 Il Finale d'atto o Concertato finale
- 5.5 Schema dell'opera del '700

6. Opera Francese del '700

- 6.1 Lully
- 6.2 Rameau

7. Riforma di Gluck

- 7.1 Premessa
- 7.2 La Riforma
- 7.3 Esito

8. Stile Galante

- 8.1 Le Forme da Concerto Classiche
- 8.2 La Scuola di Mannheim
- 8.3 Domenico Scarlatti

9. Stile Classico

10. Franz Josef Haydn

- 10.1 I Quartetti
- 10.2 Le Sinfonie

11. Wolfgang Amadeus Mozart

- 11.1 Le Sonate ed i Concerti per Pianoforte
- 11.2 La Musica da Camera
- 11.3 Le Sinfonie
- 11.4 Le Produzioni Operistiche

12. Ludwig Van Beethoven

- 12.1 Il Primo Periodo
- 12.2 Il secondo Periodo
- 12.3 Il Terzo Periodo

13. Opera Italiana in Europa nel 1700 e nel primo '800

- 13.1 Italiani in Europa
- 13.2 Italiani in Francia
- 13.3 Opéra comique
- 13.4 Cherubini
- 13.5 Tragédie Lyrique
- 13.6 Spontini

14. Opera Italiana del '800

- 14.1 Il Libretto
- 14.2 La Vocalità
- 14.3 La Struttura
- 14.4 Rossini

15. Il Romanticismo

- 15.1 Aspetti Teorici
- 15.2 Aspetti Musicali
- 15.3 Le Sperimentazioni Sonore
- 15.3 Le Sperimentazioni Armonico-tonali

16. Melodramma Tedesco

- 16.1 Karl Maria von Weber
- 16.2 Richard Wagner

17. Compositori Romantici

- 17.1 Franz Schubert
- 17.2 Robert Schumann
- 17.3 Fryderyk Chopin

18. Musica a Programma, Poema Sinfonico e Sinfonia nel '800

- 18.1 Hector Berlioz
- 18.2 Franz Liszt
- 18.3 Niccoló Paganini
- 18.4 Johannes Brahms
- 18.5 Gustav Mahler

Appunti di D.Tedesco

Appunti di Gabriela Velitch

1. Musica Strumentale nel '600

1.1 Girolamo Frescobaldi

Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643) è il più importante compositore di musica per tastiera del primo '600. Nato a Ferrara, studia con *Luzzaschi* ma dal 1607 in poi si trasferisce a Roma, dove assume importanti incarichi, fra i quali quello di organista della Cappella Giulia in S. Pietro; è inoltre un **virtuoso della tastiera molto richiesto in concerti** tenuti nelle chiese e nelle case della nobiltà romana dove erano frequenti attività a carattere culturale, dette **Accademie**, durante le quali si svolgevano esibizioni di importanti musicisti. Con *Frescobaldi* giungono al culmine le forme strumentali nate e sviluppatesi nel 1500 (toccate, canzoni, ricercari). Fra tutti i generi trattati da *Frescobaldi* sono interessanti soprattutto le Toccate, nelle quali l'autore sintetizza gli aspetti della scuola Veneziana e di quella Napoletana (la scrittura tastieristica e polifonica della scuola veneziana e la varietà ritmica e armonica della scuola napoletana). **Lo stile delle sue Toccate può essere considerato un'integrazione fra il senso polifonico e il carattere improvvisativo**: abbiamo infatti rapide figurazioni virtuosistiche inserite in un impianto polifonico (*Frescobaldi* è particolarmente sensibile alla polifonia rinascimentale da lui approfondita anche dopo aver compiuto un viaggio nelle Fiandre); altro aspetto delle Toccate è dato dalla **grande varietà di soluzioni espressive che si alternano in uno stesso brano**: infatti nell'avvertimento al lettore apposto ai due Libri delle Toccate *Frescobaldi* sosteneva di aver creato Toccate "copiose di passi diversi e di affetti" (l'idea di 'muovere gli affetti', cioè i sentimenti, in particolare dell'ascoltatore, è uno dei tratti tipici del barocco). In altri termini **si alternano passi lirici a passi polifonici, passi virtuosistici a sezioni più ritmate dal carattere di danza**. Altri aspetti del linguaggio di *Frescobaldi* sono l'uso del **cromatismo**, spesso intenso e ricco nonché la capacità di creare una notevole ricchezza di soluzioni tecnico-espressive partendo da un unico tema che viene quindi variato con grande estro creativo (anche per questa particolarità ***Frescobaldi* si può considerare un punto di riferimento imprescindibile per Bach**), come avviene ad esempio nelle "100 Partite su Passacaglia", ben 100, appunto, brevi variazioni su un tema di passacaglia, quindi basato sul basso ostinato.

1.2 La Suite

Già nel 1500 esistevano forme strumentali per la danza nelle quali vi era un accostamento fra brani aventi tempo diverso, come nella "Intavolatura per Liuto", stampata da Petrucci nel 1508: il liutista Ambrosio Dalza accosta la Pavana, il Saltarello e la Piva (tempo lento binario seguito da due tempi veloci e ternari). Di solito le danze hanno una scrittura semplice, omofonica, con accordi che accentuano la regolarità del ritmo. Molto spesso erano per liuto. Fu nel 1600 in Francia e in Germania che nacque l'idea della **Suite** (etimologicamente: successione, seguito). In Francia si sviluppò soprattutto la suite per clavicembalo, che ha il maggiore esponente del 1600 in Jacques Champion Chambonnières (1602 -1670) che scrisse circa 150 brani per tastiera. Le sue danze sono raggruppate in vari ordini e secondo le tonalità, anche se spettava all'esecutore scegliere un movimento di danza piuttosto che un altro da accostare per formare così una Suite. Tipico della scrittura francese strumentale è l'uso preponderante di abbellimenti e del cosiddetto "brisé" o stile spezzato, che consiste in figurazioni arpeggiate che accennano alle varie parti della polifonia.

1.3 La Sonata

Nel periodo Barocco la **Sonata deriva fondamentalmente da due aspetti**. Il primo è lo **sviluppo del violino**, perfezionato alla fine del 1500 da *Gasparo Da Salò* mentre il secondo è dato dalla **monodia accompagnata**

da basso continuo, tipica del melodramma barocco. **La Sonata deriva dalla Canzone strumentale e dai suoi cambiamenti di tempo**, la Sonata era per uno o due strumenti (in genere violini) e basso continuo, mentre la Canzone era per quattro parti. Inoltre la Sonata si caratterizzerà per un numero di tempi minore rispetto alla Canzone, tempi che però sono più lunghi. Fra gli autori del primo 1600 ricordiamo **Biagio Marini** (1587 – 1663), bresciano che fu attivo a Venezia come violinista di San Marco, e in altri importanti centri di attività musicali italiani ed europei (Ferrara, Parma, Bruxelles, etc.). **Marini fu tra i primi ad introdurre, nella tecnica violinistica, il tremolo**, le note a corde doppie e triple, effetti di eco e accordature diverse dalla norma, dette ‘**scordature**’; tali espedienti tendevano ad intensificare l’espressione, al punto che una sua raccolta del 1618 ebbe come titolo *Affetti musicali* (il termine ‘affetto’ fu usato, fra gli altri anche da *Girolamo Frescobaldi*). Come *Marini* altri autori italiani s’imposero per tutto il XVII secolo sia in Italia che in Europa (in particolare nei paesi di lingua tedesca) influenzando i compositori europei: è il caso, ad esempio, di *Salomone Rossi*, *Maurizio Cazzati*, *Dario Castello* e di *Massimiliano Neri*. In questi autori si sviluppano le tecniche già presenti in *Marini*, con un notevole **sviluppo del virtuosismo** e la presenza nelle loro sonate, di elementi programmatici, cioè musica descrittiva di suoni naturali, versi di uccelli, etc. Nelle Sonate di questi autori si nota che per la prima metà del secolo il numero dei tempi è vario e la scrittura prevede alternanze fra passi solistici virtuosistici, passi fuggiti e sezioni a carattere descrittivo, mentre a partire dalla metà del secolo in vari autori fra i quali *Neri* e *Marini*, si inizia a distinguere le Sonate in una tipologia che sarà poi stabilita, con ulteriori perfezionamenti nel secondo ‘600: le sonate, a seconda dei movimenti e dell’organico usato, si possono suddividere nelle seguenti tipologie:

- **La Sonata da chiesa è caratterizzata da una alternanza di movimenti**, solitamente Adagio - Allegro, Adagio - Allegro. L’accompagnamento del basso continuo era affidato all’organo.

Corelli - Sonata op3. n.2 da chiesa <https://www.youtube.com/watch?v=ozEfJugPMe4>

- **La Sonata da Camera è caratterizzata da una alternanza di danze** (di solito almeno tre danze del tipo di quelle usate nella Suite, ma anche con possibili scelte diverse e varie rispetto allo standard della Suite stessa). Il basso continuo era eseguito dal cembalo. Erano ammessi degli interscambi fra i due generi, per cui si poteva avere, ad esempio, una Sonata da Chiesa che terminava con una Giga o una Sonata da camera che iniziava con un Adagio.

Corelli - sonata op2. n1 da camera <https://www.youtube.com/watch?v=IDAQSESd-3c>

- **La Sonata a Tre era per due strumenti acuti superiori più una parte di basso continuo eseguito da uno strumento dal timbro grave** (viola da gamba bassa, violone, violoncello, fagotto, etc.), più uno strumento a tastiera per gli accordi.

- **La Sonata a Solo era per uno strumento melodico più la descritta parte del basso continuo.**

1.4 Arcangelo Corelli

Maggior autore di Sonate nel secondo 1600 fu **Arcangelo Corelli** (1653 - 1713), lavorò quasi sempre a Roma, violinista della Chiesa di S. Luigi dei Francesi e del Teatro Capranica, compositore, insegnante, esecutore molto richiesto nelle attività concertistiche romane (concerti nelle chiese o nelle Accademie). *Corelli* scrisse sei raccolte, delle quali 5 di Sonate da chiesa e da camera, pubblicate fra il 1681 e il 1694 (le prime quattro sono Sonate a tre, l’Opera quinta, del 1700, è costituita da Sonate a solo) mentre l’Opera sesta, pubblicata postuma nel 1614, è costituita da **Concerti grossi**.

Lo stile di Corelli non è basato tanto su una tecnica violinistica virtuosistica, ma piuttosto è volto alla cantabilità strumentale e ad un equilibrio fra senso polifonico e senso melodico, di solito le sezioni più veloci sono in stile contrappuntistico - imitativo, mentre le sezioni più lente sono a carattere omofonico e lirico-cantabile. **Nell’opera Quinta abbiamo invece un maggior virtuosismo**, con passaggi

veloci, note doppie o triple, ambiti estesi. L'ultimo brano di questa raccolta sfrutta questo tecnicismo, unito ad una notevole fantasia ritmico-polifonica, per realizzare una serie di 24 variazioni sul tema della "Follia", una melodia popolare molto in voga all'epoca. Per quanto concerne, invece, lo stile compositivo in genere, nelle sonate di Corelli si può notare che all'interno di ogni movimento emerge la cosiddetta "**Fortspinnung**" (traducendo letteralmente dal tedesco "**trama continua**"), cioè **la continuità: non ci sono temi contrastanti ma un unico tema sviluppato o temi affini fra loro. Interessante, poi, l'aspetto armonico-tonale: Corelli fu fra i primi a fare un uso compiuto della tonalità moderna**, arricchendo quindi il discorso musicale con modulazioni ai toni vicini, progressioni, ritardi a catena; il tutto basato sugli accordi perno della tonalità moderna e sull'uso di cadenze perfette o evitate. Tipico di *Corelli*, anche in sintonia con la tradizione polifonica romana e palestriniana in particolare, **l'equilibrio sonoro e il diatonismo, per il quale le dissonanze sempre preparate e risolte** in una soluzione che spesso combina proprio quelle progressioni con ritardi a catena appena menzionate e che costituiscono un ingrediente fondamentale della "Fortspinnung" corelliana.

Corelli - sonata op.8 n.6 <https://www.youtube.com/watch?v=i1fR1gat2qs>

1.5 Il Concerto

Soprattutto a partire dalla **seconda metà del '600**, con la rappresentazione di melodrammi nei grandi teatri pubblici a pagamento e con le esecuzioni musicali sempre più destinate non alle piccole sale delle corti ma ad ambienti pubblici più spaziosi (giardini, piazze, grandi chiese, grandi teatri nei quali veniva eseguita anche solo musica strumentale, etc.), **si rende necessario un ampliamento sonoro della compagine strumentale e nasce la musica per orchestra**. Importanti erano le musiche orchestrali previste per il teatro francese di Lully, mentre **in Italia, fra il 1670 e il 1680, nacque un'importantissima forma orchestrale autonoma: il Concerto**. La parola "Concerto" era già stata utilizzata nel 1587 in una raccolta di brani di *Andrea e Giovanni Gabrieli*, e indicava l'alternanza e la combinazione fra gruppi vocali e strumentali ben distinti. Sotto la stessa ottica va visto anche il titolo, appunto, *Concerto*, che Monteverdi diede al suo VII Libro dei Madrigali", del 1619. **Ma il Concerto Barocco tipico si afferma, appunto intorno al 1670 - 1680**, come contrasto e fusione fra soli gruppi strumentali inizialmente in alcune tecniche e composizioni di *Alessandro Stradella* e poi nell'op. 6 di *Arcangelo Corelli*.

Abbiamo tre tipi di Concerto: il Concerto Grosso, il Concerto Solista e il cosiddetto Concerto di gruppo o Concerto-sinfonia.

- **Nei Concerti Grossi si riscontra l'alternanza o la fusione fra un gruppo di strumenti solisti detto "Concertino" o "Soli" e l'intera orchestra detta "Tutti" o "Ripieno" o "Concerto Grosso"**. Da quest'ultima denominazione deriva il nome della forma nota come "Concerto Grosso. Non è presente ancora una compiuta distinzione tematica fra i due gruppi, per cui spesso sia i soli che l'orchestra si fondono nella scrittura polifonica oppure utilizzano gli stessi temi.

- **Altro genere è il "Concerto Solista" nel quale uno strumento (solista) detto "Solo" si alterna e si fonde con la massa orchestrale (detta "Tutti")**. Fra i primi autori di Concerti Solisti ricordiamo *Giuseppe Torelli*. Scrisse circa 30 composizioni aventi varie denominazioni: Sinfonia, Sonata, Concerto. In questo periodo per "Sinfonia" si intendeva genericamente un brano orchestrale di scrittura prevalentemente contrappuntistica. Torelli scrisse sia Concerti Grossi che Concerti Solisti, e la distinzione è marcata soprattutto nell'op.8 del 1709; **merito di Torelli è quello di aver distinto il "Tutti" dal "Solo" (o dai "Soli" nei Concerti grossi)** non solo a livello timbrico ma anche a livello tematico, per cui esiste un tipo di tema più agile e brillante per i soli al quale di solito si contrappone un tema più stabile e compatto dell'orchestra.

In alcuni Concerti troviamo la struttura che sarà tipica del concerto barocco **Allegro - Adagio - Allegro** (in molti concerti di Torelli i tempi sono ancora quelli della Sonata da Chiesa o da Camera) dove nell'Allegro l'autore propone spesso la cosiddetta forma "**Ritornello**" che si consoliderà sempre più negli autori

successivi: questa struttura prevede l'esposizione iniziale di un Ritornello orchestrale seguita da un intervento dei soli o del solo che propongono un tema contrastante; segue la ripresa del Ritornello Orchestrale, in genere nel tono della dominante o nel relativo maggiore, e ancora un ulteriore intervento con nuovo tema da parte degli strumenti solisti; quindi ancora un Ritornello orchestrale conclusivo nel tono di partenza. Questo schema, orientativo e non vincolante mai in modo rigido, fu poi ampliato da *Albinoni* e poi *Vivaldi*, autori nei quali riscontriamo invece almeno 4 interventi orchestrali e 3 solistici, in alternanza fra di loro.

- Nel primo '700 è presente un terzo tipo di Concerto, detto **Concerto di gruppo**, che è affine alla Sinfonia di questo periodo – viene infatti denominato anche Concerto-sinfonia-. E' un brano orchestrale nel quale c'è sempre un certo contrasto fra strumenti solisti e orchestra ma con queste caratteristiche; la scrittura è prettamente, anche se non univocamente, polifonica come nelle 'Sinfonie' del periodo (che ancora non propongono strutture precise e tratti della Sinfonia classica che si svilupperà pienamente solo verso il 1740 -50) e i vari strumenti solisti emergono dall'orchestra alternandosi nei diversi passaggi: in sostanza, non ci sono prevalenze dell'uno o dell'altro strumento o gruppo strumentale; esempi di Concerto di gruppo si trovano in vari autori, fra i quali *Vivaldi*, *Albinoni*, *Telemann* e *Bach*.

1.6 Antonio Vivaldi

Figlio di un violinista della cappella di San Marco a Venezia, **Antonio Vivaldi** (1678-1740), ordinato sacerdote nel 1703 ma esonerato dalla celebrazione della messa a causa di una malattia respiratoria, **fu per tutta la prima vita insegnante di violino poi "maestro dei concerti"** (cioè in pratica direttore degli strumentisti, un ruolo comunque meno importante rispetto al maestro di cappella, che ricopriva le stesse funzioni dell'attuale direttore d'orchestra) **presso il conservatorio della Pietà di Venezia** (i 'conservatori' dell'epoca non erano quelli dell'attuale struttura didattica ma si trattava di orfanotrofi all'interno dei quali veniva data un'importante istruzione musicale ai fanciulli che vi erano ospitati: in particolare quelli veneziani ospitavano fanciulle), **svolgendo contemporaneamente attività di compositore e di impresario teatrale** (Vivaldi scrisse più di 40 melodrammi, che ebbero notevole successo all'epoca, anche se **la parte migliore della sua produzione è quella strumentale**). Significativa anche la sua produzione sacra, comprendente circa un'ottantina di lavori. **Vivaldi fu noto ed apprezzato soprattutto per i suoi concerti**, ce ne sono pervenuti 478 in gran parte Concerti solisti, circa 329 dei quali 220 per violino solista, nei quali innanzi tutto rivela, anche usufruendo dell'ampiezza dell'organico della Pietà, **una notevole attitudine alla composizione concertistica per i più disparati strumenti**: scrive infatti, oltre che i più classici concerti per violino, concerti per violoncello, flauto, oboe, fagotto, corno da caccia, viola d'amore, mandolino, "salmò" (una sorta di antenato del clarinetto), tiorba, etc. Ma oltre che nella ricerca di nuovi strumenti è di notevole interesse **la sperimentazione timbrica relativa al violino, nella quale notiamo particolari effetti sonori, come i pizzicati per gli archi, la scelta di registri acutissimi, l'effetto della 'scordatura'**, cioè dell'accordatura diversa per alcune corde per ottenere effetti particolari, gli effetti di eco e di sordina, la **predilezione per la minuzia della differenziazione sonora, che lo porta a prescrivere ben 12 graduazioni dinamiche diverse**.

Oltre alla **sperimentazione timbrica** gli aspetti stilistici salienti di *Vivaldi* possono essere così riassunti:

- **Adozione prevalente dei tempi Allegro - Adagio - Allegro, con gli Allegri nella già adottata forma ritornello con almeno 4** (ma a volte anche da 5 a 7) **riproposte del Ritornello orchestrale e dalla presenza di una particolare tensione drammatica fra il tema orchestrale, di solito più energicamente compatto, e i temi dei solisti, in genere più virtuosistici**. Questa opposizione timbrico-tematica è svolta in varie soluzioni: oltre a contrapporre il suo tema a quello orchestrale, lo strumento solista può riprendere il motivo orchestrale per poi elaborarlo liberamente, oppure può proporre il suo tema alternativo per poi riprendere quello orchestrale sviluppandolo in modo vario. Con la bellezza sonora di queste soluzioni timbrico-tematiche **Vivaldi crea la premessa fondamentale per la nascita del concerto classico-romantico**, anche se il tema solistico, pur opposto 'teatralmente' a quello orchestrale è quasi sempre proposto, secondo la *fortspinnung* tipica del barocco, nel continuum ritmico dell'orchestra.

- **Straordinaria è l'importanza attribuita ai tempi Adagi centrali, che per la prima volta con Vivaldi assumono la stessa importanza dei due Allegri** (che emergono per la notevolissima ed impetuosa vivacità ritmica). Questi Adagi sono caratterizzati dalla piena cantabilità espressiva delle parti acute alle quali si contrappone un accompagnamento "alleggerito" dei bassi che valorizza la bellezza della melodia. In questo si rivela importante l'esperienza teatrale di *Vivaldi*: gli Adagi si avvalgono della ricchezza melodica del compositore dedito al teatro ed hanno il respiro lirico di un'Aria operistica.

- **Il compositore veneziano predilige i contrasti strumentali per blocchi o le robuste singole linee, virtuosistiche o melodiche, rispetto al contrappunto, per cui i temi sono spesso ritmicamente vivaci e incisivi, all'unisono e marcati da raddoppi orchestrali**; i temi stessi sono poi costruiti sugli elementi fondamentali della tonalità e per questo propongono triadici, scale, arpeggi o note ribattute che chiariscono inequivocabilmente il tono d'impianto; spesso, inoltre, l'esposizione tematica iniziale vede l'alternanza immediata fra le armonie di tonica- dominante –tonica, mentre le sezioni successive sono caratterizzate da ampie progressioni (tipici sono gli andamenti triadici in progressione).

- **Notevole l'interesse per la "Musica a Programma": famosa è soprattutto l'opera VIII, la raccolta più famosa di Vivaldi, il cui titolo è "Il cimento dell'armonia e dell'invenzione" e che contiene i famosi quattro concerti per violino solista denominati *Quattro Stagioni*, oltre ad altri Concerti con titoli programmatici, come *La tempesta di mare* e *La caccia***. La tendenza vivaldiana alla sperimentazione sonora manifesta qui alcuni interessanti effetti, come il pizzicato degli archi nell'Adagio dell'*Inverno*, che ottiene due esiti: la descrizione della pioggia e l'alleggerimento dell'accompagnamento, che fa emergere più che mai la bellissima linea melodica superiore di sublime valenza lirico-cantabile. Oppure, nell'attacco del primo Allegro dello stesso *Inverno* la presenza di un accordo privo della terza che incute il "senso del freddo": qui si nota anche una quasi totale assenza del senso melodico, dato che quello che nella forma - ritornello il ritornello orchestrale è qui dato da una serie di accordi ribattuti, mentre il solista irrompe drammaticamente con una serie di figurazioni virtuosistiche, seguite, dopo le riprese degli accordi ritornello, da un veemente tema nuovo dell'orchestra in progressione: in questo stupendo quanto conciso movimento la struttura della forma- ritornello risulta quindi diversa dalla norma perché di fatto esistono due temi orchestrali anziché uno solo. Inoltre la preponderanza del parametro timbrico-armonico e ritmico su quello melodico costituiscono un eccellente contrasto con il successivo movimento Adagio che emerge e spicca ancora di più nella sua prorompente cantabilità lirica.

Vivaldi deve essere considerato un modello imprescindibile per lo sviluppo della musica orchestrale del secondo 1700: la ricchezza melodica ed orchestrale, la chiarezza dell'impianto armonico, la vitalità ritmica e la tendenza a semplificare e snellire le strutture formali, la pregnanza del contrasto "drammatico" fra solista e orchestra e fra le diverse fasi delle composizioni: tutto questo costituisce una premessa indispensabile per gli sviluppi della musica strumentale del '700 che culmineranno nello stile classico.

2. Johann Sebastian Bach

2.1 Come inquadrare Bach

Compositore di corali - Stile contrappuntistico polifonico.

Compone musica per la liturgia, cantate e musica mondana, scritta per la Corte per orchestra.

Grande compositore tedesco, nato ad Eisenach (Turingia) nel 1685 e morto a Lipsia il 1750,

Bach, contrariamente ad *Haendel*, **lavorò sempre in Germania e non scrisse opere teatrali.**

Contemporaneo a *Vivaldi*. Ha vissuto alla ricerca di lavori che lo pagassero meglio per riuscire a mantenere la sua famiglia numerosa, quindi viaggiava molto per scopo di lucro. L'opera dava molto denaro, ma *Bach* non ne scrisse. Articola la sua vita all'interno delle corti ma soprattutto delle chiese. Era di religione luterana, a cui mette a servizio gran parte della sua attività. Guarda alle forme del passato, **è un conservatore**. Continua a scrivere contrappunto polifonico, **ispirato dai fiamminghi, fa parte dell'ultima generazione**. Non sarebbe mai nata la dodecaфонia senza la sua produzione.

Non abbiamo molte informazioni sulla vita di *Bach*, non aveva motivo di scrivere, non ha fatto una vita mondana. Possiamo ricostruire la sua vita attraverso i suoi movimenti. Nasce in una famiglia di tradizione musicale ad Eisenach. Studia come organista e violinista a Luneburg. Il posto di organista era ben pagato. Si trasferisce a Whimar, ci tornerà due volte 1703 e 1708 come konsertmeister, colui che organizza tutte le rappresentazioni musicali della città. Vince la carica di primo organista. Le prime cantate appartengono al periodo di Whimar. Nel 1723 si trasferisce a Lipsia dove è kantor alla scuola di San Tommaso. Incarichi prestigiosi ma anche molto impegnativi: *Bach* doveva insegnare musica nella scuola di San Tommaso, comporre musica per le funzioni religiose della Chiesa di San Tommaso (essenzialmente cantate sacre), comporre e dirigere musiche per tutte le chiese della città e per le cerimonie ufficiali del Consiglio comunale e dell' Università. Bach ebbe ben 20 figli, alcuni dei quali, soprattutto *Philipp Emanuel* e *Johann Christian*, ebbero notevole importanza negli sviluppi della storia musicale. Le opere di Bach sono state catalogate con la sigla **B.W.V** (Be, Ve, Fau), che indica 'Bach Werke (pron.vèrche) Verzeichnis (pron.ferzàicnis)', cioè 'Catalogo delle opere di Bach'.

Vita divisa in quattro binari:

1. Religione: grandissima quantità di corali per organo.

Differenza tra luterano e cattolico: sacramenti, Lutero tollera il battesimo. Rapporto diretto con le sacre scritture. Sosteneva che non poteva esserci tramite tra l'uomo e Dio, unico rappresentato dalle sacre scritture.

Sermone: predica intorno alle sacre scritture.

Cantata divisa in due parti: prima di preparazione, seconda di commento.

Bach scrive l'oratorio di Natale, cinque passioni ma noi ne abbiamo solo due, secondo Giovanni e secondo Matteo. Cos'è una passione? Ultimi momenti della vita di Cristo. Narrati nei quattro vangeli, Matteo Giovanni Marco e Luca.

Passione secondo Matteo immensa, organico strumentale e vocale grandioso.

In forma di oratorio costituita da: il narratore (Matteo), il popolo che canta in forma di corale luterano (omoritmici, semplice anche il popolo poteva cantarla, struttura melodica molto semplice).

2. Musica mondana: musica pensata per allietare le corti. Scritte quasi tutte nello stesso periodo presso la Corte di Coethen, il principe era fornito di un'orchestra di solisti, strumentalmente molto bravi e per loro ha scritto tutto il suo repertorio di musica profana, inclusi i concerti.

3. Musica speculativa: nasce con lo scopo di sperimentare tecniche compositive. Ultimo periodo della vita di Bach, quando si trasferisce a Lipsia. Dal '27 al '50, anno della sua morte. "Offerta musicale, arte della fuga, variazione Goldberg."

4. Didattica: importanza della formazione musicale, opere pensate per i bambini "invenzioni a due voci". Impegno didattico oltre al tecnico, pensato non solo per la pratica ma soprattutto per una crescita

spirituale.

Una volta morto Bach viene dimenticato. Riscoperto grazie ai compositori romantici, *Schumann* e *Mendelson*.

2.2 La Musica Strumentale

Bach si cimentò in quasi tutti i generi di musica strumentale del primo Settecento, sia da camera (ed in particolare per tastiera) che orchestrale. **La sua caratteristica fondamentale è l'atteggiamento sistematico ed indagatore nei confronti di qualsiasi forma musicale, quasi sempre trattata in cicli organici, la tendenza ad elaborare un unico tema esplorandone tutte le potenzialità espressive in diverse ed articolate soluzioni e il culto del contrappunto, da lui portato ai massimi livelli ed integrato in una completa ed esauriente visione armonico-tonale 'moderna'.** Questo orientamento sistematico e indagatore si manifesta a diversi livelli, ad esempio la tecnica della variazione è stata trattata da *Bach* sia nelle composizioni singole (comunque estremamente complesse ed elaborate, come ad esempio la *Passacaglia* in Do Minore, una serie di elaborate variazioni su un basso ostinato cromatico) che nei cicli completi (vedi le **"Variazioni Goldberg"** per clavicembalo, dove l'autore dà una mirabile prova di organicità e varietà compositiva: le 30 variazioni sono divise a gruppi di tre con l'ultima di ogni gruppo in forma di canone e tutte le altre comprendenti i più svariati tipi di tecnica, dall'*ouverture* francese al pezzo virtuosistico-tastieristico, dall'aria con abbellimenti alle 'fughette').

2.3 Il Clavicembalo Ben Temperato e le Raccolte sistematiche

Un probante esempio di raccolta sistematica è dato dal famoso *"Clavicembalo ben Temperato"*, raccolta di due Libri, uno del 1722, l'altro del 1744. I due libri del cosiddetto 'Clavicembalo ben temperato' constano ciascuno di 24 Preludi e Fughe, dove vengono utilizzate per la prima volta tutte e 24 **le tonalità maggiori e minori del sistema temperato** (ricordiamo che il sistema temperato era stato codificato alla fine del 1600 da *Andreas Werkmeister* [Vercmàister]). *Bach* in queste raccolte come in altri lavori si cimenta, dunque, nel genere della **fuga**. Questa forma era nata alla fine del 1600 in Germania ad opera di alcuni autori fra i quali ricordiamo *Johann Krieger*. **La fuga derivava dal ricercare monotematico, da quale si distingueva per l'uso della tonalità moderna**, con ad es. il tipico modulare alla dominante o al relativo maggiore (nel caso di tono minore d'impianto) **e per il carattere più ritmicamente incisivo e dinamico dei temi.**

Lo schema della fuga:

Per quanto concerne il 'Clavicembalo', notevole è **la varietà tematica, ritmica ed espressiva dei temi di fuga, mentre le indicazioni relative alle strutture non possono che essere troppo rigide, dato che in ogni fuga le varie scelte si combinano in modo sempre diverso.** Ad ogni modo si possono ricavare le seguenti linee generali comuni, che definiscono anche le caratteristiche di questa particolare forma polifonica:

- **regolare in tutte le fughe è la presentazione iniziale di un tema detto 'soggetto'**, in una voce e nella ripresa dello stesso tema, a differenti altezze, nelle altre voci.

- **tale ripresa è detta 'risposta' e ad essa viene intrecciata una linea diversa detta 'controsoggetto'.** La risposta, che, in genere, parte dal quinto grado, è detta *'risposta tonale'* se resta nella tonalità di partenza, invece se modula alla dominante, è detta *'risposta reale'*.

- **Il soggetto è poi elaborato secondo i principi della modulazione ai vari toni, nella variazione e nell'imitazione libera o a canone.** Spesso questa elaborazione sfocia in una serie di proposte del tema con entrate ravvicinate delle varie voci dette **stretti**, mentre sono possibili sezioni dove la polifonia è più facile ed omoritmica, dette **divertimenti**.

I Preludi invece propongono un compendio di tutte le principali tecniche strumentali del periodo Barocco, da qui la denominazione “Preludio” e non semplice “Toccata”, la quale era di carattere puramente improvvisativo.

Oltre che quelle contenute nel ‘Clavicembalo temperato’, il musicista tedesco compose anche Fughe per organo (circa 30 lavori fra Fughe isolate e Fughe precedute da Preludi, Toccate o Fantasie) e quelle contenute nei suoi due lavori didattici più importanti: **“L’Offerta Musicale” (1747) e “L’Arte della Fuga” (1750)**. In queste raccolte troviamo bene e compiutamente evidenziato l’altro tratto saliente dell’arte di Bach, di cui si diceva all’inizio: **lo sviluppo sistematico ed esauriente di un unico tema elaborato con notevole ricchezza di soluzioni compositive**:

Ne **“L’Offerta Musicale”** Bach elabora un tema, che gli fu proposto da *Federico il Grande* di Prussia, in 10 Canoni, 2 Fughe dette “Ricericare a Sei” e una “Sonata a Tre”. Anche ne **“L’Arte della Fuga”** viene sfruttato un solo tema, ma in questo caso Bach lo tratta in 19 Fughe in modo sempre diverso e in ordine di complessità sempre crescente. Per questa raccolta non è stato indicato un organico specifico e vengono lasciate varie possibilità di esecuzione.

Sempre nell’ambito della musica per tastiera abbiamo i **“Coral per Organo”**, riuniti in alcune raccolte, fra le quali lo “*Orgebuchlein*” (piccolo libro d’organo). **Esistono 3 tipi di brani che rientrano nel corale per organo**: la **Partita Corale** che non è altro che una variazione su un tema di un corale; il **preludio Corale**, nel quale la melodia del corale viene usata semplicemente come “*Cantus Firmus*” (nella parte alta o nel basso: le altre parti svolgono figure ritmico-melodiche contrastanti); il terzo tipo è la **Fantasia Corale** in cui la melodia del corale viene frammentata e distribuita in stile fugato fra tutte le parti. Un’altra raccolta dove vengono usate queste tecniche sono i “18 Corali di Lipsia”.

2.4 La Musica Orchestrale e la Produzione Cameristica

Molto importante è poi il contributo di Bach allo **stile orchestrale**, soprattutto per i suoi **concerti**, dove conferma la sua attitudine ad esplorare ed indagare sistematicamente tutte le imprese compositive nelle quali si cimenta. Nei **6 Concerti brandeburghesi** (1721) cosiddetti perché dedicati al margravio (=marchese) di Brandeburgo, il titolo originale è, tradotto dal francese, “Concerti con diversi strumenti” proprio **perché l’autore intende proporre ed approfondire non una sola ma tutte e tre le tipologie del concerto barocco**: così il **Terzo e il Sesto Concerto rientrano nel tipo del ‘Concerto di gruppo’ o Concerto sinfonia**, dove mancano strumenti a fiato e non ci sono prevalenze di strumenti solisti: i vari archi presenti emergono in alternanza fra loro o solisticamente o riuniti in gruppi. **Gli altri quattro concerti, il Primo, il Secondo, il Quarto e il Quinto, propongono una tipologia vicina a quella del concerto grosso italiano** ma con molte particolarità e con frequenti aperture al concerto solista. Infatti rispetto al modello di riferimento dato dal concerto italiano e vivaldiano in particolare, **notiamo una maggiore ricchezza contrappuntistica (presente già anche nel Terzo e nel Sesto, ma confermata negli altri che, fra l’altro, tranne il Sesto si concludono tutti con una fuga) e timbrica: il concertino, infatti è composto non solo da archi ma da variegate combinazioni di strumenti a fiato e ad arco** (ad esempio il 1° concerto ha i seguenti ‘soli’: 2 corni da caccia, 3 oboi, fagotto e violino, mentre nel 2° i soli sono tromba, flauto, oboe e violino), il numero e il tipo dei movimenti all’interno di ogni concerto non è costante e **la tecnica del concerto grosso si combina con quella del concerto solista: significativo a riguardo il 5° concerto, dove, alla fine del primo movimento, troviamo un esteso assolo del clavicembalo**, quasi un’anticipazione della ‘cadenza’ del futuro concerto per pianoforte e orchestra.

In generale, **Bach è il primo a scrivere concerti per clavicembalo e orchestra**: scrive ben 7 concerti per clavicembalo e orchestra e 6 concerti per 2, 3 o 4 clavicembali e orchestra; anche se si tratta per lo più di trascrizioni di propri lavori (ma per Bach la trascrizione non era un semplice adattamento ma una ‘rilettura’ con ampliamento della densità polifonica e della consistenza ornamentale della melodia) è significativo il fatto che il compositore tedesco sia **il primo a concepire lo strumento a tastiera come strumento adatto a**

emergere solisticamente in un discorso orchestrale.

Assai rilevante è anche la produzione cameristica di Bach, nella quale emergono le Sonate e Partite (da intendere non come variazioni ma come suite) per violino solo e le Suite per violoncello solo: lo strumento ad arco privo di accompagnamento (questa tecnica compositiva risale al secondo '600 tedesco) è sfruttato in un discorso che è anche polifonico oltre che ritmico e virtuosistico. Interessanti anche le Sonate per violino e basso continuo (di cui è prescritta l'esecuzione con la viola da gamba bassa e il clavicembalo) con l'eccezionale importanza attribuita allo strumento a tastiera, non limitato agli accordi del basso continuo ma avente funzione protagonista e dialogante – contrappuntistica.

2.5 La Musica Vocale

I lavori più significativi nell'ambito della musica vocale di *Bach* sono le **cantate sacre, la Messa in Si minore e le 5 Passioni**, la più famosa delle quali è la **"Passione Secondo Matteo"**. A differenza delle Cantate Italiane, composte solitamente per una o due voci e basso continuo, **la cantata sacra nasce dal Corale Luterano ed è eseguita da soli, coro e orchestra.**

Esistono **2 tipi di Cantata Sacra**:

- **Il primo tipo è la "Cantata corale"**, nella quale si alternano cori, arie e pezzi d'insieme (in genere duetti o terzetti). **Alcune di queste cantate erano basate sulla melodia del Corale stesso**, melodia che veniva riproposta ed elaborata nei diversi 'numeri'. I testi erano tratti specialmente dal Vangelo e dai Salmi (su testi sempre biblici).

- **Il secondo tipo invece è la Cantata con testi poetici religiosi "inediti"**, scritti per lo più all'inizio del 1700 dal pastore teologo Neumeister [Noimàister]. **In questo tipo di cantata la struttura prevede oltre che cori ed arie, anche recitativi e arie con il "da capo"**. Questo perché si intendeva divulgare i testi religiosi servendosi di uno stile musicale, come quello operistico italiano, molto familiare nella Germania dell'epoca (esempio di questo tipo di cantata la BWV 140, vedi Norton).

Bach utilizzò entrambi i tipi di cantate proponendo una grande ricchezza compositiva. La struttura tipica della cantata bachiana prevedeva all'inizio un coro polifonicamente elaborato e alla fine un corale omofonico-omoritmico, con i pezzi interni che potevano essere recitativi, arie, pezzi d'insieme. Da notare che **i recitativi potevano essere secchi o accompagnati** (in genere le parole pronunciate direttamente da Gesù Cristo hanno sempre il recitativo accompagnato), mentre arie e pezzi d'insieme propongono un **ricco intreccio delle melodie vocali con linee melodiche strumentali indipendenti che le accompagnano.**

Delle 5 Passioni composte da Bach la più importante è la "La Passione secondo Matteo" del 1724, un imponente lavoro che è considerato il vertice della musica sacra del compositore di Eisenach. **Nell'800 fu anche grazie all'esecuzione di questo lavoro, che avvenne a Berlino nel 1829, direttore d'orchestra il giovane Felix Mendelssohn, che avvenne la rivalutazione di Bach, non molto noto e apprezzato adeguatamente nella sua epoca a causa del suo stile troppo elaborato e contrappuntistico (si era nell'epoca dello stile galante).** La **"Passione secondo Matteo"** ha la forma della **"Passione Oratorio"** (cioè un Oratorio avente come argomento la Passione di Cristo) e propone **gli stessi "numeri" delle Cantate: cori, corali, recitativi secchi o accompagnati** (sempre utilizzati per le parole di Cristo), arie e pezzi d'insieme (duetti, terzetti, ecc.). **Rispetto alle cantate c'è maggior ricchezza e ampiezza: ben 78 numeri, doppio coro e doppia orchestra**, ma rimangono ferme alcune scelte, come il contrasto fra il coro iniziale elaborato polifonicamente (per doppio coro e orchestra) e il coro finale più semplice e omofonico-accordale: è un classico esempio di corale. Come sempre in Bach i pezzi d'insieme e le arie sono caratterizzati da accompagnamenti con elaborate linee strumentali indipendenti tipici di Bach. Nelle successioni dei numeri spesso si trova il passaggio Recitativo - Arioso - Aria, che corrisponde alla successione Lettura - Meditazione - Preghiera. Grande è la varietà di elementi stilistici impiegati per

illustrare il testo: intervalli, linee melodiche particolari, salti, armonie particolari mettono in risalto parole significative. Ad esempio, nel brano corale che conclude la prima parte, l'intervallo di semitono inframmezzato da pause descrive il pianto nella parte del contralto (vedi es. mus. su surian). Più in generale la bellezza e l'intensità espressiva delle arie e dei cori qui presenti rivelano una potenza evocatrice di tipo implicitamente 'teatrale'; Bach si rivela dunque pienamente in possesso di quei requisiti che gli avrebbero senz'altro consentito di dedicarsi al melodramma.

3. Georg Friedrich Haendel

Georg Friedrich Haendel (1685 - 1759), **nato nello stesso anno di Bach**, a differenza di quest'ultimo viaggiò molto in Europa e fu noto ed apprezzato **autore di melodrammi**. Nato ad Halle (Sassonia meridionale) nella città natia fu primo organista del Duomo, poi violinista e cembalista nel Teatro Ganssenmarkt. Fu in Italia dal 1706 al 1710 dove frequentò i maggiori mecenati e musicisti di Roma, Napoli, Firenze e Venezia (*Steffani, Corelli, Scarlatti*) e dove vide rappresentata una **sua opera, L'Agrippina, che trionfò a Venezia nel 1709**. Nel 1710 fu Maestro di Cappella di Georg Ludwig di Hannover (futuro Re Giorgio I d'Inghilterra) e dal 1712 in poi fu in Inghilterra responsabile artistico della Royal Academy of Music, (un'associazione musicale creata da nobili inglesi che volevano introdurre il melodramma italiano in Inghilterra, associazione attiva dal 1720 al 1728 e per la quale *Haendel* scrisse alcune delle sue opere migliori, fra le quali il Giulio Cesare, del 1724) e dal 1732 attivo come operista-impresario il Coven Garden e il King's Theatre, le più importanti sedi del teatro musicale londinese, dove *Haendel* fece rappresentare numerosi suoi melodrammi (circa 50) ed oratori (circa 30, dei quali i più famosi furono *Israel in Egypt*, del 1738, il *Messiah*, del 1742, e *Solomon*, del 1748) . **In un primo tempo si dedicò per lo più alla composizione di melodrammi su libretto italiano**, poi, dal 1733, a seguito di polemiche e tensioni che l'opera lirica in italiano determinava (gruppi della nobiltà, cantanti e compositori italiani, si contrapponevano polemicamente creando schieramenti contrapposti e tensioni poco gradite al pubblico, alla corte inglese e allo stesso *Haendel*) ed **anche per andare incontro ai gusti della classe media inglese che frequentava i teatri, inserì sempre più e poi definitivamente**, nelle stagioni teatrali, **oratori in lingua inglese** inserendo fra le parti degli oratori stessi le sue acclamatissime esecuzioni all'organo. *Haendel* morì a Londra nel 1759.

Le opere di Haendel sono su libretto in italiano e sono basate sullo stesso schema tipico e sullo stile dell'opera seria italiana del primo 1700:

- **Alternanza di recitativi e arie** (per lo più col da capo), con scarsa presenza di balletti, cori e pezzi d'insieme
- **Argomento tratto dalle vite di eroi antichi o mitologici**, o da episodi di lavori teatrali del rinascimento italiano.

Haendel manifesta la sua originalità nella varietà nei vari tipi di arie, alternando semplici arie in ritmo di danza e con accompagnamento all'unisono degli archi, con arie di brillante coloratura virtuosistica o con ricchi accompagnamenti contrappuntistici strumentali e riuscendo a cogliere con notevole profondità musicale gli stati d'animo tragici e dolorosi. L'andamento schematico dell'Opera settecentesca viene spesso attenuato da arie di struttura diversa rispetto a quella tipica con da capo: **Handel usa anche arie strofiche, bipartite o su basso ostinato facendo anche, a volte, per particolari esigenze teatrali, uso di recitativi accompagnati, creando ampi complessi scenici che in parte anticipano alcuni aspetti della riforma di Gluck**. Con *Haendel* giunge a piena maturità il cosiddetto "belcantismo" settecentesco, che può essere così

riassunto:

- **Voce usata in modo “competitivo” rispetto allo strumento**, cioè con salti, rapide scale, arpeggi, vocalizzi, ed ampliamento delle gamme verso l'acuto (nella vocalità del primo '600 i salti molto estesi erano assenti, in quanto previsti solo per la musica strumentale ed anche ridotto era l'ambito melodico).
- **Vocalizzi sempre più estesi** (il lungo vocalizzo è detto **coloratura**) e spesso **sganciati dalla funzione descrittiva**.
- **Canto privo di forzature**, cioè l'esplosione in forte o fortissimo deve cadere sempre su zone centrali dell'ambito (non è ammesso un improvviso forte su una nota acuta non adeguatamente preparato con avvicinamento graduale alla sonorità acuta e intensa).

Haendel scrisse opere per lo più dal 1709 al 1741, poi **dal 1733 in poi si dedicò anche agli oratori, meno oggetto di polemiche rispetto ai melodrammi su libretto in italiano**. Gli oratori, che hanno il testo in inglese, **si presentavano più ‘popolari’ e graditi al pubblico** medio inglese non solo per la lingua ma anche perché a tale pubblico erano senz'altro più noti, rispetto a quelli della mitologia o della storia antica, i personaggi biblici. Negli oratori notiamo innanzi tutto, a differenza dai modelli italiani, oltre che la lingua, appunto l'inglese, anche una **strutturazione in tre parti invece che in due**. In questi lavori **confluiscono le precedenti esperienze operistiche e la non indifferente esperienza strumentale haendeliana** (Haendel scrisse una settantina di lavori orchestrali e più di 250 composizioni di musica da camera, per tastiera o per composizioni cameristiche, delle quali più di 180 per tastiera: nel corso di una famosa gara a Roma fu ritenuto superiore a Domenico Scarlatti nel virtuosismo sul clavicembalo e pari a quest'ultimo nella tecnica organistica), **ma soprattutto, a differenza delle opere, dove prevalevano assolutamente i brani solistici, assume un ruolo di primo piano il coro, anche se non mancano, comunque, significative arie solistiche**. Il coro di *Handel* è una grande sintesi delle esperienze corali di Carissimi, Purcell e del Corale Luterano. **I Cori hanno vari tipi di scrittura: omoritmica, a cori alternati, imitativa o fugata, ma soprattutto frequente è l'uso del carattere declamatorio e di una notevole incisività ritmica: tipicamente haendeliani sono i ritmi puntati vivaci e ben scolpiti**. Tutti questi aspetti si evidenziano bene nel famoso coro *Halleluia*, n. 42 del *Messiah*.

4. Opera del '700

Nel '700 l'opera cominciò a durare per l'intera stagione del carnevale (da S. Stefano al martedì grasso), con due drammi portati in scena e pensati per essere, ciascuno, un unicum.

Un impresario, all'inizio del carnevale, selezionava un'opera e la sottoponeva al Maestro di Cappella, cioè il compositore di corte. Dopodiché, lo stesso impresario passava alla scelta del cantante, il quale condizionava fortemente, con le proprie pretese di un ruolo predominante, il lavoro del compositore. Questi doveva, inoltre, assecondare il più possibile il gusto delle famiglie nobili che sarebbero state presenti alla rappresentazione, poiché dal loro giudizio dipendeva il successo dell'opera stessa. Dunque, **il compositore era fortemente vincolato**; dal canto suo, la figura del librettista nel primo '700 era essenzialmente quella di un poeta fallito; un ulteriore fattore negativo da considerare riguarda la trama: essa **manca totalmente di verosimiglianza poiché lo spettacolo era incentrato solo sulle Arie**, nelle quali il cantante doveva dar prova di tutto il suo virtuosismo (es. attraverso le *colorature*), mentre i recitativi, fondamentali per lo sviluppo dell'intreccio, venivano completamente ignorati dal pubblico (come testimonia Charles Barley).

I fattori sopra elencati portarono ben presto ad una volontà di rinnovamento. La prima venne dall'**Accademia dell'Arcadia** frequentata da intellettuali e poeti (fondata a Roma nel 1690), nella figura di **Pier Jacopo Martello**, il quale propose una struttura dell'opera scandita da tre arie:

-aria di sortita (uscita dalle quinte, cioè di ingresso in scena del cantante)

-aria di mezzo

-aria d'ingresso (sott. nelle quinte, cioè di uscita di scena).

Egli suggerì, inoltre, l'utilizzo di "Liaisons de scene", continui passaggi tra i personaggi volti ad evitare che la scena rimanesse vuota.

4.1 Zeno e Metastasio

Apostolo Zeno (Venezia 1668 - Venezia 1750) e **Pietro Metastasio** (Roma 1698 - Vienna 1782) furono due grandi librettisti che intervennero sulla struttura del libretto, accogliendo le proposte di *Martello*.

ZENO

Le modifiche fondamentali nei libretti di Zeno consistono essenzialmente nell'**abolizione del Prologo e dei personaggi comici**, restituendo in parte dignità drammatica all'opera (spesso nelle opere del 1600 venivano inserite delle scene comiche incoerenti rispetto alla vicenda teatrale), nella semplificazione della trama e nella riduzione del numero delle Arie alle quali viene dato un assetto metrico più omogeneo.

La struttura venne divisa in 3 o 5 atti e le trame erano tutte per lo più **basate sulla storia antica** Greco-Romana-Persiana ed esaltavano in modo generico i valori di fedeltà, virtù e amicizia con qualche intrigo amoroso-sentimentale. Inoltre si celebrava la figura del sovrano come fondamento positivo della società e della stabilità politica.

METASTASIO

I suoi libretti erano in 3 Atti, basati sulle tematiche già viste in Zeno, con un numero di personaggi di solito non superiore a 6 o 7. Le trame sono sviluppate in modo da culminare in un momento drammatico, dove la vicenda sembra concludersi negativamente, nel III Atto, momento che però sfocia quasi sempre in un improvviso e imprevisto lieto fine.

Metastasio restituisce all'opera una dignità letteraria attraverso l'utilizzo di una lingua ed un metro poetici: l'opera doveva essere in **endecasillabi o in settenari** (preferibili ai versi parisillabi perché conferivano al testo una varietà più ampia di accenti interni e quindi una maggiore dinamicità). Riduce e razionalizza le arie: in un'opera non ce ne sono più di 30 e sono distribuite in modo tale da non farne mai seguire due aventi colori espressivi simili.

N.B: L'innovazione di Metastasio rispetto ai librettisti a lui precedenti riguarda l'assoluta regolarità nella struttura

metrica dell'**Aria**: è formata da due strofette, ciascuna contenente per lo più lo stesso numero di versi dell'altra; il più delle volte le due strofe sono tetrastiche, cioè di quattro versi, talvolta tristiche, cioè di tre versi. Le due strofette sono funzionali alla struttura musicale **dell'aria col da capo**: la prima strofa viene cantata con la prima sezione melodica A, mentre la seconda strofetta è cantata con la sezione melodica contrastante B.

4.2 Alessandro Scarlatti

Il compositore che segna la svolta fra l'opera del 1600 e quella del 1700 è **Alessandro Scarlatti** (Palermo 1660 - Napoli 1725), padre di *Domenico*, compositore di musica operistica e strumentale. Oltre ad essere uno degli autori con i quali si afferma sempre più consistentemente la vocalità belcantistica (fra gli altri ricordiamo, fra i grandi, soprattutto *Vivaldi* ed *Haendel*) il contributo più importante di questo compositore si può individuare nella **ricchezza dell'accompagnamento orchestrale delle Arie**, che si avvale delle conquiste dello stile orchestrale del periodo fra il 1680 e i primi del '700 (era nato in questo periodo era nato il **concerto**) e nella **codificazione di strutture** che rimarranno fisse in tutte le opere della prima metà del 1700:

- La **Sinfonia** avanti l'opera viene fissata prevalentemente nei tempi **Allegro - Adagio - Allegro (all'opposto di quella della ouverture francese di Lully, basata sullo schema Adagio – Allegro – Adagio)** con una scrittura che parallelamente a quanto avveniva nel Concerto privilegia il contrasto strumentale rispetto alla scrittura polifonica, pure, tuttavia, ben solida nella musica di Scarlatti;

- La **struttura** prevalente dell'aria è quella con il **da capo variato: A – B – A'**, dove ad una **prima sezione musicale A, basata sulla prima strofa del testo poetico, si contrappone una sezione centrale B, basata sulla seconda strofa, diversa per tempo e tonalità; segue poi una ripresa della prima parte: ma in questo "da capo" il cantante riproponeva la melodia iniziale con abbellimenti improvvisati, dando quindi prova della sua bravura e del suo virtuosismo.** Importante in questa struttura il **Ritornello orchestrale**, che si trovava all'inizio delle due sezioni, all'interno e alla fine. Dal punto di vista tonale la prima sezione aveva un passaggio armonico di tipo tonicadominante, mentre nella seconda si modulava anche a toni lontani.

4.3 Arie e Recitativi

Normalmente l'**Aria** era un momento di stasi nell'azione in cui i personaggi davano voce ai propri sentimenti in relazione alla vicenda, mentre il **Recitativo** portava avanti la vicenda con dialoghi o monologhi. Esistevano due tipi di Recitativo:

- semplice o secco**, realizzato con l'accompagnamento del basso continuo, che aveva un andamento tipicamente declamatorio, fatto di numerose note ribattute (erano composti dagli allievi del compositore perché di importanza minore rispetto alle arie).

- accompagnato - 'obbligato'**, che prevedeva l'accompagnamento orchestrale scritto e poteva avere passaggi di tipo 'arioso', cioè di maggior interesse melodico, oltre che il consueto andamento declamatorio.

Quest'ultimo recitativo rallentava l'azione (*Metastasio* ne prescriverà al massimo 4 per ogni opera) e venne usato spesso, in un primo tempo, sia da *Scarlatti* stesso che dagli altri compositori, per le scene notturne o di sonno. In seguito venne usato anche in scene dove era presente una tensione drammatica particolare.

N.B: l'intera partitura veniva redatta pochi giorni prima della rappresentazione dai copisti che si chiudevano dentro al teatro. La segretezza era indispensabile: se la trama o anche solo un'aria fossero trapelate prima della rappresentazione, l'opera sarebbe stata un fiasco totale.

4.4 Tipologie di Arie

Già con *Scarlatti* ma soprattutto negli altri autori del '700, italiani e non, anche tenendo conto degli orientamenti contenutistici presenti nei libretti di *Zeno* e *Metastasio* si può dire che le arie si possono far corrispondere ad una tipologia ricorrente, che è stata dai musicologi riassunta nei seguenti tipi in base al contenuto:

Aria di sortita: annuncia l'ingresso in scena del cantante protagonista.

Aria di bravura (o di agilità): virtuosistica per eccellenza, in tempo Allegro, dotata di tutto il campionario degli abbellimenti (trilli, arpeggi, volatine, suoni filati, picchettati, ecc.)

Aria cantabile: non virtuosistica, dotata di accompagnamento molto semplice, espressiva di sentimenti teneri ed affettuosi.

Aria parlante: con accompagnamento piuttosto elaborato, vocalmente poco rilevante ma di forte intensità espressiva.

Aria di sdegno o di ira: variante dell'aria parlante, in tempo Allegro con disegno ritmico marcato, e con virtuosismi salti di intervallo nella condotta melodica.

Aria di confronto o di paragone: lo stato d'animo del personaggio è confrontato con una scena di natura (mare, vento, onda, tempesta, usignoli, ecc) e da questo confronto nasce lo spunto per passaggi musicali caratteristici: ad es. molto presente nelle opere settecentesche l'aria di tempesta, dove l'impeto naturale è raffigurato con rapidissimi passaggi (scale, arpeggi, trilli, etc.) e ampi salti sia vocali che strumentali.

Aria di baule: prediletta da un determinato cantante (che se la portava dappresso come un capo di vestiario) e dallo stesso inserita nelle opere più disparate, come pezzo di sicuro successo, laddove il compositore non avesse soddisfatto alle sue esigenze espressive o virtuosistiche, generando così dei Pastiches.

Aria del sonno

Aria del sogno

Aria delle catene

I cantanti evirati spesso provenivano dai conservatori (orfanotrofi) oppure ricevevano una formazione privata presso Maestri che venivano pagati con i primi introiti.

5. Opera Comica

5.1 Primo '700

I primi elementi comici si presentarono a Roma, grazie al carnevale. Nel primo '700 a Napoli nasce:

- La "**Commedia 'ppemmusica**" : occupava per intero la serata musicale.

- L'**intermezzo**: pensato per inframezzare l'opera seria prima dell'invenzione delle quinte girevoli.

La cosiddetta **opera buffa** nacque soprattutto perché, come si è visto, ad opera di *Zeno* e *Metastasio* erano stati aboliti i personaggi comici che fino ad allora erano stati inseriti nelle opere serie del '600. Si rese quindi **necessario creare un genere autonomo** nel quale trovassero spazio quei personaggi (e quindi i relativi

cantanti che li interpretavano) che erano stati esclusi dai teatri musicali.

L'opera comica doveva costare poco, serviva a risanare l'economia del teatro. Non c'erano gli evirati perché costavano tanto, i costumi erano poco sontuosi, la scena era povera di elementi e venivano usati pochi personaggi (tavolo, armadio, sedia, due personaggi).

Rispetto all'opera seria, gli **argomenti trattati erano tratti dalla vita quotidiana e spesso contenevano pungenti satire** sociali. L'elemento più importante era la **vivacità del ritmo teatrale**, che aveva la funzione di intrattenere e divertire gli spettatori. Per questo motivo la musica aveva un carattere differente rispetto all'opera seria, a cominciare dal **realismo dell'attribuzione delle voci ai personaggi**, il soprano era una giovane donna; il basso un uomo anziano; il tenore era un giovane; il contralto era una donna anziana. Lo stile melodico-vocale **non era improntato al virtuosismo** (di solito i cantanti più importanti, cioè i castrati, non facevano quasi mai parte del cast), ma alla **capacità mimica e alla bravura di recitazione dell'interprete**: era quindi uno stile per lo più **sillabico, vivace, con note ribattute e veloci, pause improvvise, imitazioni parodistiche dell'opera seria** (ad es. vocalizzi usati a fini caricaturali) **vocali ripetute sulla stessa nota, imitazioni di versi di animali**, ecc. L'Aria non era più solo un momento di stasi dell'azione ma spesso poteva anche assumere un significato dinamico.

Tópoi comuni: uomo di campagna - uomo città
(contrasti) servo furbo - padrone tontolone
litigi tra serve, astuzie femminili

Questi aspetti emergono chiaramente in quello che è considerato il capolavoro dell'opera comica del primo '700: l'intermezzo **"La Serva Padrona" di Giambattista Pergolesi (1732)**.

<https://youtu.be/NsUeywPFegQ> "La Serva Padrona" - G. Pergolesi

5.2 Analisi

- **Vocalità:** accessibile a tutti, leggera, pochi salti melodici.
- **Scenografia:** rimane quasi sempre la stessa per tutta la durata, pochi oggetti richiesti.
- **Costumistica:** semplice, di vita quotidiana.
- **Orchestra:** semplifica il linguaggio e segue la stessa melodia del canto. Domanda - risposta.
- **Recitazione:** sillabica, senza grandi coloriture. Onomatopee e ripetizioni. Fortemente ritmica.
- **Personaggi:** pochi, due cantanti ed un mimo.

Nell'opera comica non servivano grandi doti canore, l'importante era saper recitare, cosa non così scontata per l'epoca, nell'opera seria i personaggi stavano fermi. **La mimica entra a far parte del teatro**. Da parte del pubblico c'era l'**identificazione nei personaggi**.

L'inserimento di duetti, terzetti, etc, cioè dei cosiddetti **pezzi d'insieme**, di solito collocati nei finali d'atto (i cosiddetti finali o concertati finali) è un altro elemento distintivo e peculiare dell'opera buffa; questi pezzi si svilupperanno nel secondo settecento.

5.3 Secondo '700

Nel secondo '700 i librettisti dell'opera comica sono personaggi di un certo valore artistico, a differenza del primo periodo, in cui il librettista era una figura anonima. Fra questi spicca la figura di **Carlo Goldoni**. I suoi libretti, e comunque molti di quelli di questo periodo, si ricollegano alla "**comédie larmoyant**," di origini francesi, che riscuoteva in Europa un certo successo, **caratterizzata dalla presenza di trame nelle quali si univano, all'aspetto comico, momenti seri o sentimentali**. Proprio per questo nuovo aspetto la denominazione più frequente dell'opera comica cambia: da "commedia per musica" diventa "dramma

giocosu". Emblematica di questo nuovo carattere sentimentale è un'opera di **Nicola Piccinni**, appunto su libretto di **Goldoni** intitolata "**Cecchina, ovvero La buona figliola**". Rappresentata la prima volta nel 1760, in questa opera riscontriamo tre prefissati livelli psicologico-sociali ai quali corrispondono tre stili vocali diversi, riconducibili a questa tipologia:

- **Personaggi buffi** (i servi): si esprimono nel modo tipico della opera comica, cioè vivacità ritmico-melodica, con stile sillabico veloce, monosillabi su note ribattute, pause improvvise, etc.

- **Personaggi seri** (i nobili): si esprimono con i caratteri vocali dell' opera seria: (virtuosismo fatto di ampi salti, estese colorature, arduo impegno tecnico vocale in genere).

- **Mezzi caratteri** (gli innamorati): si esprimono con arie cantabili e sentimentali, in tempo moderato e con frasi compiute spesso di 4 battute, semplici e caratterizzate da legature di frase.

Queste tre tipologie psicologico-musicali sono state poi sfruttate da tutti i principali operisti del secondo '700 (Paisiello, Cimarosa, Mozart).

<https://youtu.be/taZHaj04Kik> "Furie di donna irata (La Cecchina)" - *Piccinni*

5.4 Il Finale d'atto o Concertato finale

Particolarmente sviluppati nelle opere comiche del secondo settecento sono i **pezzi d'insieme**, cioè duetti, terzetti, etc.. Particolarmente importanti i pezzi d'insieme iniziali, detti 'Introduzioni', ma soprattutto quelli conclusivi degli atti, in particolare l'ultimo atto, detti Finali, o Concertati finali. Il finale, in cui in genere **tutti i personaggi si riunivano sulla**

scena, era il momento in cui il compositore dava maggiore prova della sua maestria, dato che **l'unione e l'alternanza delle voci e la necessaria importante presenza dell'orchestra** che accompagnava ne mettevano in risalto le capacità compositive sia corali-contrappuntistiche che orchestrali, nonché la sua capacità di dare un senso espressivo-musicale ad una fase nella quale di solito erano previsti eventi teatralmente rilevanti: colpi di scena, scontri, chiarimenti, risoluzioni, che coinvolgevano, in genere, tutti i principali personaggi dell'opera. Quasi sempre nei finali prevale la grande vivacità ritmica, data da vari elementi anche orchestrali, come l'impiego di **veloci ostinati da parte dei violini**, oppure dalle **voci che spesso cantano frasi sparse o a note ribattute ed entrano ad intervalli irregolari**. In genere il finale è **durkòmponirt**, cioè composto da cima a fondo senza ripetizioni, spesso con una struttura cosiddetta 'a catena', cioè con una serie di sezioni autonome concatenate fra loro. Il finale si conclude con la cosiddetta '**stretta**', cioè un'accelerazione accompagnata da un crescendo che precede il fortissimo conclusivo. Particolarmente ricchi ed efficaci i finali nelle opere di **Giovanni Paisiello** (1740-1816), il più grande operista italiano prima di Rossini, attivo oltre che in Italia anche nei più prestigiosi teatri esteri (Parigi, Vienna e persino per i teatri imperiali di Pietroburgo). Fra le sue opere più importanti **Il Socrate immaginario** (1775), **Il barbiere di Siviglia** (1786), **Nina o sia la pazza per amore** (1789).

5.5 Schema dell'opera del '700

Visti gli aspetti fondamentali dell'opera seria e dell'opera comica del '700, si può dire che la struttura tipica di un'opera settecentesca prevede una ouverture iniziale (nel primo '700 la struttura è Allegro – Adagio – Allegro, nel secondo '700 la struttura è in un tempo unico, in genere un Allegro in forma-sonata di solito preceduto da un Adagio introduttivo) seguita da una serie di pezzi, detti 'numeri', di solito a se stanti, anche se col passare del tempo si tende sempre più a farli confluire l'uno nell'altro: recitativi, secchi o

accompagnati, arie (nel primo '700 in struttura per lo più col da capo, nel secondo '700 in strutture varie), pezzi d'insieme, cori, con la già segnalata importanza dei Finali.

6. Opera in Francia nel '700

L'opera italiana fu praticata fin dalla seconda metà del 1600 in varie corti europee soprattutto di lingua tedesca (Germania e Austria: nel 1661 l'imperatore austriaco *Leopoldo I* aveva istituito la carica di poeta cesareo) nonché in Inghilterra con *Haendel* (che scrisse opere su libretti in italiano). In questo periodo non nacque **in nessun paese un repertorio propriamente nazionale** di opere liriche perché vennero adottate quelle italiane; **unica eccezione la Francia**, dove nacque un genere operistico ben distinto (ovviamente in lingua francese) avente particolari caratteristiche. L'opera francese deve le sue origini a due generi: il **Balletto** e la **Tragedia Recitata**. Nel secondo 1500 il balletto (detto anche "**Ballet de Cour** [*Ballé de cur*]) particolarmente gradito alla corte francese, consisteva in uno **spettacolo in cui veniva rappresentata una vicenda attraverso l'alternanza fra brani recitati, brani cantati (solistici o corali) e brani strumentali per le danze e le pantomime**. Un esempio è il "**Ballet Comique de la Reyne**" [*ballé comic de la reïn*] del 1581, che aveva come argomento gli incantesimi della maga Circe. Verso il 1620 si svilupparono nuove forme di balletto, fra le quali il "**Ballet Mèlodramatique**" [*ballé melodramatì*] nel quale erano più ampie le sezioni cantate, mentre nel "**Ballet à Entrées**" [*ballé a antré*] non veniva sviluppato un argomento unitario ed ogni atto aveva una trama a se stante. Fra il 1645 e il 1662 il Cardinale Mazarino (il ministro italiano che fu reggente in Francia prima dell'avvento al trono di Luigi XIV) fece venire cantanti e musicisti dall'Italia a rappresentare opere su libretti italiani. Vennero rappresentate opere della scuola veneziana fra le quali "*La Finta Pazza*" di Saccati, "*Orfeo*" di Luigi Rossi e "*Ercole Amante*" di Francesco Cavalli. **Le opere italiane non furono del tutto apprezzate dalla corte francese che non gradiva le incoerenze delle vicende narrate e le esibizioni vocali di genere virtuosistico dei cantanti italiani**. L'opera francese nacque quando **Luigi XIV** (che assunse il potere nel 1661) istituì, nel 1669, la "**Académie Royal de Musique**", [*academì ruoaiàl de miusic*] organismo stabile, con relativa sede teatrale, che aveva il **compito di far eseguire opere in lingua e musica rigorosamente francese**. Direttore dell'*Académie* dal 1672 e vero protagonista dell'opera francese del 1600 fu **Jean-Baptiste Lully** [*Gian Baptist Liulli*] (1632 -1687).

6.1 Lully

Nato a Firenze, (si chiamava *Giovan Battista Lulli*, poi fu naturalizzato francese col nome suddetto) già a 14 anni fu condotto a Parigi come conversatore in lingua italiana; in Francia Lully ricevette anche una adeguata istruzione musicale e in seguito, soprattutto per la sua amicizia con il giovane Luigi XIV, ricoprì importanti incarichi, da compositore della musica strumentale del Re (1653) a compositore da camera del Re (1661), fino al sopramenzionato incarico, che era anche quello di 'sovrintendente della musica francese'. Grazie a questo incarico **Lully dominò la scena operistica francese per 14 anni** (morì nel 1686 per una ferita alla gamba malcurata e andata in cancrena). La differenza più marcata rispetto agli operisti italiani era data, oltre che dalle mansioni direttivo musicali presso una delle più prestigiose corti europee, dal fatto che, in pratica, per decreto reale, usufruì, caso unico per quell'epoca e per le successive, di una legislazione adeguata in tema di diritti d'autore (cosa assolutamente esclusa per i compositori italiani), in quanto **ebbe diritto a ricevere proventi per ogni pubblica esecuzione o pubblicazione delle sue opere** (le prime compiute leggi sui diritti d'autore furono emanate in Francia ai primi dell'800 e in Italia solo nel 1865). L'opera francese creata da Lully è denominata "**Tragédie Lyrique**" [*tragedì lirc*], visto lo stretto legame con la tragedia recitata di *Corneille* e *Racine* [*Cornèil e Rasin*] (all'epoca autori di grande successo); a tali modelli infatti si ispira il principale librettista di Lully, *Philippe Quinault* [*Filip chinò*], che scrisse i libretti di 11 delle 13 opere di Lully: Come nelle tragedie recitate i soggetti erano tratti dai poemi eroici del rinascimento italiano o dalla mitologia antica, la struttura era in 5 atti preceduti da un prologo, e il verso era quello alessandrino (composto da 14 sillabe con cesura). **Dal punto di vista musicale Lully cura molto, anche**

ritmicamente, l'aspetto declamatorio del canto: l'elemento trainante delle opere, a differenza delle opere italiane è il recitativo, dove sono molto curati la declamazione e il rapporto fra ritmo poetico e ritmo musicale: le sillabe lunghe e accentate tipiche della lingua francese sono rese con note di valore più lungo e le sillabe più brevi (non accentate) con note di durata minore: in questo il compositore francese seguiva gli orientamenti della cosiddetta *musique mesurée* [Miusic mesiuré] degli umanisti francesi dell'*Academie de Poésie et de Musique*, la prima Accademia francese, fondata nel 1570 e facente capo ad Antoine de Baif. Inoltre **per far cadere sempre l'accento tonico sul tempo forte della battuta ricorreva spesso a cambiamenti di tempo, ad esempio passando dal quaternario al ternario.**

Le arie, pur più interessanti melodicamente, non propongono mai il virtuosismo o i vocalizzi estesi delle opere italiane: sono per lo più sillabiche e seguono l'impronta declamatoria del recitativo, per cui fra recitativo e aria non c'è quel divario tipico dell'opera italiana. Molto importante in *Lully* il coro, che viene usato essenzialmente a blocchi omoritmici, con ampi contrasti di tipo 'antifonale' fra poche voci (piccolo coro) e l'intera massa vocale (grande coro) e con andamenti molto ritmati e scanditi (carattere tipico della danza). Estremamente ricca e corposa era anche l'orchestrazione era particolare: divisa in 5 sezioni d'archi (2 Violini, 1 Viola, 1 Violoncello, 1 Contrabbasso) più altre parti supplementari di legni e ottoni. L'orchestra era usata sia nei balletti che nei passi descrittivi (ad esempio timpani e ottoni accompagnavano spesso marce o episodi infernali).

Il brano orchestrale più importante è quello che introduce le opere: la cosiddetta Ouverture: si tratta di una composizione un due tempi: Adagio - Allegro, con il primo omofonico accordale, tetico, dal ritmo puntato e solenne, e il secondo in stile imitativo. Questo tipo di ouverture era stato in qualche modo anticipato dalle ouvertures di opere italiane del '600 (ad es. il *Sant'Alessio* di Stefano Landi del 1632, *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi del 1643, ma anche l'*Orfeo* di Antonio Sartorio del 1680, avevano uno Schema del tipo Adagio – Allegro), ma all'epoca di *Lully* (1680 – 1690 circa) **Alessandro Scarlatti cominciava a comporre Sinfonie avanti l'opera con lo schema Allegro – Adagio – Allegro, quello che sarebbe poi stato lo schema più frequente della sinfonia d'opera italiana per tutta la prima metà del 1700.**

6.2 Rameau

Rameau (1683 - 1764) [*Ramò*] visse dopo *Lully* nel periodo in cui in Francia si era sviluppato il cosiddetto "Opera Ballet", un tipo di balletto che derivava da "L'Opera a Entreés", essendo come quello strutturato in vari atti dall'argomento distinto ognuno dei quali era denominato "Entrée". Ad esempio citiamo "L'Europa Galante" di André Campra, opera divisa in 4 Entrées il cui tema principale era l'amore; in ogni atto era dedicato a come si comportano in amore diverse popolazioni: Francesi, Spagnoli, Italiani e Turchi.

In origine organista in vari centri Francesi, Rameau all'inizio **fu noto soprattutto come teorico in quanto fu il primo a teorizzare l'armonia moderna nel suo "Trattato di Armonia" del 1722.** Compose la sua prima opera solamente a 50 anni di età: "Hippolyte e Aricie", che è del 1733. In totale scrisse 26 lavori teatrali fra "Tragedie Lyrique", "Opera Ballet" e altro. Le sue opere furono spesso criticate dai sostenitori dell'opera di *Lully* (si parla infatti di querelle fra Lullisti e Ramisti) e questo perché **spesso inserì vocalizzi nelle Arie e adottò nella "Principessa di Navarra" lo schema tripartito della Sinfonia avanti l'Opera di stampo Italiano; per questo fu accusato di "Italianismo".**

Lo stile di *Rameau* ricalca molto quello di *Lully* ma con importanti **novità di tipo armonico e orchestrale**, La base di partenza è data dallo stile declamatorio e dall'importanza attribuita ai cori, ai balletti e all'orchestrazione, tratti tipici dell'opera di *Lully*. Ma *Rameau* si distingue per i seguenti aspetti:

- **La linea melodica è più cantabile** rispetto a quella di *Lully*, spesso triadica e basata sull'armonia moderna (sistema temperato, modulazioni, ecc.).
- **Le Arie spesso sono vocalizzate**, anche se di norma (come nell'opera di *Lully*) erano di **carattere**

declamatorio; molto importanti i Recitativi accompagnati, che hanno grande rilievo.

- **Attribuisce un peso espressivo notevole all'armonia**: ad esempio nell'Opera "Hippolyte e Aricie" l'idea dello spavento e dell'orrore è dato da una serie di progressioni cromatiche discendenti che passano attraverso 5 tonalità differenti.

- **Orchestrazione di alto potere descrittivo** soprattutto nell'uso degli strumenti a fiato: ottoni e legni e in particolare il clarinetto. Fu il primo ad introdurre questo strumento in una partitura teatrale ("Zoroastro", 1749). In **questa stessa Opera ricopre un'importanza particolare l'Ouverture, saldata con l'azione teatrale grazie ad un collegamento tematico con l'Opera stessa.**

Anche per questo, oltre che per l'importanza attribuita al recitativo accompagnato, Rameau si deve considerare un precursore della riforma di Gluck.

7. La Riforma di Gluck

7.1 Premessa

Soprattutto a partire dal 1752, anno della rappresentazione della "Serva padrona" di *Pergolesi* a Parigi e della conseguente "querelle" fra buffonisti e antibuffonisti, da parte di intellettuali italiani e francesi si auspicò un miglioramento del teatro d'opera consono agli ideali dell'estetica del '700, che era basata sulla esigenza di una maggiore naturalezza e razionalità, nonché su una più autentica rappresentazione di nobili passioni e sentimenti. **Inadequate, a riguardo, erano ritenute dagli intellettuali e i filosofi illuministi sia l'opera seria italiana che la Tragédie Lyrique francese** (discendente diretta del Balletto di Corte cinquecentesco), che venivano aspramente e da più parti criticate. Ad esempio Il filosofo francese **J.J. Rousseau** giudicava negativamente l'eccessivo uso del balletto e la declamatorietà spropositata nell'opera francese.

Il flusso migratorio di opere e musicisti Francesi in Italia influenzò dunque gusto e pratica compositiva dell'opera italiana. Quest'ultima, nel frattempo, veniva criticata per:

- **eccessiva centralità dei cantanti**
- **inverosimiglianza**, distanza eccessiva tra musica e trama
(es. **F. Algarotti**, Saggio sopra l'opera in musica, 1755)

Si giunse, quindi, all'idea di una fusione fra i migliori aspetti dell'opera italiana e francese:

- **5 atti**
- **Unità di tempo, luogo e azione**
- **Orchestra sempre presente**, soprattutto nei recitativi (**Grand Coeur**, orchestra piena)
- **Presenza di balletti e cori**
- **Assenza di castrati**
- **Arie prive di "da capo"**
- **Sinfonia d'apertura molto pomposa e in due atti**
- **Soggetto mitologico**

7.2 La Riforma

La riforma vera e propria fu operata da **Christoph Willibald Gluck** (1714 - 1777), compositore boemo, **Ranieri de' Calzabigi**, librettista di corte, e **Gaetano Guadagni**, un cantante castrato. La peculiarità della riforma risiede nella diversità di influssi che la caratterizzarono: *Calzabigi*, infatti, aveva lavorato alla corte di Maria Teresa d'Austria, dove aveva dunque conosciuto l'**esperienza musicale Viennese** (soprattutto Haydn) e **quella Francese** che era fortemente presente in quella corte (es. andava per la maggiore il balletto mimico, tipicamente francese); *Guadagni*, invece, si era formato come cantante nell'opera comica.

Come accadde anche con *Monteverdi*, la **prima opera scelta da Gluck per applicare la sua riforma è l'Orfeo (1762), cioè il mito della (ri)nascita della musica.**

Il manifesto della riforma di *Gluck* è rappresentato dal prologo dell'*Alceste* (1767):
"LA MUSICA DEVE ESSERE MIMETICA E DARE IL SENSO DEL RACCONTO".

Non c'è più spazio per colorature e melismi dei cantanti.

7.3 Esito

La nuova opera presenta:

- **Lingua italiana**
- **Orchestrazione tipicamente viennese**
- **Drammaturgia tipicamente francese** (es. unità di tempo, luogo e azione)

Gli aspetti musicali della cosiddetta 'Riforma di Gluck' si possono così riassumere:

- **Abolizione del recitativo secco ed uso esclusivo di quello accompagnato**, questo recitativo accompagnato, pur conservando l'aspetto declamatorio, risulta **più melodico e arioso**.
- L'Aria, pur risultando più interessante melodicamente, ha pure un **aspetto declamatorio**, essendo **prevalentemente sillabica e con pochi e ridotti vocalizzi**.
L'Aria col da capo viene a volte mantenuta, anche se con il da capo ridotto, ma **si usano anche altre strutture** (ad esempio l'aria più famosa dell'*Orfeo ed Euridice*, "Che farò senza Euridice" è in struttura rondò).
- **Si attenua dunque la netta distinzione tipica dell'opera italiana del '700 tra Recitativo ed Aria**, essendo, come detto, l'aria più declamatoria e il recitativo accompagnato dall'orchestra e più melodico.
- **Grande importanza è attribuita al coro, ai balletti e all'orchestrazione**: quest'ultima è legata più che mai ai personaggi e alla scena. Ad esempio nell' "*Orfeo ed Euridice*", per le scene soprannaturali ed i personaggi ultraterreni sono usati i tromboni, mentre i flauti sono inseriti nelle scene paradisiache; L'arpa è legata sempre alla presenza di Orfeo sulla scena, perché evoca il suono della cetra di Orfeo stesso
- **La ouverture è collegata espressivamente all'opera rappresentata** (le sinfonie avanti l'opera tipiche del primo '700 non avevano collegamenti con l'opera: erano spesso una sorta di avviso agli spettatori che stava iniziando lo spettacolo) .

8. Lo Stile Galante

Fra il periodo Barocco (1600-1750) ed il periodo dello stile classico (1780-1820 circa) si colloca il periodo del cosiddetto 'stile galante', che va all'incirca dal 1730 al 1780. In questo periodo nasce un nuovo stile musicale, appunto lo 'stile galante', nell'ambito del quale **nascono le principali forme di concerto moderne**. I caratteri essenziali di questo stile si possono ricollegare alle esigenze estetiche del '700, che erano orientate verso la **ricerca di una nuova espressività fatta di naturalezza, spontaneità ed eleganza, e verso il superamento delle artificiosità del primo barocco**. Di qui, nella musica strumentale, la **sostanziale rinuncia al contrappunto e la predilezione per la prevalenza della linea melodica superiore**, sia essa semplicemente cantabile o molto ricca di abbellimenti, con un accompagnamento semplice come armonie e come andamento: significativo a riguardo il cosiddetto **basso albertino**, un tipo di accompagnamento adatto ai cordofoni a tastiera (clavicordo o clavicembalo, poi molto adottato per il pianoforte), che **consiste in accordi spezzati o arpeggiati: con questo tipo di sonorità si garantiva il senso armonico dell'accompagnamento** (anche per le risonanze armoniche: dal 1702 erano stati scoperti da Sauveur i suoni armonici) e al tempo stesso, grazie alla leggerezza dei suoni arpeggiati, l'adeguata evidenziazione della linea melodica superiore. **Il basso albertino fu molto usato dai tre grandi classici viennesi, ha la funzione di sciogliere l'accordo in un disegno semplice.**

Altro aspetto dello stile galante è la presenza di temi chiaramente distinti (al contrario della **fort-spinnung del barocco, basata sulla continuità tematica**) e spesso costruiti su frasi di eguale lunghezza, di solito di 4 battute l'una. Contemporaneo allo stile galante e riscontrabile soprattutto dopo la metà del 1700, interessante è anche il cosiddetto stile *empfindsamer* ("sensibile" o "sentimentale"), nel quale si conferma la divisione in temi e frasi nettamente contrapposti e l'evidenziazione della parte melodica superiore, ma, a differenza dallo stile galante, si evitano le frasi simmetricamente disposte, si prediligono dinamiche e ritmi molto variati e armonie ricche ed ardite, nonché una maggiore cura per la scrittura polifonica, che viene rivalutata. Massimo esponente dello stile *empfindsamer* è **Philip Emanuel Bach** (1714 – 1788).

8.1 Le Forme da Concerto Classiche

In questo periodo nascono anche i principali generi da concerto e le strutture compositive classiche: la **sonata per clavicembalo, poi sonata per pianoforte, la sonata per violino e pianoforte, il trio, il quartetto, il quintetto, la sinfonia e il concerto per strumento a tastiera (prima cembalo poi pianoforte) e orchestra**. In questi generi, fra il 1740 ed il 1760 circa, si viene a fissare una struttura che prevede inizialmente 3 movimenti: allegro - adagio – allegro (prima nella sinfonia e poi nel quartetto e infine nella sonata solistica, con Beethoven, verrà introdotto un quarto movimento, il Minuetto, poi sostituito con lo Scherzo) con il primo allegro in una particolare struttura che è stata **denominata 'forma sonata'**.

La forma-sonata:

I primi esempi di forma sonata risalgono al 1742 e si possono individuare in due raccolte per clavicembalo: le Sei Sonate "nel gusto italiano" op.1 dell'italiano Giovanni Platti (1697 -1763) e nelle Sei Sonate per clavicembalo di *Philip Emanuel Bach*. **La forma sonata prevede tre fasi distinte: l'esposizione, dove si propone una prima zona tematica in tono d'impianto, un ponte modulante seguito da una seconda zona tematica nel tono della dominante, seguita da una coda. Nello sviluppo avviene l'elaborazione dei temi con modulazione ai toni lontani e che si conclude col ritorno alla tonica. Segue quindi la ripresa, che consiste nel ritorno dei temi dell'esposizione con il secondo tema ora proposto nel tono d'impianto. E' bene chiarire subito che tale struttura, come si manifesterà ancor più col suo pieno consolidamento negli autori classici (Haydn, Mozart e Beethoven) è solo una struttura orientativa.**

Forma Sonata classica: tre movimenti, bitematica.

Primo tema vigoroso maschile, basato sul contrasto dei personaggi.

Secondo tema, femminile più melodico.

Terzo tema interagiscono, rielaborazione evolutiva dei primi due con un intreccio.

Ultima parte si ripresentano svelando il contrasto.

Mentalità che guarda al pianoforte, in quanto il contrasto è ben chiaro attraverso l'uso delle dinamiche.

8.2 La Scuola di Mannheim

Per quanto riguarda i primi significativi esempi di quartetto e quintetto vicini ai modelli classici, fra gli autori più significativi emerge Luigi Boccherini (1743-1805). Per quanto riguarda specificamente la sinfonia importanti furono i sinfonisti italiani, con in testa Giovan Battista Sammartini, ma soprattutto gli esponenti della cosiddetta Scuola di Mannheim, principale esponente Johann Stamitz (1717/1757). **Fu nella scuola di Mannheim soprattutto che troviamo i primi esempi di sinfonia in 4 movimenti** (anche se Albinoni in alcuni brani manoscritti del 1733 aveva già usato i 4 tempi nella sinfonia, comprensivi del minuetto), **l'esaltazione della tecnica del crescendo** (pure presente in Vivaldi) e la **prima piena valorizzazione delle risorse orchestrali**: l'orchestra di Mannheim era la più famosa e numerosa dell'epoca (nel 1756 comprendeva circa 44 strumentisti). In tutti questi autori (sia italiani che tedeschi quindi) notiamo che il procedimento tipico consiste in una presentazione di diversi temi distinti e consecutivi, spesso anche sottoposti a duplicazione: tale presentazione si definisce anche 'allineamento tematico' e si può bene riscontrare nella prima fase della forma-sonata, cioè l'esposizione; quindi un' esposizione, molto spesso, non consta di due temi ma di più temi distinti, per cui molti studiosi più che parlare di 'primo tema' e di 'secondo tema' parlano di 'prima zona tematica' o di 'seconda zona tematica'.

8.3 Domenico Scarlatti

Domenico Scarlatti (1685 – 1757) figlio ed allievo di Alessandro, fu attivo prima come compositore presso la cappella reale di Napoli (1701 -1708), viaggiando molto con il padre (Firenze, Roma, Venezia), poi fu maestro di cappella a Roma presso la regina Casimira di Polonia (1709 – 1713) e quindi maestro di cappella presso la Basilica di San Pietro (1714 – 1719). A Roma in questo periodo fece rappresentare nove dei suoi 15 melodrammi. Dal 1720 fino alla morte fu al servizio dei sovrani portoghesi e spagnoli, prima a Lisbona, maestro della cappella reale e poi, dal 1733, a Madrid, dove fu pure insegnante di clavicembalo della regina di Spagna. Oltre che melodrammi, Scarlatti compose una settantina di brani di musica vocale sacra e profana (Messe, salmi, cantate), 17 'sinfonie' (brani orchestrali non da inserire nell' ambito delle premesse dello stile classico), ma **la sua grandezza è soprattutto legata alle sue sonate per clavicembalo**, circa 530 composizioni. Di queste sonate poche furono stampate durante la sua vita, le altre ci sono pervenute manoscritte.

Le sonate scarlattiane sono di norma in un solo movimento e con struttura bipartita: una prima sezione che parte dal tono d'impianto e approda al tono della relativa dominante o del relativo tono maggiore (nel caso di tono d'impianto in minore) e una seconda sezione che partendo dal tono di chiusura della precedente sezione svolge vari passaggi modulanti che conducono infine al tono di partenza. All'interno di questo schema armonico, le possibilità strutturali sono svariate: ci possono essere sonate monotematiche, sonate bitematiche o politematiche, **si può considerare un punto di partenza per la struttura della forma-sonata, anche se è bene non considerare le sonate scarlattiane come dirette antecedenti dello stile classico, soprattutto per la presenza frequente di un andamento di *fortspinnung* barocca.**

Le sonate scarlattiane propongono una infinita ricchezza di temi e spunti diversi, dal tema lirico a quello ritmico, dal tema a dialogo a quello virtuosistico-tastieristico, dalla scrittura omofonica a quella imitativa. Ma notevole è anche la varietà delle combinazioni fra questi diversi spunti contrastanti. Le sonate di Scarlatti, al di là di uno schema armonico generale che segue quelli tipici del periodo, propongono, quindi, aspetti di grande originalità e risultano decisamente ardite e sperimentali (anche per il fatto di non doversi collegare ai grandi pubblici dei teatri ma alla dimensione privata ed isolata della vita di corte spagnola).

<https://youtu.be/PzzKSiUS-X0>

<https://youtu.be/uMSACwJJQRY> ricorso a melodie popolari, ritmo tratto dal folklore locale, precisamente in Portogallo.

9. Stile Classico

Con *Haydn*, *Mozart* e *Beethoven*, che lavorarono a Vienna all'incirca a partire dall'ultimo ventennio del '700 fino al primo decennio dell'800 abbiamo il cosiddetto **stile classico**, che **partendo dalle conquiste dello stile galante ne costituisce il superamento**, in quanto:

- **Vengono esaltati, come nello stile galante, i contrasti tematici o armonici o timbrici.** Ed anzi tali contrasti sono maggiormente accentuati e 'drammatizzati', ma i medesimi vengono al tempo stesso resi simmetrici, equilibrati e fra loro coerenti: ad esempio due temi possono essere contrastanti nel disegno ritmico, armonico dinamico ma possono essere accomunati da un profilo melodico affine o comunque armonicamente assimilabile (è questa la cosiddetta 'derivazione per contrasto': vedi il primo e il secondo tema della Quinta Sinfonia di *Beethoven*, dove il profilo dei temi si può ricondurre al un comune percorso melodico-armonico 'tonica-dominante') oppure due elementi tematici pur essendo decisamente e in tutto contrastanti fra loro possono essere collocati in modo tale da essere uno complementare rispetto all'altro: ad esempio in una simmetrica struttura a dialogo con struttura armonica del tipo tonica dominante (primo tema) dominantetonica (secondo tema) come avviene nell'attacco del concerto per pianoforte e orchestra K171 di *Mozart*. **Il contrasto in musica più evidente a livello armonico è il passaggio tra la tonica e la dominante effettuando delle modulazioni.**

- **La coesione equilibrante può derivare dallo sfruttamento di un unico tema sottoposto alle più ricche diversificazioni armoniche e dinamiche**, come avviene spesso in *Haydn* (ad es. nel primo movimento della Sinfonia n. 88 in Sol maggiore) e in *Beethoven* (ad es. nel primo movimento della Quinta Sinfonia).

- **L'equilibrio dello stile classico si può anche concepire come piena integrazione fra gli elementi secondari e gli elementi principali delle diverse strutture compositive:** ad esempio le transizioni, le code e gli sviluppi assumono un rilievo tematico mentre le esposizioni possono avere elementi di elaborazione tematica. **Equilibrio, armonia e linearità creano dei modelli ideali di bellezza, il termine 'classico' identifica tutto ciò che è bello idealmente.** Lo stile Barocco si forma sulla non linearità, è sfarzoso, opposto del classico.

- **Viene pienamente rivalutato il contrappunto, non più realizzato come arido intreccio delle parti ma come piacevole intreccio e dialogo strumentale.** Così nei quartetti in particolare, ma, in genere, in tutti i passi di tipo polifonico, **le parti di accompagnamento si trasformano in parti melodiche e le parti tematiche si possono trasformare in parti di accompagnamento.**

In sintesi si può dire che l'enorme contributo dello stile classico di *Haydn*, *Mozart* e *Beethoven* all'evoluzione del linguaggio musicale sta nella loro sensibilità per l'equilibrio, le proporzioni e la simmetria unita allo sviluppo delle potenzialità 'drammatiche' della musica strumentale.

10. Franz Josef Haydn (1732-1809)

Primo grande classico, **Franz Josef Haydn** (1732-1809), ha vissuto diversi stile ed epoche. Nel 1760 inizia a lavorare, era l'epoca dei concerti. Muore invece nell'epoca del romanticismo. Ha conosciuto movimenti molto diversi e le sue opere ne risentono moltissimo. **Nel 1770 il pianoforte si era così evoluto che prese posto del clavicembalo, poteva emulare tutta l'orchestra a differenza del clavicembalo. Quindi cambia il modo di pensare la musica, si esce dai blocchi.** Haydn nasce da una famiglia umile in campagna, senza formazione musicale viene scoperto dal maestro di coro della cattedrale di Santo Stefano di Vienna, che per formare un coro di qualità andava alla ricerca di bambini. Viene formato con carattere deduttivo e non teorico. Rimane nel coro fino ai 17 poi viene cacciato. Fu assunto dalla famiglia Esterházy come Maestro di cappella. Scrisse tantissime composizioni di vario genere per la Corte. Tutti gli ospiti della Corte rimanevano stupiti dalla bravura di questo compositore, parlandone anche all'estero tanto che **veniva imitato da altri compositori che si firmavano col suo nome per una vendita garantita, doveva così essere costantemente creativo.** Scrive 104 sinfonie e 67 quartetti.

I principali generi nei quali si affermò il suo genio furono i **quartetti** e le **sinfonie**, che con lui assunsero la forma poi diventata "classica".

10.2 I Quartetti

Il quartetto classico era per due violini, viola e violoncello. Nei quartetti di Haydn, in particolare a partire dall' op. 17, del 1771, **gli sviluppi dei movimenti in forma sonata assumono una maggiore ampiezza e consistenza** (circa il 70 o l'80 per cento delle battute dell'esposizione) e **il materiale tematico è distribuito fra tutti e quattro gli strumenti**, ad eccezione dei movimenti lenti, dove prevale la cantabilità del primo violino. Già in questi quartetti si può notare, poi, **un tratto tipico di Haydn**: la tendenza a proporre, nei movimenti in forma-sonata, non più un allineamento fra diversi temi ma una **maggiore unitarietà tematica, con le seconde zone tematiche spesso caratterizzate da riprese variate o elaborazioni di temi o spunti della prima zona tematica.**

I quartetti haydniani sono sempre nei quattro movimenti tipici della Sinfonia (Allegro-Adagio-Minuetto-Allegro, con il Minuetto a volte collocato al secondo posto). In totale Haydn scrisse più di 60 quartetti di certa attribuzione.

10.3 Le Sinfonie

Le 106 sinfonie haydniane possono essere suddivise nei 4 periodi corrispondenti ai 4 decenni dal 1760 in poi.

- **Nelle sinfonie degli anni '60 sono evidenti gli influssi del Barocco, in particolare di Vivaldi** per le Sinfonie n. 6, 7 ed 8, denominate "Le Matin", "Le Midi", "Le Soir", sinfonie genericamente a programma, dove l'aspetto vivaldiano è dato innanzi tutto dal carattere decisamente concertante di quasi tutti i movimenti, con piena evidenziazione degli strumenti solisti (molto in evidenza i legni, oltre che i violini). Altri aspetti che rivelano l'influsso vivaldiano sono la vena brillante e descrittiva e l'uso di temi ritmicamente incisivi ed all'unisono, spesso triadici e con passi in progressione.

- **Nelle Sinfonie degli anni '70 notiamo un carattere sperimentale dato da un arricchimento della scrittura**

armonica ed orchestrale e la ricerca di effetti tipicamente teatrali, come una serie di improvvise mutazioni dinamiche ed una serie di frasi melodiche interrotte che creano effetti di sorpresa.

<https://youtu.be/dMKjTOsWnpw> troveremo da ora la tecnica della variazione sul frammento tematico, il resto è una elaborazione del tema. Accordo sciolto (per tema iniziale), imposto dalla tonalità stessa. -il secondo tema ricorda molto il primo -primo tema maschile (ritmico) secondo tema femminile (breve e melodico). Siamo ancora in una mentalità barocca.

- **Nelle Sinfonie degli anni '80 dominano le cosiddette Sinfonie Parigine** in cui abbiamo la **definitiva maturazione dello stile di Haydn**. Le Sinfonie sono tutte in 4 movimenti, articolati nella struttura classica di questo genere: **Il primo è un tempo allegro in forma sonata spesso preceduto da un adagio introduttivo, il secondo è un adagio andante in forma sonata ridotta o in forma ABA o tema con variazioni, il terzo Minuetto con schema Minuetto-Trio-Minuetto, il quarto è allegro in forma sonata o in forma rondò. Soprattutto nel primo movimento in forma sonata Haydn manifesta pienamente il suo stile in cui notiamo l'enorme importanza che assume l'elaborazione tematica.**

Tale modello di sinfonia, giunto a pieno compimento con Haydn, e che verrà sostanzialmente accettato da *Mozart*, prevede una strutturazione in cui **ciascuno dei 4 movimenti assume una funzione ben precisa che determina l'equilibrio e la simmetria dell'intera composizione**: il primo tempo Allegro è il tempo di maggiore densità strutturale; il tempo successivo Adagio, è quello in cui l'autore riversa il maggiore impegno verso la piena espressività cantabile e melodica; il terzo tempo, è, dopo la gravidanza dei due precedenti, un tempo di alleggerimento, dove predomina il carattere spigliato di danza, con una prima parte di solito caratterizzata da due spunti tematici ed il Trio che si propone come sezione di contrasto non solo tematico ma anche timbrico mentre il tempo finale, in forma-sonata, rondò, o rondòsonata, deve comunque avere un carattere brillante o comunque di grande rilievo, sia esso dato dal virtuosismo tecnico-strumentale che da un ulteriore impegno costruttivo-strutturale. E' da rimarcare il fatto che, **dal punto di vista tonale**, la consuetudine dei classici, primo fra tutti *Haydn*, **vuole che solo uno dei due tempi centrali, il secondo o il terzo, abbia una tonalità diversa da quella d'impianto**: di norma, insomma, tre tempi su 4, e obbligatoriamente il primo e l'ultimo, hanno la stessa tonalità, che è quella d'impianto (persino *Beethoven* si adeguerà a questo criterio, pur cambiando tono dal minore al maggiore, o viceversa, ma sullo stesso tono, nella Quinta, Settima e Nona Sinfonia).

L'elaborazione o sviluppo tematico in Haydn (ed in generale nei classici viennesi) consiste in 4 aspetti che possono presentarsi separatamente o congiuntamente: il tema è frammentato, è proposto in toni lontani o a carattere modulante, è proposto evitando le cadenze e infine è proposto in elaborazione imitativa o fugata.

In Haydn l'elaborazione tematica si ha non solo nello sviluppo ma anche spesso nell'esposizione, dove il compositore austriaco lavora soprattutto, come si è detto già per i quartetti, **sullo sviluppo di un unico tema riassorbendo nella coerenza tematica e spesso anche nella continuità ritmica tutti gli elementi armonici, timbrici e dinamici che forniscono il materiale di contrasto.**

<https://youtu.be/SrAMizMXH90> i strumenti se ne vanno via mano a mano, all'epoca lo strumentista soffiava sulla candela e se ne andava.

- **Nelle sinfonie degli anni '90**, le cosiddette Sinfonie Londinesi, che Haydn compose e diresse presso una società concertistica di Londra, **viene perfezionata ancora la scrittura sinfonica orchestrale con attribuzione di maggior peso ai fiati ed in particolare al clarinetto che (seguendo l'esempio di Mozart) fu inserito nell'organico orchestrale a partire dalla sinfonia n. 99.** In queste sinfonie, inoltre, notiamo **una maggiore cantabilità melodica** (nella quale si può parlare di un influsso mozartiano o anche, in genere, del piacere di proporre ad un esteso pubblico londinese motivi orecchiabili e popolari) **estesa a tutti e quattro i movimenti** e non solo al secondo.

https://youtu.be/mNwMXj0Y1_Y terza sinfonia scritta a Londra. Clamore di un uomo di campagna catapultato in una metropoli.

<https://youtu.be/OitPLlowJ70> Non siamo più in epoca barocca, Mozart ha già scritto tutte le sue sinfonie. 1794, orchestra molto più vasta. Ultimo movimento assume importanza, ha la stessa struttura del primo. Linguaggio diverso rispetto le prime sinfonie.

La grandezza di Haydn si manifestò anche in due composizioni della maturità estrema, due oratori composti nel 1798 e nel 1801: La Creazione e Le Stagioni, nei quali Haydn dimostra la sua padronanza delle tecniche teatrali, cioè di felici scelte melodiche per le arie, per i recitativi accompagnati e per la ricchezza dei cori, **ma soprattutto rivela una notevole maestria in alcuni passi orchestrali di carattere descrittivo che anticipano il sinfonismo del 1800.**

<https://youtu.be/bc-VA5SG9g>

<https://youtu.be/iZo9FoajL4A>

<https://youtu.be/C10-45oHfvc> evidente il contrappunto tra i 4 strumenti, autonomia delle voci. Si chiude con una fuga. Diventa uno dei riferimenti per i futuri lavori di Mozart e Beethoven.

11. Wolfgang Amadeus Mozart

Salisburgo 1756 - Vienna 1791

Mozart fu talento precoce e già a 6 anni compose minuetti per cembalo, a 9 anni la prima sinfonia ed a 12 la prima opera. Il padre *Leopold*, violinista e didatta, lo introdusse nel mondo musicale europeo facendolo esibire in concerti presso le principali corti, da Parigi a Londra, in varie città della Germania ed in Italia, dove Mozart, fra il 1770 ed il 1772, fece rappresentare alcune sue opere. Dal 1769 al 1781 fu Konzert Meister presso l'orchestra arcivescovile di Salisburgo, ma abbandonò questo incarico dal 1781, anno in cui si trasferì a Vienna dove non ebbe incarichi fissi e fu libero professionista, vivendo dei redditi che gli provenivano dall'attività di compositore e concertista, redditi tuttavia non adeguati vista anche la mancanza, all'epoca, di una adeguata legislazione sui diritti d'autore. Morì a Vienna nel 1791 in circostanze ancora non del tutto chiarite. **Scrisse in tutti i stili dell'epoca. L'unica cosa che non ha mai scritto sono sonate per violoncello.**

La severità eccessiva del padre che gestiva il figlio come una marionetta ed imposizioni dell'arcivescovo nel tornare, spingono Mozart a diventare musicista libero rinunciando allo stipendio. Quindi diventa Maestro per mantenersi, insegnando per cantanti che deride nelle sue lettere. Studia i quaderni di composizione dei suoi allievi, in rosso indicava le sue aggiunte ed il pezzo diventava bellissimo. **Non faceva mai brutte copie.** Nel 1781, quindi, diventa musicista libero, ha l'esigenza di libera espressione, si trasferisce a Vienna e si dedica al **suo grande amore, il teatro**. Se analizziamo i suoi movimenti lenti (adagio), sono tutti cantabili, cosa che non avviene per esempio con *Beethoven* ed *Haydn*. Ha una conoscenza eccezionale del timbro degli strumenti e della voce, usa questi parametri per fini drammatici.

Realismo musicale, Rossini ne diviene erede ma con un concetto diverso di drammaturgia.

Pensiero di:

Gluck: musica imprescindibile dalla poesia.

Mozart: poesia figlia devota della musica.

Wagner: la musica è il dramma in sé.

11.1 Le Sonate ed i Concerti per Pianoforte

Mozart riuscì grandissimo in tutti i generi musicali, a differenza di molti altri compositori che di solito eccelsero nell'uno o nell'altro genere. Nel settore della musica strumentale, **notevole fu soprattutto il suo apporto alla letteratura pianistica** (fu fra i primi compositori a svolgere pubblica attività concertistica come pianista). Scrisse 19 sonate per pianoforte e 23 concerti originali per pianoforte ed orchestra. In queste composizioni, come in tutta la sua musica, rivela soprattutto una **grande ricchezza nell'invenzione melodica: all'interno di un movimento di una sonata, ad esempio, si trovano non meno di tre o più temi diversi.** Si tratta di melodie molto belle e compiute in sé: questo interesse mozartiano per la melodia è attestato anche da una testimonianza diretta dello stesso Mozart, che, rispondendo al tenore Michael O'Kelly, che lo aveva pregato di dargli lezioni di composizione, scrisse: "...la melodia è l'essenza della musica. Chi inventa melodie lo paragono ad un nobile cavallo di razza, mentre un semplice contrappuntista è come il cavallo del postiglione". Anche per questa specifica predilezione **l'interesse di Mozart è volto prevalentemente alla fase dell'esposizione, nella quale vengono pure adottate ricche soluzioni armoniche, piuttosto che alla fase dello sviluppo.** Quasi sempre, infatti, gli sviluppi di *Mozart* sono più brevi di quelli di *Haydn* (nei quali lo sviluppo occupava più o meno il 70 o l'80 per cento delle battute dell'esposizione) e spesso sono estesi per non più che la metà delle battute dell'esposizione.

Talvolta la fase dello sviluppo non prevede l'elaborazione dei temi ma lo sfruttamento di nuovi spunti tematici. Le sonate di Mozart propongono quindi questa ricchezza e bellezza melodica ma anche una sonorità pianistica nella quale sono privilegiate l'agilità e la scorrevolezza dei passaggi melodici (scale, arpeggi e trilli) rispetto alla tecnica pesante fatta di doppie ottave ed accordi (spesso tale tecnica era presente in *Clementi* e, soprattutto, sarà presente in *Beethoven*). Questo stile pianistico brillante e non eccessivamente sonoro si può notare in quasi tutte le sonate. **Nella sonata in do minore K 457 in do minore, tuttavia, troviamo una sonorità molto più piena: nel primo movimento il tema ben marcato ed all'unisono ed i violenti contrasti dinamici ed espressivi sembrano anticipare il pianismo orchestrale di Beethoven.** Nei suoi 23 concerti originali (altri 4 sono elaborazioni di brani di altri autori) per pianoforte ed orchestra *Mozart* realizza i primi capolavori di questo genere. **La struttura del concerto per pianoforte era stata fissata da Johann Christian Bach, che Mozart aveva conosciuto a Londra nel 1765.**

Nel concerto per pianoforte ed orchestra abbiamo 3 movimenti: allegro-adagio-allegro, dei quali il primo è in forma-sonata con doppia esposizione, la prima esposizione è dell'orchestra seguita da quella del pianoforte. **La bellezza dei concerti di Mozart consiste nel fatto che viene creata una particolare tensione drammatica e quasi teatrale fra l'orchestra ed il solista, che non di rado nella sua entrata propone un tema nuovo e di particolare evidenza espressiva rispetto a quelli dell'esposizione orchestrale. Quando poi il solista propone la sua esposizione tematica e si intreccia con l'orchestra non si limita ad una semplice ripetizione dei temi ma li trasforma aritmicamente, melodicamente e virtuosisticamente arricchendo il contrasto timbrico con l'orchestra.**

Dei tre tempi dei concerti mozartiani il primo è di solito il più elaborato, mentre il secondo tempo, adagio, è il più lirico e cantabile, mentre il tempo finale allegro è il più brillante e virtuosistico. Fra i concerti di *Mozart* i più famosi sono il K 466 in re minore, di particolare pathos tragico (basti pensare al prolungatissimo moto sincopato che caratterizza il tema d'attacco dell'orchestra, sul quale, poi, l'intervento del pianoforte solista non fa che acuire l'instabilità ritmica con figurazioni virtuosistiche), il K 467 in do maggiore ed il K 488 in la maggiore, che propongono due opposte soluzioni espressive per i tempi lenti: quello del K. 467 è particolarmente disteso e in tono maggiore (ma non manca un inquietante passaggio in modo minore con passaggi di accordi di settima diminuita), quello del K. 488 è contrassegnato da un doloroso e struggente melodismo in tono minore e dalla **intensa cantabilità del clarinetto, strumento al quale Mozart fu il primo a dedicare composizioni di livello elevatissimo**, come il concerto per clarinetto K 622 o il Quintetto col clarinetto K 581.

11.2 La Musica da Camera

La musica da camera di *Mozart* presenta numerose sfaccettature, **proponendo punti di contatto o con il Concerto, per la brillantezza della scrittura solistica spesso affiorante, o con la Sinfonia, per densità strutturale e compositiva, o con la musica d'intrattenimento "all'aria aperta"** (Serenate, Divertimenti, Cassazioni) **per il carattere giocosamente disimpegnato e di felice e facile ma mai banale melodismo.** In questo settore della musica strumentale, *Mozart* si cimenta anche in due generi non affrontati da *Haydn*: **le Sonate per violino e pianoforte e i Quintetti per archi**, risultando in entrambi i casi estremamente innovativo:

- Le Sonate per Violino e Pianoforte:

Nelle sonate per violino e pianoforte *Mozart* è fra i primi a trattare gli strumenti su un piano di perfetta parità, mentre nella metà del '700 andava di moda ed era molto richiesta la sonata per fortepiano e violino ad libitum (l'autore più significativo di questo repertorio era *J. Schobert*, clavicembalista tedesco residente a Parigi), nella quale il nuovo strumento a tastiera dominava il discorso musicale ed il violino si limitava a suoni di rinforzo. Fra i primi significativi esempio, le Sonate K. 304 in Mi minore, del 1778, in cui la tipica vena melodica mozartiana tocca vertici di tensione drammatica (pure presenti nella contemporanea Sonata per pianoforte in La minore K. 310) e la K. 306 in Re maggiore, **che propone una densità quasi orchestrale della scrittura pianistica.** I brani di musica da camera col pianoforte (oltre alle Sonate per violino e pianoforte, Trii, Quartetti) in genere non propongono un particolare impegno compositivo (in genere sono in due, massimo tre movimenti) essendo per lo più destinate alle richieste del nuovo mercato editoriale che, soprattutto a Parigi, esigeva musica da camera che esaltasse a dovere, pur senza accedere nel virtuosismo, il nuovo strumento a tastiera, nel quale si cimentavano moltissime fanciulle della nobiltà.

- I Quintetti:

Diverso il discorso per la musica da camera per soli archi, chiaramente destinata ai più esperti esecutori e nella quale la ricchezza e la dotta pregnanza del dialogo e dell'intreccio contrappuntistico strumentale prevalevano sullo sfoggio di bravura individualistico di ciascuno singolo strumento. L'ambiente viennese era il più congeniale per questo repertorio, nel quale emergeva il Quartetto per archi classico (per due violini, viola e violoncello). **Il grande contributo di Mozart, oltre che nello sviluppo del Quartetto, sta nell'aver creato l'organica struttura tecnico-compositiva del Quintetto d'archi (due violini, due viole, violoncello).** L'autore che costituiva, all'epoca, il punto di riferimento più significativo per il Quintetto era *Luigi Boccherini* (1743-1805), autore di un centinaio di Quintetti per due violini, viola e due violoncelli e una ventina di Quintetti per due violini, due viole e violoncello. Se nei Quintetti di Boccherini emergevano soprattutto il violino e il violoncello, con gli altri tre strumenti con prevalenti funzioni di accompagnamento, **nei Quintetti di Mozart tutti gli strumenti hanno pieno risalto, compreso quello 'nuovo', aggiunto al quartetto d'archi, e cioè la viola, e si crea una varia disposizione delle combinazioni strumentali, che vede contrapporsi ed emergere ora un singolo strumento, ora una coppia od un trio in sempre diverse soluzioni ed alternanze.**

- I Quartetti:

Il modello definitivo dei Quartetti mozartiani è indubbiamente *Haydn*, il creatore del Quartetto classico, ma importanti sono pure, come modelli di partenza, gli autori italiani (oltre a Boccherini, vanno ricordati, fra gli altri Giovanni Cambini – 1746/1825 - e Felice Giardini – 1716/1796) come si può notare nei quartetti K. 155-160, scritti a Milano tra il 1772 e il 1773, caratterizzati dalla struttura in tre movimenti, stringatezza e vivacità ritmico-melodica. Di maggiore impegno compositivo i quartetti K. 168-173, composti a Vienna nel 1773: tutti scritti nei tipici movimenti, sono lavori che contengono alcune pagine scritte in un rigido e austero stile contrappuntistico e rivelano l'influsso dell'op.17 e 20 di *Haydn*, riscontrabile nelle variazioni iniziali del K. 170, nel continuo ritorno all'Introduzione Adagio nel K. 171, oltre che nelle fughe finali del K. 168 e del K. 173, che ha anche un tema cromatico. **La definitiva maturazione dello stile quartettistico di *Mozart* si ha dieci anni dopo, nel 1783, con il gruppo di sei quartetti dedicati proprio a *Haydn* (K. 387, 421, 428, 458, 464, 465), che furono, come dichiarò lo stesso *Mozart*, "frutto di una lunga e laboriosa fatica".** Questi lavori segnano una tappa fondamentale nella storia del genere, per vari aspetti: il rapporto fra i

quattro strumenti, che non è più semplice intreccio, ma dialogo. Il contrappunto non è più artificio formale ma efficace mezzo di intensificazione espressiva. La cantabilità e la ricchezza melodica, tipiche di *Mozart*, qui si coniugano con sapienti costruzioni ed elaborazioni tematiche. In questi lavori, come raramente si verifica in altri casi, *Mozart* cura anche le sezioni di sviluppo. Soprattutto, però, in questo Quartetto più che mai Mozart mostra un orientamento pure riscontrabile in altri lavori soprattutto cameristici: **la tendenza, in alcuni movimenti, ad utilizzare liberamente incisi o spunti tematici attinti dagli altri tempi. Mozart spesso inserisce modulazioni ai toni lontani o ardui passaggi cromatici o suoni estranei al tono d'impianto nella linea melodica riassorbendo subito queste digressioni tonali, cioè rientrando presto nella tonalità principale, quindi manifestando una sua originale ed elastica idea di stabilità tonale.**

11.3 Le Sinfonie

Mozart compose 49 sinfonie, delle quali possiamo così riassumere schematicamente le caratteristiche:

- **Grande fantasia melodica, politematismo.**
- **Interesse per la cantabilità dei temi e trasferimento elementi vocalistici nella strumentalità orchestrale.**
- **I temi sono frequentemente proposti in forma di dialogo sul genere “domanda-risposta”** (natura teatrale dello stile strumentale in genere di *Mozart*).
- **Schema in tre movimenti** adottato nel 50 per cento delle sinfonie
- **Ricchezza della scrittura dei fiati**
- **Uso della ripetizione e della duplicazione**

Per alcune di queste scelte è indubbia l'influsso dato dal modello del sinfonismo italiano del primo '700. Questo influsso è riscontrabile fin dai primi lavori, come si può riscontrare nella prima sinfonia mozartiana, la K. 19 in Mi bemolle maggiore, composta nel 1765, quando *Mozart* aveva appena nove anni: fu indubbiamente *Johann Christian Bach* (detto anche il Bach milanese per i suoi contatti con Milano e *Sammartini* in particolare) a suggerire proprio negli anni 1764-65 in cui conobbe *Mozart* a Londra tale modello. Si tratta infatti di una sinfonia dalle tipiche connotazioni della ouverture operistica italiana degli anni 1730-40: tre brevi movimenti (Allegro molto-Andante-Presto) con il primo Allegro più ampio e l'ultimo in tempo di danza, con un Adagio centrale basato su elementi essenzialmente accordali. Si notano già, tuttavia, **alcuni tratti che saranno tipici dello stile di Mozart: i temi a dialogo, la brillante scorrevolezza e la predilezione per melodie brevi ma vivaci ed incisive, nonché una cura per una certa mobilità armonica già nelle prime battute**, come, nel primo movimento, nella seconda parte del primo tema. Strutturalmente ancora non c'è una vera e propria elaborazione tematica: L'Allegro iniziale ha una forma-sonata senza sviluppo: l'unico accenno di sviluppo lo si può notare nella ripresa, col tema iniziale riproposto con qualche modulazione. **Per il resto troviamo le tipiche tecniche del sinfonismo italo-tedesco degli anni '40-'50: esposizione con allineamento di temi distinti, duplicazioni, effetti di crescendo, progressioni**, etc. Ma è già presente, come detto, una vena melodico-armonica che lascia intravedere il Mozart della maturità. Sinfonie che segnano elementi di svolta e di maturazione sono considerate la K.130 in Fa maggiore, del 1772, e la K. 183 in Sol minore, del 1773. La K.130 è ritenuta da molti musicologi, fra i quali il De Saint-Fox, “la prima delle grandi” per il maggiore impegno compositivo, per l'eccezionale ricchezza della scrittura dei fiati e per il travolgente alternarsi di vari spunti melodici nel tempo finale. **La K.183 è la prima sinfonia mozartiana in modo minore** e propone una notevole tensione drammatica, che si manifesta nelle tipiche variegature sfaccettature tematiche, **con evidente costruzione a dialogo dei temi**: nel primo movimento il primo tema, ad esempio, è basato sulla successione di due spunti motivici: il primo

costituito da cinque note tenute, il secondo da una veloce, energica ed incisiva linea inizialmente basata su un arpeggio ascendente; entrambi gli spunti, e quasi quelli seguenti, sono caratterizzati da un procedimento rigorosamente monodico scandito dal 'tutti' orchestrale; il che rende particolarmente agile e ritmicamente incisivo l'intero movimento; **questo rinforzo di singole e vivaci linee melodiche è un altro tratto caratterizzante del sinfonismo mozartiano.**

Anche nelle Sinfonie mozartiane, come per le Sonate e per i Quartetti e per le stesse motivazioni già fatte presenti, **si può notare un netto divario fra le battute dell'esposizione e quelle dello sviluppo. A proposito delle esposizioni dei movimenti in forma sonata nelle sinfonie, in genere Mozart predilige zone tematiche costituite da una serie di motivi singoli.**

L'aver saputo unire invenzione melodica alla brillantezza della scrittura contrappuntistica e orchestrale, cioè i tratti più emergenti dello stile italiano e di quello tedesco, è uno dei maggiori meriti dell'arte mozartiana. Importante a riguardo il grande momento di sintesi espressiva e tecnica costituito dal finale fugato della "Jupiter", nel quale vi è una brillante fusione fra forma sonata e scrittura contrappuntistica. Non si tratta di una vera e propria fuga ma di una struttura in forma-sonata con inserimenti di passaggi imitativi o fugati un po' in tutte le sezioni del brano. Il finale fugato in genere era usato da Haydn nei quartetti e dallo stesso Mozart in alcuni quartetti giovanili, ma non nelle sinfonie. Quindi questa presenza "fugata" nel finale di una sinfonia costituisce un elemento importante per gli sviluppi sinfonici successivi e beethoveniani in particolare. Basti pensare al finale della Nona Sinfonia.

11.4 La Produzione Operistica

Mozart scrisse anche 24 opere teatrali, divise in tre generi: **opere serie, opere buffe** (cioè drammi giocosi) e **Singspiel** (cioè **opere su libretto tedesco**). **Punto di partenza del teatro di Mozart è l'opera italiana**, della quale il compositore austriaco adotta lo schema di base, costituito da recitativi, arie, pezzi d'insieme, cori. **Rispetto agli autori italiani** (i suoi contemporanei più importanti erano *Cimarosa* e *Paisiello*) **Mozart propone una più ricca scrittura orchestrale-sinfonica, con la quale sono accompagnate le arie, i concertati ed i cori.**

Un aspetto per cui Mozart anticipa l'800 è dato dalla più diretta partecipazione del musicista all'articolazione drammatica dell'opera. Prima di *Mozart* era il librettista che dettava legge in tal senso e il compositore doveva adeguarsi alle sue scelte. Mozart invece interviene spesso nella stesura di molte situazioni scenico-musicali, come avviene, ad es. nell' *Idomeneo*: come dimostrano una serie di lettere da lui inviate al padre. Il grande salisburghese chiese, appunto al padre, di intervenire presso il librettista, Varesco, per convincerlo ad apportare dei miglioramenti a due scene del primo e del secondo atto: in particolare eliminando, nella scena 9 del primo atto una inutile lungaggine data da un dialogo fra padre e figlio in forma di recitativo in cui i protagonisti non facevano altro che parlare di cose che lo spettatore aveva già visto nella scena precedente.

- I Drammi Giocosi

Fra i drammi giocosi di Mozart spiccano soprattutto i tre su libretto dell'Italiano Lorenzo da Ponte e tutti e tre rappresentati a Vienna: *Le Nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1790). In questi tre lavori i pezzi solistici, cioè le Arie, hanno strutture molto varie, suggerite dalla varietà dei versi e dei metri del libretto, e *Mozart* vi sprigiona tutta la sua fantasia, sia nella ricchezza melodica che nel senso sinfonico degli accompagnamenti, come ad esempio nella brillante e spiritosa aria "del catalogo" del "Don Giovanni". **Seguendo e superando qualitativamente i suoi contemporanei Mozart attribuisce una grande importanza ai pezzi d'insieme e ai concertati che nelle tre opere dapontiane eguagliano e superano quantitativamente le arie.** La "sinfonizzazione" del teatro musicale si può notare soprattutto nei concertati, come nel sestetto del III atto delle "Nozze di Figaro" o nel sestetto del II atto del "Don Giovanni" dove per l'impianto armonico-tonale e per la ricchezza della scrittura orchestrale il musicologo Charles Rosen

individua una struttura di primo tempo di Sinfonia, cioè una struttura di forma-sonata.

- Aspetti del Don Giovanni

Geniale il concertato che conclude il primo atto del “Don Giovanni”, dove si mescolano tre melodie di danze diverse (controdanza in 2/4, danza tedesca in 3/8 e minuetto in ¾) per le quali Mozart prevede l’esecuzione da parte di tre orchestre distinte sulla scena. **Quest’opera presenta poi alternanze fra elementi seri e comici e bruschi sbalzi di umore** (all’inizio dell’opera, ad esempio, si passa rapidamente dal battibecco Don Giovanni Donna Anna all’uccisione del Commendatore da parte di Don Giovanni). **Anche per questo sarà un punto di riferimento importante per l’opera dell’800.** Nello stesso opera poi, mirabile è la caratterizzazione armonica della statua del Commendatore, che simboleggia una presenza ultraterrena: in pratica l’anima di un morto che si materializza in una statua e che punirà Don Giovanni: sulle parole del Commendatore “non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste” *Mozart* utilizza, fra la linea melodica e la base armonica, tutti e dodici i suoni della scala cromatica, creando una breve zona di asprezza armonico-tonale che intende descrivere il clima di paura e mistero relativi a quella inquietante presenza. In questo caso la ‘massa tonale’ mozartiana è introdotta per esigenze scenico-musicali.

https://youtu.be/_6Csn-YCwIo - Il Don Giovanni, *Mozart*

- Il flauto magico

Mozart scrisse anche tre Singspiel, dei quali il più famoso è “il Flauto Magico”, uno dei suoi ultimi lavori, del 1791. **Il Singspiel era l’opera tedesca del ‘700. Era un lavoro teatrale con dialoghi parlati al posto dei recitativi. Era quindi, in pratica, una commedia recitata in tedesco con inserimento di brani cantati.** Nei primi del ‘700 (quando era nato) la qualità musicale era modesta. **Con Mozart il Singspiel crebbe di valore artistico, soprattutto con “il Ratto del Serraglio” del 1782 e con “il Flauto Magico” del 1791.** Quest’ultimo lavoro rappresenta il culmine del teatro di *Mozart*, per l’efficacia della caratterizzazione musicale dei personaggi, per la ricchezza dei concertati finali e dell’orchestrazione. Infatti in questa opera gli strumenti hanno significato caratterizzante: il Glockenspiel e il flauto sono legati al mondo fiabesco, i corni di bassetto e i tromboni servono a connotare il mondo misterioso ultraterreno. Le tonalità poi hanno valore simbolico: il mi bemolle maggiore rappresenta il mondo mistico e solenne dei sacerdoti, il sol maggiore è la tonalità dei semplici, do e re minore sono le tonalità delle forze del male. **Anche per questi abbinamenti, il Flauto magico di Mozart è considerato uno dei punti di partenza del teatro musicale tedesco dell’800.**

12. Ludwig Van beethoven

Bonn 1770 - Vienna 1827

Nella città natale ebbe le prime esperienze didattico-musicali, soprattutto per merito di *C.G.Neefe*, compositore di solida tradizione bachiana. Nel 1794 si trasferì a Vienna, svolgendo attività di pianista e compositore e facendosi apprezzare sempre più presso l’aristocrazia viennese. **A Vienna fu colpito dalla sordità.** Tale grave infermità iniziò a manifestarsi dal 1802 fino a diventare pressoché totale nel 1818. Morì di cirrosi epatica nel 1827. **Con Beethoven si afferma per la prima volta la figura del musicista libero professionista**, il cui reddito, cioè, non gli perviene sotto forma di stipendio fisso in quanto lavoratore dipendente, ma gli deriva dal guadagno prodotto dalle attività che egli svolge di volta in volta, in modo indipendente, come pubblicazioni di opere, concerti, lezioni, etc.

Il percorso formativo è radicalmente opposto a quello di Mozart. Sicuramente bambino con talento, però gli manca il talento immediato di Mozart, padre molto diverso anche lui musicista. Nota le capacità del figlio, vuole farne un secondo *Mozart* per far soldi. Padre dedito all’alcool. Mozart non usava brutte copie, scriveva di getto la versione definitiva. **Beethoven redige dei quaderni dove appuntare idee musicali** sia la

loro elaborazione, durante passeggiate ad aria aperta, idee ritmiche o melodiche ed idee generali, nel tempo venivano elaborate attraverso continuo ripensamento e riflessione. Questo suo processo di ripensamento non aveva fine. **Attitudine all'elaborazione lenta.** Gli sviluppi delle sonate di *Beethoven* sono lunghissima, quasi più lunghe della sonata stessa.

Percorso creativo viene diviso in tre momenti stilistici:

- Periodo dell'imitazione
- Periodo d'estrinsecazione (da il massimo di se stesso)
- Periodo di riflessione

N.B: La sordità per *Beethoven*: il problema non è mai stato nei confronti della musica, non aveva paura di non riuscire a scrivere. Aveva paura di essere deriso, per cui nel 1802 scrive un testamento per i suoi fratelli in cui parla del destino degli uomini e di se stesso.

12.1 Il Primo Periodo (1793-1802)

Aspetti delle sonate per pianoforte:

***Beethoven* scrisse musica per tutti i generi praticati all'epoca, ma eccelse soprattutto nella musica strumentale: in particolare nelle Sonate per pianoforte, nelle Sinfonie e nei Quartetti.** Secondo una classificazione fatta dal musicologo Lenz, la sua produzione si divide in tre fasi. Questa divisione è comunque relativa perché aspetti della seconda fase vengono anticipati nella prima ed aspetti della terza si possono già trovare nella seconda. Nel primo periodo, che va all'incirca dal 1793 al 1802, *Beethoven* rivela pienamente la sua personalità soprattutto nelle Sonate per pianoforte (in totale 32 grandi Sonate, più alcune Sonatine e Sonate facili), risultando, in questo genere, subito innovativo, sia dal punto di vista formale che negli aspetti timbrico-espressivi: ***Beethoven* è il primo a scrivere sonate in 4 movimenti**, riportando anche nella sonata l'articolazione strutturale della Sinfonia. Inoltre **il suo pianismo manifesta subito una sonorità di tipo orchestrale, con tanti livelli sonori che vanno dal ppp al fff, e con molti crescendo.** Si può dire quindi che il punto di partenza delle sue sonate sia da individuare non solo in *Haydn* e in *Mozart* ma anche in altri e più innovativi modelli compositivi contemporanei, ad es., nei lavori pianistici di *Muzio Clementi* (1752-1832). **Il pianismo di *Beethoven* si rivela subito più energico e sonoro rispetto a quello di *Mozart*, essendo caratterizzato da sonorità consistenti fatte di robusti accordi, doppie terze e seste, doppie ottave, veementi arpeggi su suoni pedalizzati.**

- La Patetica

Nella Sonata in Do minore op. 13, del 1798, denominata da *Beethoven* stesso '*Patetica*' (1798), ('*Patetica*' è da intendere come '*Tragica*'), si manifesta pienamente questa sonorità e troviamo importanti anticipazioni di aspetti stilistici del secondo periodo, come **i violenti contrasti tematici, timbrico-dinamici e di tempo.** Nel 1° movimento il Lento introduttivo ritorna prima dello sviluppo e nella coda e il secondo tema è simile al tema del terzo tempo.

- Le Prime due Sinfonie

Furono composte rispettivamente nel 1800 e del 1802. **Entrambe risultano in gran parte legate allo stile di *Haydn* e *Mozart* ma con alcune caratterizzazioni beethoveniane date dalla grande cura per le sfumature dinamiche, dall' inconsueta importanza attribuita ai legni, dalla grande energia e velocità del terzo movimento** (che nella Prima Sinfonia è, sì, un Minuetto, ma in tempo *Allegro molto e vivace* e nella Seconda è uno Scherzo) **e dalla grande veemenza ed incisività ritmica.** Già nel primo movimento della

Prima Sinfonia si possono notare tratti che rivelano appieno l'approccio tipico e maturo di Beethoven nei confronti della forma sonata: **nell'esposizione si nota la massima accentuazione tonale e l'intensa messa a fuoco del materiale tematico, con la dominante e la tonica chiaramente scolpite ed evidenziate, mentre nello sviluppo abbiamo la massima espansione armonica ed elaborativa del materiale, quindi con un grande ed articolato lavoro di modulazioni anche ai toni lontani.**

12.2 Il Secondo Periodo (1803 – 1816)

In questa fase la personalità di *Beethoven* si concretizza nel cosiddetto **"stile eroico"** i cui tratti principali sono così riassumibili:

- **Libertà formale** (specie nelle Sonate per pianoforte, il modello in quattro movimenti viene spesso eluso) e **dilatazione delle strutture compositive** (ampiezza degli sviluppi, delle code, oltre che delle esposizioni, aggiunta di un quinto movimento nella Sesta Sinfonia).

- **Presenza di zone di tensione drammatica con: accelerazioni e rallentamenti, forti contrasti dinamici, tematici** (fra un primo tema in genere incisivamente ritmico e un secondo tema lirico-cantabile) e **timbrici** (contrastati 'idiomatici' fra i diversi timbri degli strumenti specie nei concerti e nelle sonate per violino e pianoforte).

- **Potenziamento dei profili melodici e temi spesso basati su linee melodiche triadiche o impennate sui gradi fondamentali della scala.**

- **Coesione unitaria della composizione, data da vari elementi, fra i quali la cosiddetta 'derivazione per contrasto'** (temi contrastanti ma che derivano da una impronta melodico armonica comune), **la continuità musicale data dal fatto che spesso un movimento confluisce nel successivo o l'uso di profili melodici o di frammenti tematici comuni a più movimenti** (accenni ciclici).

- L'Eroica

Il secondo periodo è inaugurato dalla **Terza Sinfonia** (1803), da *Beethoven* stesso denominata Eroica, dedicata prima a Napoleone e poi, a causa della delusione provocata dalle scelte politiche del sovrano francese, non più a Napoleone ma 'al sovvenire di un grande uomo'. **In questo lavoro emergono tratti stilistici e strutturali assai innovativi per l'epoca:** il primo tempo *Allegro con brio* è di dimensioni mai, finora, conosciute per una sinfonia, dato che consta di ben 690 battute (in genere *Haydn* e *Mozart* avevano primi movimenti al massimo di 250-300 battute), **con una struttura di forma-sonata piuttosto elaborata, con ben 6 TEMI**, il primo dei quali, basato su un arpeggio di Mi bemolle maggiore che approda su una nota di un 'tono lontano', il Do #, con i suoi sviluppi funge spesso da elemento di collegamento fra le diverse sezioni e crea un saldatura unitaria in tutto il movimento, nel quale s'impone anche la consistenza e l'ampiezza **dello sviluppo: questa sezione, caso più unico che raro nella storia della sinfonia, è di molto più estesa rispetto all'esposizione (Esposizione = 155 battute - Sviluppo = 242 battute)** e presenta elementi di notevole interesse:

- Ricca elaborazione dei temi dell'esposizione.

- Un ulteriore nuovo tema, a sua volta sviluppato.

- Un'orchestrazione che adotta anche sezioni in 'stile spezzato', in cui cioè la melodia è esposta in frammenti ognuno dei quali eseguito da uno strumento diverso.

- Un magistrale e ardito collegamento fra la fine dello sviluppo e l'attacco della ripresa, che avviene con un

arpeggio in Mi *b* maggiore del corno su un accordo di Si *b* maggiore degli archi: un'arditezza armonica che lasciò stupiti persino molti autori dell'800 romantico.

Di questa sinfonia interessanti anche le strutture degli altri movimenti, col **secondo movimento in cui il tempo Adagio è sostituito da una *Marcia funebre*** e il terzo movimento nel quale, **al posto del Minuetto è collocato uno Scherzo (quindi un tempo molto più veloce ed incisivo)**, mentre il tempo finale, *Allegro molto*, presenta una struttura complessa nella quale si combinano le tecniche del tema con variazioni, del rondò e della forma-sonata, in un impianto compositivo che non esclude ampie sezioni in scrittura fugata: **questa varietà compositiva è uno dei tratti salienti dello stile maturo beethoveniano**. La Terza Sinfonia, con 1853 battute, è la sinfonia più lunga mai scritta prima di allora (verrà superata, fra le Sinfonie di *Beethoven*, solo dalla Nona, che totalizza 2203 battute).

- La Quinta e La Sesta Sinfonia

La Quinta Sinfonia, del 1807-1808 fu denominata '*Sinfonia del destino*' a seguito di quanto tramandò il primo biografo e amico di *Beethoven*, *Anton Schindler*, che chiedendo al Maestro il significato del tema iniziale (Sol Sol Sol Mi *b*, Fa Fa Fa Re), si sarebbe sentito rispondere "Così batte il Destino alla nostra porta"). In questo lavoro vengono confermate le dilatazioni formali, gli sbalzi dinamici, l'irruenza ritmico-sonora e le elaborazioni tematiche della Terza Sinfonia, ma con una più precisa accentuazione del **carattere unitario**. Il **tema di 4 note**, con cui si apre il lavoro, ritorna, in varie forme, in tutti e 4 i movimenti. **Nel primo tempo, al contrario dell'Eroica, l'impronta è decisamente monotematica, dato che tutti gli spunti nascono da uno sviluppo del tema iniziale di 4 note, che domina ogni parte della composizione**. Persino il secondo tema si può considerare derivato in qualche modo dal primo, per via del percorso melodico- armonico della transizione fra primo e secondo tema. Qui *Beethoven* tocca il vertice massimo della tensione drammatica, resa con la violenza dei violenti contrasti sonori e della irruenza ritmica. Interessante strutturalmente è il fatto che **la forma-sonata** con la quale, tipicamente, è strutturato il movimento, per via della notevole ampiezza della Coda, **risulta sostanzialmente quadripartita**, dato che propone quattro ampie sezioni, Esposizione, Sviluppo, Ripresa e Coda, più o meno uguali come dimensioni. **Questa quadripartizione della forma sonata si trova anche in molti altri lavori beethoveniani** e costituisce una delle sue elaborazioni strutturali più interessanti della forma-sonata. Dopo un secondo tempo che alterna un tema lirico-cantabile con un tema di carattere solenne e marziale, il terzo tempo (Scherzo) segna un ritorno alla tensione drammatica, e al tono di Do minore iniziale, **con un tema base basato sul ritmo di 4 note del tema del primo movimento**. Il movimento si conclude con una sospensione sulla dominante che si risolve sul do maggiore dell'attacco del quarto movimento (*Allegro*).

La Sesta Sinfonia "Pastorale", del 1808, è a programma ed è in 5 movimenti, ognuno dei quali ha un **titolo** ispirato a scene naturalistiche ma la struttura, per il 1°, 2°, 3° e 5° movimento, riflette l'impalcatura ricorrente della sinfonia classica (1° Allegro in forma-sonata 2° Adagio in forma-sonata, 3° in forma di Scherzo – Trio Scherzo, il 5° in forma rondò, mentre il *Temporale*, in tempo *Allegro* ha una struttura libera, una sorta di forma-sonata senza ripresa). *Beethoven* stesso osservava che "*si tratta più di sentimenti che di quadri musicali*" alludendo al fatto che il semplice descrittivismo non qualifica il valore estetico di un'opera. **Come nella Quinta, abbiamo per la seconda parte del lavoro una confluenza di movimenti: il terzo, il quarto e il quinto movimento sono infatti collegati fra loro.**

- L'Appassionata

Le sonate per pianoforte del secondo periodo accentuano ancor più il già menzionato pianismo orchestrale, ricco di contrasti ritmici e dinamici. La più famosa di tutte l'op. 57 in Fa minore, denominata *Appassionata* dall'editore Crazz, del 1804-1805, propone un notevole virtuosismo ed una violenza di contrasti ritmico-dinamici superiore alle precedenti sonate: notevole esempio di derivazione per contrasto è, nel primo movimento, *Allegro assai*, il rapporto fra il drammatico e sonoro primo tema, caratterizzato da un arpeggio

discendente ascendente in tono minore, prima esposto sottovoce poi in una successione di pesantissimi accordi, e il secondo tema, che deriva chiaramente dal primo, ma ne rappresenta l'opposto espressivo, essendo un delicato e pacato motivo dato da un arpeggio ascendente e discendente e in tono maggiore. **In questo lavoro gli aspetti strutturalmente più interessanti sono dati dall'abolizione del ritornello dopo l'esposizione nel primo movimento (la Sonata è in tre movimenti) e nel fatto che il Secondo, un *Andante*, di tono distensivo e sereno, confluisce direttamente nel tempo Finale.** Questa sonata, anche per l'utilizzazione sempre più integrale delle sonorità acute recentemente acquisite dallo strumento, segna un deciso progresso verso la conquista di quella dimensione timbrica in cui spazierà sempre più coerentemente l'opera pianistica beethoveniana e post-beethoveniana

- I Quartetti Rasumovsky

I 3 Quartetti op. 59, detti Quartetti Rasumovsky perché dedicati al conte Andreas Rasumovsky, ambasciatore russo a Vienna, presentano questi caratteri:

- **Energici contrasti dinamici e tematici.**

- **Ampiezza degli sviluppi e delle code** (con quadripartizione della forma sonata) e, in generale, presenza di **una ricca e costante elaborazione tematica**: rilevante, a riguardo, è il fatto che il n° 1 della raccolta ha tutti e quattro i movimenti in forma-sonata.

- **Irruenza ritmica e sonora.**

- **Stile spezzato.**

- **Confluenza di movimenti.** Alcuni dei temi sono tratti da temi popolari russi e sono elaborati, armonicamente o polifonicamente. **Nel caso di Beethoven, quindi, l'uso di un tema popolare o a carattere popolare è diverso da Haydn o Mozart, per i quali tali tipi di motivi avevano sempre un carattere di melodia chiusa in sé** e venivano sempre posti nei trii dei minuetti o nei finali delle esposizioni o degli sviluppi dei movimenti in forma-sonata.

- Fidelio

Nel secondo periodo Beethoven compose anche la sua unica opera teatrale completa, *Fidelio*, che ebbe un notevole travaglio creativo (1805-1814) ed era basata su un argomento già trattato da autori francesi nel periodo successivo alla rivoluzione francese (da un fatto realmente avvenuto, si narra di una donna, Leonora, che si introduce in un carcere travestita da uomo per liberare il marito ingiustamente incarcerato da un tiranno. In questo lavoro, che è un Singspiel, cioè ha dialoghi parlati al posto dei recitativi, *Beethoven*, riproponendo atteggiamenti compositivi già presenti nell'opera 'a salvataggio' francese (significativa era stata soprattutto l'*opera-comique Lodoiska* (1791) di *Cherubini*) **conferma ed amplifica la tendenza mozartiana e tedesca in genere, alla sinfonizzazione della musica teatrale, che consiste essenzialmente nella imponente presenza orchestrale nella caratterizzazione delle scene e dei numeri (arie, duetti, concertati, cori).** Mancando a Beethoven l'attitudine a descrivere in musica le specifiche situazioni sceniche, le pagine migliori dell'opera sono quelle nelle quali si descrivono gli elevati ideali cari a Beethoven, come la libertà, la giustizia e l'eroico amore coniugale.

12.3 Il Terzo Periodo (1816-1826)

E' caratterizzato da una serie di scelte compositive che si possono così riassumere:

- **L'elaborazione tematica è portata ai limiti estremi: è notevole l'uso del contrappunto fugato e della tecnica della variazione**, ma il contrappunto è visto come momento di espressività, volto verso la sintesi e la chiarificazione come ad es. nel finale della Sonata op. 110 per pf. (1822) dove lo stesso tema usato per un Fugato viene poi usato come motivo accordale con scorrevole accompagnamento.

- **Si afferma più che mai la cosiddetta variazione integrale, nella quale si fondono le tecniche della elaborazione tematica, del contrappunto e della variazione.** La VARIAZIONE poi è intesa non solo come semplice alterazione della fisionomia di un dato tema, ma anche come trasformazione continua del suo stesso carattere. Lo stesso concetto di 'TEMA' è inteso, a volte, come formula astratta, come struttura 'diastematica' (cioè intervallare).

- **Beethoven tende a rendere più organica e continua la composizione sfumando le linee di demarcazione fra le diverse sezioni e facendo confluire spesso un movimento sull'altro.**

- **La sperimentazione formale spinge Beethoven a proporre spesso un numero di movimenti diverso da quello standard del periodo classico:** ad es. I Quartetti op. 130 e op. 132 hanno rispettivamente 6 e 5 movimenti, la Sonata per pianoforte op. 111 ne ha solo due. **Beethoven sperimenta anche tensioni ritmiche e metriche:** numerosissimi risultano i cambiamenti di tempo all'interno di ciascun movimento, come nel Quartetto op. 130, in cui si riscontrano ben variazioni di tempi nel 1° movimento.

- **Vengono poi sperimentate nuove sonorità:** registri estremamente acuti sono usati per il pf. e per il violino. **Nella Sinfonia, per la prima volta in un Sinfonia classica, vengono usate le voci insieme agli strumenti: nella Nona sinfonia (1823), nel tempo finale, intervengono i solisti e il coro** che cantano, insieme all'orchestra, una melodia, poi ampiamente elaborata, sul testo dell'inno alla gioia di Schiller. **Wagner lo intenderà come l'inizio di una nuova era compositiva che doveva condurre al cosiddetto Wort-Ton-Drama**, cioè un nuovo tipo di opera asato sulla fusione fra musica poesia e scena).

- **Molti temi sono più lirici che drammatici**, con un carattere quasi religioso e il culmine espressivo delle Sonate (come nel caso della Sonata per pianoforte op. 110), dei Quartetti e della IX Sinfonia è spesso il movimento finale (anziché il primo tempo).

- **Struttura dell'ultimo tempo della Nona**

Vista l'importanza storica del finale della Nona Sinfonia, in vario modo tenuto in gran considerazione da tutti i sinfonisti romantici dell'800, è opportuno tener presente la struttura globale di questo movimento, che è la seguente: Dal punto di vista formale questo lunghissimo finale (da solo, con le sue 940 battute, è più esteso dell'intera Prima Sinfonia, che totalizzava 934 battute) **vede una sintesi, tipica del terzo periodo beethoveniano, fra tema con variazioni, contrappunto, e tecnica di elaborazione tematica.** La struttura è la seguente:

Introduzione (miss. 1-91): dopo un'introduzione orchestrale, emerge l'assolo del violoncello e del contrabbasso all'unisono, **il breve richiamo dei motivi dei tempi precedenti** e l'accenno con i legni della prima parte del tema dell'*Inno alla gioia*.

Prima parte (92-207): il tema della gioia viene esposto da violoncello e contrabbasso all'unisono e poi elaborato dall'orchestra.

Seconda parte (208-594): viene ripreso il motivo dell'introduzione orchestrale, la voce di baritono ripropone il motivo del violoncello e del contrabbasso dell'introduzione e, intercalato dal coro, canta il tema della gioia, tema che viene poi ripreso dal coro e ampiamente sviluppato dal coro e dall'orchestra.

Terza parte (595-654): viene proposto un nuovo tema, prima dal coro e poi dall'orchestra, con relativa elaborazione corale-orchestrale.

Quarta parte (655-940): il tema della gioia e il tema della terza parte, trasformati ritmicamente e melodicamente, vengono inizialmente sovrapposti polifonicamente quindi ampiamente elaborati: il che si verifica attraverso una costante partecipazione del coro e dell'orchestra.

Da notare i numerosi cambiamenti di tempo (*Presto, Allegro assai, Andante maestoso, Allegro energico, Prestissimo*) anche all'interno di ciascuna delle sezioni descritte: tale instabilità è uno dei già descritti aspetti del terzo periodo.

- La concezione del tempo in Beethoven

A proposito del tempo in *Beethoven*, Charles Rosen fa notare un aspetto del genio di Bonn non compiutamente riscontrabile nei predecessori: la **capacità di trattenere, sospendere e rinviare il movimento attraverso semplici ripetizioni, ostinati, insistenze su figurazioni melodiche, indugi su trilli, ed altri espedienti**. Caso interessante è dato dal terzo movimento, *Molto Adagio*, del Quartetto op. 132, dal titolo 'programmatico' e probabilmente autobiografico: *Canto di ringraziamento alla Divinità da un guarito in modo lidio*. In questo brano la prima sezione di 31 battute è basata su una serie di lenti accordi e su un moto armonico di tipo modale: si tratta di una assoluta sospensione del movimento sia per i suoni tenuti che per l'ambiguità armonica; in tal modo Beethoven prepara e valorizza al massimo grado l'attacco della sezione successiva in tempo *Andante*, dove il moto riprende nella chiara tonalità di Re maggiore e con una ben marcata scansione ritmica. **Questa concezione del tempo beethoveniana, che implica aspetti di carattere profondamente meditativo e introspettivo, segna un punto di riferimento imprescindibile per la musica delle epoche successive**, in particolare, addirittura, più di quella del '900 (vedi soprattutto Bartok) che non di quella dell'800 romantico.

13. Opera Italiana in Europa nel 1700 e nel primo '800

13.1 Italiani in Europa

L'opera italiana nel XVIII secolo viene rappresentata non solo nei teatri italiani ma anche in vari teatri europei (soprattutto nei teatri di corte), **tranne che in Francia**, dove, come si è detto, dal 1673 in poi, con le *tragédies-lyriques* di Lully, era nato un melodramma nazionale alternativo a quello italiano: a Parigi, quindi, assai rare saranno, per tutto il '700, le rappresentazioni di opere italiane: si ricordano solo le rappresentazioni di opere buffe (fra le quali, nel 1752, *La serva padrona* di Pergolesi. La rappresentazione dell'opera di Pergolesi suscitò un **animato dibattito fra buffonisti e antibuffonisti**, nel quale molti intellettuali francesi, primo fra tutti *Rousseau*, sostennero che l'opera buffa italiana, per la semplicità,

naturalità e bellezza delle sue melodie, era da preferire a quella francese, vista negativamente per gli eccessi declamatori e per la presenza spropositata di balletti superflui. Altri, fra i quali, il musicista e teorico J.P.Rameau, erano invece convinti della superiorità dell'opera francese, più razionale ed equilibrata. **Queste ed altre tematiche proposte in tali dibattiti (detti *querelles*) furono importanti come premessa per la cosiddetta 'riforma di Gluck'.** Indiscussa è invece la presenza e la considerazione dell'opera italiana nelle altre corti europee: **dalla metà del '600 a tutto il 1700 operisti, librettisti e cantanti italiani vengono chiamati a rappresentare opere con caratteristiche tipiche italiane** (libretto, struttura musicale, vocalità) soprattutto nei paesi tedeschi e dell'Impero austro-ungarico. Dal 1656 l'imperatore Leopoldo I aveva istituito a Vienna la carica di '**poeta cesareo**', cioè un poeta italiano chiamato a scrivere libretti di opere e oratori in italiano (l'italiano, vista la popolarità dell'opera italiana nelle varie corti tedesche, era ritenuta la lingua d'arte internazionale, quindi un fattore aggregante per tutti i diversi popoli sottoposti all'Impero. slavi, tedeschi, italiani, etc.). I poeti cesarei più importanti del '700 furono **Zeno e Metastasio**.

A servizio della corte imperiale viennese lavorarono, dalla metà del XVII secolo a tutto il XVIII secolo vari compositori, fra i quali ricordiamo Antonio Draghi, Giovan Battista Bononcini, Nicola Porpora, Tommaso Traetta, Johann Adolf Hasse (tedesco che si atteneva alle caratteristiche tipiche dell'opera italiana: fra l'altro era marito di una famosa cantante italiana dell'epoca, Faustina Bordoni), oltre a *Gluck*. Nelle altre corti tedesche nello stesso periodo furono attivi numerosi altri musicisti, fra i quali le figure di maggior rilievo sono: a Monaco di Baviera Agostino Steffani e Pietro Torri; a Dresda Andrea Bontempi, Antonio Lotti e lo stesso Hasse; a Berlino Attilio Ariosti e G.B.Bononcini.

Tale presenza italiana fu rilevante anche in Inghilterra, con le opere italiane di Haendel (vedi capitolo relativo) e in Russia, dove la zarina Caterina II, di sangue tedesco, alla fine del '700 volle emulare le corti austro-germaniche chiamando a rappresentare opere italiane grandi compositori come Baldassarre Galuppi, Giovanni Paisiello e Antonio Cimarosa.

Nel 1800 la situazione cambia:

I compositori italiani molto spesso sono costretti ad adattarsi al gusto locale senza poter imporre il modello italiano, ma al tempo stesso **danno nuovi impulsi all'evoluzione operistica nei paesi in cui prestano la loro opera**. Significativi il caso di **Caterino Cavos**, il quale avviò il melodramma nazionale russo (scrivendo opere su libretto russo e argomento legato alla storia russa) e di quegli operisti italiani come **Cherubini** e **Spontini** che in Francia contribuirono a far evolvere il melodramma francese verso il *Grand opéra* (fra il 1820 e il 1842 Spontini si trasferì a Berlino, dove compose anche opere su libretto tedesco).

13.2 Italiani in Francia

Per quanto riguarda gli operisti italiani attivi a Parigi, si può dire che sulla scia della **Riforma di Gluck**, che aveva fatto rappresentare le sue opere nella capitale francese dal 1773 al 1778, furono musicisti come *Piccinni*, *Sacchini*, *Salieri*, **Cherubini** e infine **Spontini** a promuovere quel rinnovamento dell'opera francese che, a sua volta, avrebbe avuto un peso rilevante nell'evoluzione del melodramma italiano dell'800. Due sono i generi più importanti dell'opera francese del periodo a cavallo fra l'ultimo ventennio del 1700 e il primo ventennio del 1800: **l'opéra comique** e la **tragédie lyrique**.

13.3 L'opéra comique

L' *opéra comique* era uno spettacolo su libretto francese formato da parti cantate (arie, duetti, cori, etc.), dialoghi parlati e sezioni in *mélodrame*, cioè sezioni nelle quali l'azione era parlata o mimata sul sottofondo orchestrale. Se nel primo '700 l'*opéra comique* era per lo più di argomento comico-satirico e poche erano le sezioni cantate, trattandosi in pratica di commedie recitate con inserimento di canzoni semplici o parodistiche, nel periodo rivoluzionario e dell'impero napoleonico aumenta l'importanza delle sezioni

cantate e i soggetti diventano più tendenti al serio e al sentimentale. Significative, a riguardo, le opere di André Grétry (1741-1813), che mette in musica soggetti con tematiche liberali o patriottiche, come nel caso di *Richard Coerde-Lion* (1784) (Riccardo cuor di leone) e di *Guillame Tell* (1791) (Guglielmo Tell), il primo approccio del teatro musicale con la famosa leggenda dell'eroe medievale svizzero (su questo stesso soggetto si cimenterà nel 1829 Rossini durante la sua esperienza parigina).

13.4 Cherubini

Fra i protagonisti di questa fase dell'*opéra comique* emerge soprattutto la figura di **Luigi Cherubini** (Firenze 1760 - Parigi 1842). Dopo essersi affermato con operista prima in Italia, poi in Inghilterra, dal 1788 si trasferì a Parigi, dove fu nominato direttore del Teatro Feydeau. Oltre a **svolgere l'attività di compositore fu importante come teorico della composizione** (nel 1835 pubblicò quel *Corso di contrappunto e fuga* che molto fu considerato e studiato dai compositori attivi a Parigi) e come insegnante, contribuendo, fra l'altro, alla nascita, sempre a Parigi, del **primo Conservatorio di musica moderno**, dove insegnò composizione e del quale fu direttore dal 1824 alla morte. Fra i suoi lavori emergono soprattutto 4 *opéra comiques*: *Lodoiska* (1791), *Eliza* (1794), *Médée* (1797) (Medea) e *Les deux journées* (1800).

Le opere di *Cherubini*, a partire da *Lodoiska*, presentano i tratti che caratterizzano pure molte opere francesi contemporanee e che si possono così riassumere:

- **le trame tendono a mettere sempre più in risalto forti ed intense passioni amorose o di tipo patriottico**, hanno sempre più **spesso colpi di scena**, cioè eventi imprevisi che alterano il corso dell'azione scenica, e suoni fuori scena (voci di altri personaggi, cori, squilli di tromba, suoni di arpa, rulli di tamburo, etc.: vedi ad es., in *Lodoiska*, nel finale del primo atto, la voce della protagonista che si sente non sulla scena ma proveniente da lontano - esattamente dalla cella della torre dove è imprigionata - e in *Medea*, alla fine del secondo atto, il coro in lontananza del corteo nuziale commentato da *Medea* in primo piano).
- **Lo stile vocale è essenzialmente arioso-declamatorio e privo di vocalizzi**: le arie propongono una notevole intensità espressiva (vedi, nella *Medea*, soprattutto l'aria di Medea del III atto, *Del fiero duol*, dove si descrivono i sentimenti contrastanti di amore materno e desiderio di vendetta).
- per rispettare più efficacemente **la verità drammatica dell'azione teatrale**, nei numeri chiusi vengono **quasi del tutto aboliti i da capo** e si tende a conglobare più forme nello stesso numero: ad esempio le arie spesso confluiscono in sezioni di *mélodrame*, oppure in cori, o in ariosi accompagnati dall'orchestra o pezzi d'insieme (sempre nella *Medea*, si consideri, ad esempio, l'Introduzione, cioè tutta la scena iniziale del primo atto, dove si alternano una introduzione orchestrale, un' aria inframmezzata da interventi del coro, un arioso e un recitativo che sfocia direttamente in un'aria).
- **grande è l'impatto sulla situazione scenica dei cori e dei pezzi d'insieme**. Tipici sono i cori "caratteristici" di contadini, marinai, soldati, damigelle, etc, (come i cori dei tartari e dei polacchi nella *Lodoiska*).
- grande importanza assume l'**orchestrazione**, caratterizzata da **figure ritmico-melodiche** che creano una notevole concitazione: **rapidi passaggi di ostinato, tremoli, estese figurazioni cromatiche, motivi sincopati o, in genere, spostamenti degli accenti ritmici, bruschi sbalzi dinamici, numerose indicazioni di 'sforzando'**, etc : notevole è il peso specifico assunto dall'orchestra nella caratterizzazioni delle situazioni scenico-emotive. Da questo punto di vista si può dire che Cherubini si avvicina alla tendenza teatrale musicale di scuola tedesca, già presente in *Mozart* e poi sviluppata nell'opera ottocentesca da *Weber* a *Wagner*.
- **Notevolmente arricchito è il vocabolario armonico, con imprevedibili cambi fra modo maggiore e modo minore e frequente uso dell'accordo di settima diminuita** di notevole rilievo, in *Cherubini*, la **scrittura**

contrappuntistica, come si può notare nella frequente presenza di accompagnamenti orchestrali caratterizzati da disegni melodici indipendenti rispetto alla linea vocale e nella scrittura imitativa spesso utilizzata, soprattutto nei brani orchestrali, come nel caso della ouverture della *Medea*.

La ricchezza e lo spessore del linguaggio orchestrale cherubiniano colpirono molto Beethoven che ascoltò con grande interesse le opere che Cherubini fece rappresentare a Vienna nel 1805-1806 ed ebbe grande stima del maestro fiorentino: è innegabile che una parte delle conquiste stilistiche del compositore italiano influenzarono il musicista di Bonn.

13.5 Tragédie Lyrique

Durante il periodo dell'impero napoleonico (1804 -1815) l'attività teatrale del Teatro de l'Opéra fu incrementata da sovvenzioni governative superiori a quelle attribuite ai teatri minori e furono ben accolti soggetti operistici di tipo storico o guerresco-patriottico che ben si adattavano al clima politico dell'epoca e alle più ampie disponibilità economiche: nella **tragédie lyrique** di questo periodo si inserirono sempre più frequentemente scene spettacolari come cortei, sfilate e fastosi balletti.

13.6 Spontini

Fra compositori emerse soprattutto **Gaspere Spontini** (1774-1851), che fu a Parigi dal 1803 al 1820, **dominando la scena musicale francese di questo periodo soprattutto con due tragédies lyriques**: "*La Vestale*" (1807) e "*Fernand Cortez*" (1809). Nella *Vestale* interessante è l'argomento (una vestale condannata a morte per aver infranto i suoi voti), che anticipa quello della *Norma* di *Bellini*, e la **ricchezza della scrittura orchestrale e corale**: notevole è la potenza sonora dell'orchestrazione (che si avvale anche di elementi già visti nell'**opéra comique** del periodo, come la presenta **di incalzanti figure di ostinati e di intensi crescendo**) e rilevante il fatto che alcuni cori sono scritti per nove parti reali. Col *Fernand Cortez*, dove il soggetto storico della conquista del Messico bene si adattava alla politica francese dell'epoca (erano gli anni dell'invasione napoleonica della Spagna) **Spontini per l'argomento storico, gli elementi spettacolari, l'orchestrazione massiccia, la ricchezza dei cori e l'intensità dei declamati vocali anticipa per molti aspetti il "Grand Opéra"**, Il genere più importante dell'opera francese dell'800. Questa opera di *Spontini* ebbe la sua prima esecuzione nella versione italiana nel 1820 sotto la direzione di **Rossini** ed esercitò un indubbio influsso sulla musica del grande pesarese, come si può notare nel *Maometto II* (1820) e nella *Semiramide* (1823).

14. L'Opera in Italia nell'800

L'opera ebbe un ruolo importantissimo nella vita sociale italiana dell'800. Il teatro era considerato un luogo di ritrovo pubblico serale e a teatro si andava non solo per ascoltare l'opera ma anche per conversare, mangiare e giocare d'azzardo (le amministrazioni dei teatri ricavano utili significativi dal gioco d'azzardo).

L'opera ottocentesca inizialmente si può considerare una continuazione di quella del '700 per quanto riguarda la componente organizzativa e gli aspetti strutturali. Infatti come nel 700 in un primo tempo l'organizzazione dello spettacolo operistico spettava in primo luogo all'impresario, che lo finanziava commissionando anche libretti, musiche, macchine teatrali, etc. Fra tutti gli impresari della prima metà dell' 800 molto importanti furono *Domenico Barbaja*, amico di *Rossini*, che per oltre un trentennio (1809-1840) organizzò l'attività operistica in prestigiosi teatri europei, come Milano,

Napoli e Vienna, Alessandro Lanari e **Bartolomeo Merelli**, che ebbero un ruolo assai importante nell'inizio della carriera dei principali operisti del momento. **Merelli in particolare commissionò a Verdi l'opera che costituì il primo grande successo del musicista di Busseto: il Nabucco, del 1842.**

Nell'800 abbiamo grandi trasformazioni:

- **Concetto di repertorio:** partiture, scenografie, in modo da poterle riprodurre in quanto note.
- **Trascrizioni di arie d'opera per pianoforte.**
- Attraverso le bande musicali l'opera arriva nei piccoli paesini, favorendone la conoscenza. **Opera bene comune.**
- **Aumenta il numero di teatri** che eseguono l'opera.
- L'opera che deve rimanere in repertorio deve piacere anche dopo 100 anni, viene stampata, **il compositore si fa carico del libretto, quindi cambia l'approccio alla composizione.**
- **Contenuto del testo importante**, valori universali che sono validi sempre. Si fa riferimento alla grande drammaturgia. Shakespeare diventa punto di riferimento. Letteratura romantica. Grandi drammaturghi portavano temi importanti, validi sempre. Personaggi che possono essere trasportati nella realtà.
- Il compositore non subisce più la scelta del librettista, **ma è lui a scegliere il tema.**
- Soggetti romantici, amore maledetto dannato.
- Fine tragico sulla scena.

Dal 1850 circa, con il miglioramento delle **leggi sul diritto d'autore**, l'**impresario** perse gradualmente peso specifico e nella gestione dell'attività operistica. Fu in pratica **sostituito dall'editore, che si appropriò dei diritti sull'esecuzione delle partiture e cominciò a commissionare opere e persino a fornire i materiali orchestrali e a controllare la qualità dell'esecuzione:** migliorarono conseguentemente anche le retribuzioni dei musicisti, ai quali fu riconosciuto il 40 per cento per 10 anni sul noleggio delle proprie partiture. Inoltre fu per lo più l'editore a inserire i giovani musicisti nei meccanismi produttivi del teatro d'opera. I principali editori furono la **Casa Ricordi** e la **Casa Lucca**, che nel 1888 si fuse con la Ricordi. **Il diritto d'autore viene introdotto da Verdi.**

Prima: Teatro-impresario-librettista- compositore

Dopo: Editore-teatro-editore-compositore

Verdi: Compositore che ha interpretato lo spirito independentista italiano. Conosce Merelli talent scout. Argomento sul tema del popolo oppresso, Nabucco fuga degli ebrei. Temi molto sentiti dal popolo italiano. Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia - Verdi. Argomenti borghesi. Crisi economica italiana, Verdi va a Parigi. Torna e scrive fino all'Aida, scritta per apertura del canale di Suez. Grande opera seguendo il modello francese. **Dopo l'Aida ha 16 anni di silenzio. Dopo 16 anni si ripresenta ispirato dal declamato continuo di Wagner. Scrive Otello e Falstaff.**

14.1 Il Libretto

Una prova diretta della maggiore importanza del musicista nella realtà operistica italiana si può riscontrare

anche nel fatto che, **a partire dal 1820-30, il compositore si impone sempre più sul librettista sia nella scelta dei soggetti dei libretti che nell'articolazione drammatica del libretto stesso**, come dimostrano gli importanti interventi a riguardo di *Bellini*, che riuscì a tenere testa persino ad un poeta del prestigio di *Felice Romani*, ma soprattutto di *Verdi*, che impose sempre le sue scelte poetico-drammatiche ai suoi librettisti (soprattutto si ricordano i suoi interventi su *Francesco Maria Piave*, che scrisse per lui i libretti di *Ernani*, *Macbeth*, *Rigoletto* e *La Traviata*).

Per ben capire le caratteristiche del libretto d'opera dell'800 bisogna tenere presente che soprattutto negli anni '20 e '30 ci fu un dibattito fra i:

- **Classicisti**: fra i quali *Felice Romani*, che difendevano gli ideali del teatro classico, la separazione dei generi comico e tragico, la fedeltà alle unità di tempo e di azione, l'esaltazione delle espressioni elevate e sublimi.

- **Romanticisti**: fra i quali *Giuseppe Mazzini*, che proponevano un avvicinamento della librettistica italiana alle più avanzate correnti letterarie europee e a tematiche che riflettessero in modo più ricco e interessante la realtà storica e i sentimenti individuali.

Di qui, **da un lato**, la persistente presenza di libretti con **soggetti tratti dalla storia antica** (si pensi alla *Norma* di Felice Romani scritta per Bellini nel 1830), **dall'altro la sempre più importante presenza di soggetti tratti dalla letteratura contemporanea francese** (Hugo, Dumas), **inglese** (Scott, Byron), **tedesca** (Schiller) **e da Shakespeare**. Nei soggetti operistici si puntava sempre più sul coinvolgimento emotivo nelle vicende dei personaggi e anche per questo le trame sono basate **sull'evidenziazione dei sentimenti privati dei protagonisti, i loro amori, odi, gelosie, rancori, spesso portati all'eccesso** (e non razionalisticamente controllati come nei libretti *metastasiani*); inoltre i più diversi e contrastanti sentimenti convivono nello stesso personaggio (valga per tutti *Rigoletto*) e le parti integranti della trama sono i conflitti fra i protagonisti determinati dai diversi ideali politici o religiosi o dall'amore dei due personaggi maschili (tenore in genere contrapposto ad un basso o ad un baritono) per la stessa donna (soprano) o due personaggi femminili (soprano in genere contrapposta ad una mezzosoprano) per lo stesso uomo. Altra tematica tipica è il conflitto fra amore e dovere, o fra amore e ideale politico-religioso.

Rossini dà invece ancora molto spazio a soggetti buffi, realismo musicale iniziato da Mozart, l'unico che fa veramente uso di colorature, differenza sostanziale: **non permette ai cantanti di fare quello che volevano**, come facevano i castrati, ma Rossini le scrive e le impone, non viengono più improvvisate.

14.2 La Vocalità

La tendenza al realismo psicologico, che è uno degli aspetti del romanticismo, trova la sua concretizzazione musicale in alcune scelte relative ai ruoli vocali e alla tecnica vocale. Si collegano sempre più realisticamente le voci ai personaggi: se nel '700 dominavano la scena le voci degli evirati (sopranisti e contraltisti) e delle donne (contralto ma soprattutto soprano), che si scambiavano indifferentemente i ruoli maschili o femminili, soprattutto dopo gli anni '20, quando **l'ultimo grande castrato, Giovanni Battista Velluti**, si ritirò dalle scene, e in **generale nel secondo '800, si attribuirono realisticamente i ruoli alle voci** secondo una tipologia che si può così schematizzare:

VOCI MASCHILI

Tenore (ora sempre protagonista): giovane, innamorato, eroe.

Baritono (introdotto da Verdi, con precedenti in Donizetti): uomo di mezza età, rivale del tenore o anche figura nobile e cavalleresca.

Basso: anziano, sovrano, sacerdote, spesso rivale del tenore.

VOCI FEMMINILI

Soprano: giovane, innamorata, fragile, eroica.

Mezzosoprano: donna di mezza età, rivale del soprano.

Contralto: voce per lo più presente solo nel primo '800 in sostituzione dell'evirato in vesti maschili per ruoli maschili (*en travesti*), mentre nel periodo seguente perde importanza, essendo sostituita dal mezzosoprano, ed è impiegata talvolta per interpretare ruoli maschili *en travesti*, soprattutto adolescenti o giovani.

Per quanto riguarda la vocalità, anche seguendo l'esempio francese, **si tende a superare il canto di agilità e ricco di colorature a favore di un canto sillabico e incisivamente declamatorio**, con **note acute in fortissimo** anche prese con bruschi salti di registro. Questo si verifica soprattutto per le voci maschili e in particolare per quella di tenore, **mentre per le voci femminili viene conservato un canto di agilità e fiorito** (che simboleggia musicalmente la fragilità femminile): spesso però si inserisce su tale base una vocalità anche di forza, per cui si configurano casi frequenti denominabili ad esempio come soprano drammatico di agilità (ad esempio il personaggio di Norma nell'omonima opera di Bellini del 1831). Questa svolta si concretizza gradualmente soprattutto a partire da **Bellini e Donizetti** per poi giungere al culmine con **Verdi e in modo particolare con l'opera verista (Puccini)**.

14.3 La Struttura Musicale

Per quanto concerne gli aspetti strutturali, l'opera italiana dell'800 segue in linea di massima lo schema a numeri chiusi (Ouverture, Recitativi, Arie, Pezzi d'insieme, Cori, Concertati finali) dell'opera settecentesca, ma con alcune importanti modifiche:

La Sinfonia avanti l'opera, cioè la Ouverture, viene mantenuta per tutta la prima metà dell'800 proponendo soprattutto **due tipi: L'Allegro in forma-sonata** senza sviluppo o con uno sviluppo molto ridotto (schema usato soprattutto da *Rossini*) e la **Sinfonia denominata *pout-pourri***, in cui i temi salienti, cioè le melodie più significative dell'opera, vengono presentati senza elaborazioni (schema usato dallo stesso *Rossini*, da *Bellini*, *Donizetti* e *Verdi* per le opere fino al 1850 circa). Prima dell'opera al posto della ouverture poteva essere collocato un brano orchestrale più breve, il Preludio.

Il recitativo secco, usato da *Rossini* nelle opere buffe e nelle opere serie fino a *Tancredi*, **viene sostituito dal recitativo accompagnato** (introdotto da *Rossini* a partire dall'*Elisabetta regina d'Inghilterra* del 1815), **denominato Scena**. **L'aria ha varie strutture e denominazioni fra le quali emergono:**

- **la Romanza**, di carattere liricosentimentale e di struttura di solito strofica.
- **la Cavatina**, l'aria di presentazione del personaggio.

Sparita quasi del tutto l'aria col da capo, **una struttura di aria molto frequente è quella dell'aria bipartita, che consta di due sezioni contrastanti e senza legami tematici, una prima lenta e lirica (spesso era una cavatina) seguita da una seconda veloce denominata cabaletta** (termine usato dagli addetti ai lavori ma che non si presenta mai nelle partiture). E' da notare il fatto che nell'aria bipartita, dal punto di vista poetico, sia la prima sezione che la cabaletta propongono spesso la struttura in due quartine distinte, oppure due quartine per la prima sezione e due per la cabaletta: la **doppia quartina era tipica della**

struttura delle arie di Metastasio, nella quale, tuttavia, era previsto, nell'esecuzione, la ripetizione della prima parte (si trattava dell'aria col da capo). Quando in un'aria ci si limitava alla sola prima sezione lirico-cantabile, quest'aria era denominata Romanza, quella forma di cui si è accennato poc'anzi. **Rispetto all'opera seria del '700, in quella ottocentesca notiamo una piena valorizzazione drammatica del coro, che non si limita ad un commento all'azione ma assume ora un ruolo attivo e protagonista anche nei momenti cruciali della vicenda.**

Come già nell'opera buffa del '700, molto importanti sono anche i pezzi d'insieme, duetti, terzetti, quartetti etc, e i concertati d'insieme, che coinvolgono, cioè più personaggi; i concertati sono collocati, in genere, nei finali d'atto, ma molto spesso li troviamo anche all'inizio dell'opera, nella cosiddetta **Introduzione**, già presente nelle opere del secondo '700 (un esempio su tutte: l'*Introduzione* del Don Giovanni di Mozart). Sia i pezzi d'insieme che i concertati segnano molto spesso i momenti decisivi dello sviluppo dell'azione teatrale. Un aspetto tipico dell'opera ottocentesca, francese oltre che italiano, è l'allargamento del numero chiuso, prima fase di un processo che culminerà nell'atto wagneriano (dove non sono previsti numeri e dove è prevista la continuità musicale assoluta). Si inseriscono in uno stesso numero più forme diverse, cioè arie, recitativi, duetti, cori, etc., per cui è sempre più raro trovare isolati l'Aria o il Recitativo: di solito abbiamo un unico 'numero' formato come minimo, da Scena più Aria, o Scena più Duetto, o Scena e Coro, o altri diversi tipi di combinazioni (questo avveniva già nell'opera del secondo 700).

In questo contesto è importante notare la presenza di quella che il critico verdiano *Abramo Basevi* definiva la **"solita forma"**: si tratta di una **grande unità scenico-musicale**, di solito un concertato o la combinazione di un pezzo solistico con pezzi d'insieme, che, collegata all'azione teatrale, consisteva nell'alternanza di quattro sezioni diverse e concatenate fra loro:

- 1. Tempo d'attacco:** di solito è un tempo allegro in cui avviene lo scontro dialettico fra due o più personaggi, tempo che si conclude con un colpo di scena o un evento inaspettato.
- 2. Adagio/Cantabile:** l'azione drammatica viene sospesa e i personaggi reagiscono staticamente al colpo di scena precedente.
- 3. Tempo di mezzo:** l'azione e l'animazione scenica riprendono, in tempo veloce, con l'eventuale aggiunta di nuovi personaggi.
- 4. Stretta/Cabaletta:** è la sezione conclusiva in cui il tempo precedente culmina, di solito sfociando in un crescendo conclusivo. A questo schema, che caratterizza l'opera italiana dell'800 a partire da *Rossini* (si può bene notare, ad esempio, nel finale del primo atto del *Barbiere di Siviglia*, del 1816) di solito i compositori si attengono orientativamente, apportandovi logiche modifiche legate alle diverse situazioni sceniche. Ad esempio sia *Bellini* che *Donizetti* e *Verdi* adottano come quarto tempo un "Largo" concertato al posto della "stretta finale". **In ogni caso la struttura quadripartita (cioè la cosiddetta "solita forma") è quasi sempre collocata nei finali d'atto.**

15. Il Romanticismo

Il romanticismo è il movimento artistico-letterario e filosofico che caratterizza l'Ottocento. Dal punto di vista musicale, pur essendo presenti elementi di continuità con il secondo settecento e con lo stile classico di *Haydn*, *Mozart* e *Beethoven*, nel Romanticismo possiamo parlare di una serie di importanti innovazioni riguardanti sia l'aspetto teorico (con le riflessioni estetiche romantiche, che, dalla impostazione prettamente filosofica di Friedrich Hegel e Arthur Schopenhauer alla cosiddetta 'musica dell'avvenire' proposta da *Liszt* e *Wagner*, sia pure in diverse prospettive, ribaltano la concezione musicale

settecentesca) che quello strettamente musicale, con le varie sperimentazioni formali, armonico-tonali, e timbrico-sonore.

15.1 Aspetti Teorici

Se ancora verso la metà del '700, nella considerazione dei filosofi e dei letterati, la musica era posta all'ultimo posto nella gerarchia delle arti, fin dal primo '800, con Hegel e soprattutto con Schopenhauer, viene considerata l'arte più importante: Hegel la riteneva più significativa rispetto alle altre arti in quanto queste ultime si servivano di un elemento 'esterno' per esprimere il sentimento: la pittura e la scultura abbisognavano di immagini 'fisiche' (dipinte o scolpite), mentre la poesia esprimeva il sentimento con la parola. **La musica, invece, esprime direttamente il sentimento con la sua stessa sostanza**, cioè l'insieme dei suoni nel tempo. **Schopenhauer riteneva la musica nettamente superiore alle altre arti in quanto linguaggio assoluto ed espressione diretta della realtà e del sentimento** (le altre arti esprimono il sentimento solo in modo 'mediato').

Secondo una impostazione più legata ai contenuti espressivo-musicali, nel secondo '800 **Liszt e Wagner** propongono una musica che non si limiti ai contenuti sonori e tecnico-formali, ma che **per realizzarsi compiutamente si ponga l'ambizioso obiettivo di esprimere, con la sua forza di suggestione fantastica, idee e pensieri tratti dalle altre arti**: nasce così il **'Poema sinfonico'** di **Liszt**, un lavoro sinfonico in forma libera che porta il titolo ed esprime musicalmente le relative tematiche di vari soggetti della poesia, della letteratura, delle arti figurative, etc., e nasce il **dramma musicale wagneriano, basato sull'intima fusione fra musica, poesia e scena (Wort-Ton-Drama)**. Queste idee sono il risultato finale di un altro aspetto dell'estetica romantica: **l'esigenza dell'unità delle arti**, già presente in molti artisti e musicisti del primo '800 (*Hoffmann* e *Schumann* su tutti).

15.2 Aspetti Musicali

I compositori romantici da un lato si esprimono nei generi da concerto già fissati nel periodo dello stile galante e poi culminati nei grandi autori classici (Sonate, Quartetti, Sinfonie), dall'altro **creano forme nuove o di nuova concezione compositiva**, come ad esempio le forme brevi per pianoforte (Notturmi, Scherzi, Ballate, Romanze senza parole, Preludi, ecc.) o forme di più ampio respiro, come il già citato il Poema sinfonico. Ognuna di queste scelte compositive ha diverse implicazioni.

Nelle forme classiche, pur rimanendo la struttura di base, ci sono nuovi aspetti melodici, armonici e timbrici, nonché **novità strutturali come la forma ciclica (nelle diverse sezioni di una composizione vengono elaborati uno o pochi temi ricorrenti)**. Uno dei primi esempi romantici di forma-ciclica è la *Fantasia Wanderer* di *Schubert* (1822); altri se ne riscontrano in molti brani pianistici e sinfonici successivi, come la Sinfonia fantastica di *Berlioz* (1830), la Quarta Sinfonia di *Schumann* (1841-1852), la Sonata in Si minore e i Poemi sinfonici di *Liszt* (datati dal 1850 in poi), nonché vari brani cameristici e orchestrali del secondo '800 di *Franck*, *Dvorak*, *Ciaikowsky*, etc. Le novità che si possono riscontrare all'interno della struttura compositiva classica in genere consistono nel fatto che **molti autori romantici prediligono la melodia compiuta in sé**, più o meno ampia, spesso cantabile o lirica, **non concepita quindi per l'elaborazione tematica e, nel momento in cui si trovano ad affrontare generi nei quali l'elaborazione tematica è presente, come la Sonata o la Sinfonia, sono costretti ad adottare soluzioni particolari**. Per questo c'è una spiccata **predilezione per le forme brevi e strutturalmente articolate in sezioni fra loro autonome** (forma aperta, forma ternaria, forma bipartita, forma rondò, etc.), forme come il lied o i vari pezzi brevi per pianoforte (Improvvisi, Notturmi, Danze varie, Preludi, Studi, Pezzi 'caratteristici', etc.). Ma **il romanticismo propone anche la soluzione decisamente opposta, quella cioè in cui si porta alle estreme conseguenze lo sviluppo tematico**. Il che si verifica soprattutto con i drammi musicali di *Wagner* e dei post-wagneriani (in particolare *Richard Strauss*), con l'elaborazione dei Leitmotive (singolare Leitmotiv, pron. Laitmotif) e con i Poemi sinfonici di *Liszt*, nei quali sono rielaborati e 'trasformati' temi ricorrenti nelle

diverse sezioni.

15.3 Le Sperimentazioni Sonore

Dal punto di vista timbrico troviamo novità nella sperimentazione sonora sia sul pianoforte che nell'ambito orchestrale. Il pianoforte, strumento solista principale nell'800, viene sfruttato utilizzando sonorità mai sperimentate: zone acutissime o bassissime della tastiera, uso del pedale, glissando, virtuosismo trascendentale, ecc. ferma restando, in molti casi, la conquista beethoveniana della sonorità orchestrale. L'orchestra viene arricchita con l'aggiunta di nuovi strumenti (ad es. la tuba, il clarinetto basso, la celesta, il sax) e si sfruttano in modo nuovo gli strumenti precedentemente presenti, aumentandone il numero e creando diverse combinazioni. Fra i primi grandi compositori innovativi da questo punto di vista, il francese **Hector Berlioz**, che fra l'altro fu autore del primo moderno trattato di orchestrazione (pubblicato nel 1843).

15.4 Le Sperimentazioni Armonico-Tonali

Altri aspetti innovativi sono da individuare nelle arditezze armonico-tonali. Specie in alcuni passi di *Chopin*, *Liszt*, *Wagner* (ma poi anche in autori tardo romantici come *Mahler* e *Strauss*) si nota la tendenza ad allargare i confini della tonalità con armonie dissonanti, incertezze o instabilità tonali, spregiudicati cromatismi armonici: ad es. il cromatismo con continue modulazioni che risolvono su accordi dissonanti del *Tristano e Isotta* di *Wagner*, il Secondo Preludio o l'ultimo tempo della Sonata in Si bemolle minore di *Chopin* in cui la tonalità è chiara solo nella fase finale, la Sinfonia "Faust" di *Liszt*, dove il primo tema è basato su una progressione discendente di triadi eccedenti, ed altri ancora. Il nazionalismo, altro elemento fondamentale del periodo romantico, determina un altro importante riflesso musicale: la composizione tradizionale è arricchita, a partire dallo *Chopin* delle Mazurke fino agli autori delle cosiddette 'scuole nazionali' del secondo '800, dall'uso di ritmi e scale modali proprie della musica popolare e contadina di ciascuna nazione: l'influsso della musica autenticamente popolare sulla musica d'arte sarà, poi, uno dei fattori più importanti del '900 musicale.

16. Melodramma Tedesco

Singspiel: Ultimo genere tedesco che abbiamo conosciuto. È in lingua dialettale tedesca, da sottolineare perché le opere erano solo in italiano. Forma popolare, nell'opera invece bisognava avere una cultura per apprezzarla. Racconti fantastici, inverosimili, vengono coltivati in Germania anche durante il romanticismo. Hoffman grande esponente. Ci sono ancora arie e recitativi.

La Germania ha sentito molto i temi romantici, molto più che in Italia.

Karl maria von Weber: nelle due opere, *freischutz* e *oberon*, introduce due novità: grandissimo uso del corno, forme chiuse dilatate quindi non si capisce, l'orchestra è direttamente proporzionale alla drammaturgia, azione forte ha l'intera orchestra, azione di passaggio non vengono coinvolti tutti. L'orchestra comincia ad avere ruolo di personaggio, interagisce con i personaggi stessi dialogando, weber è il primo ad utilizzare i temi conduttori che si ripetono durante il corso dell'opera per rappresentare un personaggio, leitmotiv. Motivo intero, frase melodica utilizzata per fini drammatici. Declamato continuo, melodia continua che non riporta alla mente nulla, lietmotiv permettono un legame tra le parti.

Wagner nasce nel 1813, e porta avanti l'uso del leitmotiv. Personaggio che ha saputo sfruttare le proprie

qualità per realizzare i suoi sogni. Produzione che si ispira a Shakespeare ancora sull'onda dell'opera italiana.

Grand opéra genere cameristica francese, basato sul concetto di grandiosità, masse corali, masse orchestrali, grandi scene. La sua esperienza come direttore di teatro gli permette di conoscere da dentro la struttura dell'opera. Incontra Nietzsche, filologo antico, letteratura greca, **Wagner voleva diventare filosofo**, si vengono incontro. **Wagner voleva tornare al teatro greco, Nietzsche poteva veicolare la sua idea**. "La nascita della tragedia", dimostra grandezza dell'uomo greco, morto con la nascita del pensiero socratico, introdotto l'aspetto razionale della musica. Nietzsche identifica nelle riforme di Euripide l'impossibilità da parte del pubblico di immergersi nella tragedia.

Tragedia era un rito, trance, tragedie di Eschilo vissute dal pubblico.

Grazie al filosofo, Wagner riesce a riscuotere grande successo. Nel momento in cui Wagner compone il Parsifal, soggetto rappresenta un folle che viene redento in chiave cristiana, **Nietzsche si pone contro Wagner. Scrive due testi contro di lui, poi va in manicomio.** Sodalizio con rottura fortissima. Nietzsche, ora prende La Carmen come opera grandiosa.

Wagner si è occupato anche del modello operistico, provando a distruggere l'opera italiana.

Musica poesia dramma, l'opera deve essere l'unione, creando l'opera d'arte totale "gesamtkunstwerk".

L'opera italiana ha confuso il mezzo con il fine del dramma stesso. La musica era il fine del dramma, non serviva a realizzare il dramma, volevano sentire il bel canto più che il senso. Secondo Wagner invece bisognava tornare al dramma stesso.

1850-70 Wagner legge Schopenhauer, il mondo come volontà e realizzazione. Aveva immaginato la nascita del mondo così:

- caos
- volontà
- Idee emanazione della volontà
- fenomeni emanazione delle idee, pittura scrittura scultura
- musica idea stessa, la musica è pensiero ed idea in sé.

LA MUSICA È DRAMMA IN SÉ, non ha bisogno della parola, ora contraddice tutto quello aveva sostenuto prima. Questa drammaticità doveva essere unica, frutto di una sola mente, elimina il librettista. Dramma accadimento continuo, vengono eliminate le arie sostituite da melodia infinita. Le sue opere sono lunghissime. Immagina di realizzare il teatro greco, che copriva un'intera giornata. Melodia continua, orchestra protagonista, personaggio essa stessa. Come collante usa i leitmotiv. Verdi e bellini molto zum pa pa.

Mentre sta per risolvere passa per un passaggio cromatico e non risolve, continuo ricorso al cromatismo allontana la soluzione tonale. Wagner precursore del 900, non ti fa capire in che tonalità ti trovi.

Dal punto di vista teatrale, nel suo progetto ipotizza un teatro che avesse la struttura del teatro greco, riuscendo a risolvere un problema acustico dando una nuova posizione all'orchestra, creando la fossa orchestrale luogo chiuso, in suono esce verso l'alto, pubblico al buio. Il pubblico in sala nel 700/800 faceva casino. Lui impone il silenzio in sala. Effetti immediati. Wagner diventa un mito, viene accolto benissimo. In Italia c'era ancora Verdi che si fa portavoce della tradizione vocale italiana. Teatro verdiano messo in crisi, considerato conservatore, smette di scrivere, e riprende dopo 18 anni sotto modello di Wagner.

In linea col suo pensiero, il mito gli permette di presentare l'uomo astorico, fuori dalla storia. Nuovo tipo di soggetto, l'olandese volante.

- maledizione
- amore

-morte

-redenzione

<https://youtu.be/5iY2I9sCBcl>

<https://youtu.be/cjkjF9OfMe0>

<https://youtu.be/W2WFkg9Pyh8>

16.1 Karl Maria von Weber (1786-1826)

Il melodramma tedesco prima di *Wagner* aveva avuto i principali esponenti in *Mozart* (col *"Flauto Magico"* 1791), *Beethoven* (col *"Fidelio"* 1806), *Hoffmann* (con *"Undine"* 1816), e **Karl Maria von Weber** (1786-1826) col ***Franco Cacciatore*** del 1821, che è considerato il primo capolavoro del teatro romantico tedesco. Come gli altri lavori è un *Singspiel*, cioè ha dialoghi parlati al posto dei recitativi. Nel *Franco Cacciatore* troviamo alcuni aspetti tipici del teatro tedesco e che ritroveremo anche in *Wagner*: **la trama di tipo fiabesco che coinvolge esseri soprannaturali e che tocca i temi del peccato e della redenzione, il discorso musicale nel quale l'orchestrazione e le armonie hanno un peso molto più importante per la caratterizzazione drammatica rispetto all'opera italiana**: la scena madre dell'opera è alla fine del secondo atto, dove nella Gola del lupo, un luogo che evoca un senso di paura per la presenza di ululati di spiriti maligni ed uccelli notturni, avviene la consegna di pallottole stregate al protagonista (il cacciatore Max) da parte di Caspar, un personaggio legato al demonio (Samiel): la scena si svolge in forma di *melodrame*, cioè dialogo parlato sul sottofondo orchestrale, e vede, per ogni pallottola consegnata, una sempre diversa e sempre più agitata base orchestrale, con tremoli degli archi, cromatismi ed effetti di sibili che evocano le presenze spettrali. In questa scena fra i temi impiegati, si nota anche quello in do minore e caratterizzato da un intenso crescendo su sincopato che era il tema del tempo *Molto vivace* della ouverture: anche l'uso dei temi ricorrenti e l'abbinamento fra tonalità e personaggi costituisce un elemento importante dell'opera, anche se non si tratta di aspetti dominanti dell'opera.

16.2 Richard Wagner (1813-1883)

Richard Wagner (1813-1883) nacque a Lipsia nel 1813. Dopo un difficile inizio, la sua carriera musicale ebbe un'importante svolta dopo il successo dell'opera *"Rienzi"* del 1842, a seguito del quale fu nominato Kappelmeister (cappellmaister) presso il teatro di corte di Dresda. Coinvolto nei moti rivoluzionari del 1848, **Wagner fu esule in Svizzera dal 1848 al 1861 e in questo periodo compose la "Tetralogia" e il "Tristano ed Isotta"** ed elaborò le sue idee sull'opera nei due scritti *"Musica e dramma"* e *"L'opera d'arte dell'avvenire"*. Dal 1864 al 1866 fu a Monaco come compositore di corte di Luigi II di Baviera, che lo aiutò economicamente anche negli anni seguenti. **Nel 1872 si trasferì a Baireuth [bairòit], in Baviera, dove fece costruire un nuovo tipo di teatro, che era concepito a semicerchi degradanti (senza, quindi, la classica distinzione fra palchi e platea) e con l'orchestra nascosta sotto il palcoscenico nel cosiddetto "Golfo Mistico" o "Fossa Orchestrale"**: in tal modo il pubblico avrebbe potuto concentrarsi meglio sulla scena. Inoltre era migliore la fusione fra la voce e l'orchestra e si creava un'atmosfera più suggestiva e misteriosa. **La "Fossa Orchestrale" fu poi introdotta in tutti i teatri d'opera.** *Wagner* morì a Venezia nel 1882. Le prime opere wagneriane si ricollegano a *Weber* e al *Grand-opéra*: la più importante è il *Rienzi* del 1842, tipico esempio di *Grand-opéra*. Fin da questi lavori e per tutti quelli successivi **Wagner è sempre anche autore dei libretti delle sue opere.** Nell' *"Olandese Volante"* (1843) e nel *Tannhauser* [tannòiser] (1845) tornano ancora influssi del *Grand-Opera* e di *Weber* e si nota, soprattutto nel *Tannhauser*, la **presenza significativa di temi ricorrenti**. In questi due lavori *Wagner*, nei libretti, tratta **tematiche che saranno costanti nelle opere successive: il contrasto fra peccato e redenzione attraverso l'amore, in vicende tratte da storie o leggende medievali germaniche o nordiche.** L'opera successiva, *Lohengrin*, rappresentata a Weimar sotto la direzione di *Liszt* nel 1850, contiene già elementi innovativi poi sviluppati nelle opere seguenti: **la musica scorre in modo più continuo con un canto arioso-declamatorio usato sia come recitativo che come aria.** In tal modo meno evidente è la divisione in numeri separati e inoltre, a parte l'interruzione fra un atto e l'altro, la musica si interrompe solo tre volte in tutta l'opera.

Altri aspetti interessanti sono:

- **Ampliamento dell'orchestra e i ricchi impasti timbrici**

- **Uso di temi ricorrenti**, ancora più sviluppato rispetto alle opere precedenti, e il **collegamento fra tonalità e situazioni o personaggi**: ad esempio il tono maggiore è legato alla purezza dei cavalieri del Graal (uno dei quali è Loengrin), il tono minore è legato ai personaggi maligni e al divieto di domandare.

La svolta definitiva avviene nelle opere della piena maturità artistica, ed in particolare nella Tetralogia e nel Tristano. (Altre opere sono "*I maestri cantori di Norimberga*", ispirato alle vicende dei trovatori tedeschi del 1500, in particolare Hans Sachs, del 1868 e "*Parsifal*" del 1882). La Tetralogia, che ha come titolo "*L'anello del Nibelungo*" fu composta fra il 1853 e il 1874 e si divide in 4 parti:

- 1) **L'oro del Reno**
- 2) **La Walkiria**
- 3) **Sigfrido**
- 4) **Il crepuscolo degli Dei**

L'argomento, tratto da leggende medievali tedesche, tratta, fra l'altro, dei contrasti per la conquista del potere (simboleggiato dall'oro del Reno con cui è forgiato l'anello) fra i Nibelunghi e gli Dei, dell'amore fra la Walkiria Brunilde e l'eroe Sigfrido e della distruzione finale di tutti gli Dei e della loro imponente dimora, il Walhalla. "*Tristano ed Isotta*", composto fra il 1857 e il 1859, tratto da un'antica leggenda celtica, affronta ancora l'intreccio fra peccato, redenzione, amore, morte. **In questi lavori Wagner realizza la sua riforma del teatro musicale** (della quale aveva anche fornito adeguate disamine estetiche nei suoi scritti).

Il dramma musicale wagneriano, realizzazione del l'ideale del "wort-ton-drama" cioè la stretta unione fra "poesia-musica-scena", propone le seguenti caratteristiche generali:

1) **Sono aboliti i numeri chiusi** (recitativi, arie, pezzi d'insieme, cori) **dell'opera italiana: viene usato un canto arioso-declamatorio continuo** senza strutture strofiche o ripetizioni. **La musica non si interrompe mai per tutta la durata di ciascun atto.**

2) **L'orchestra non si limita più ad accompagnare il canto perché il discorso sinfonico-orchestrato è l'elemento trainante del discorso scenico-musicale**: le voci non prevaricano sull'orchestra ma sono integrate in questo ricco tessuto connettivo sinfonico. **Di qui la netta differenza rispetto all'opera italiana che, pur nella ricchezza del contributo orchestrale, vede sempre e comunque in primo piano la componente vocale** i temi ricorrenti, detti *leitmotive*, già usati in autori precedenti come elemento transitorio ed occasionale, **sono presenti sistematicamente nelle opere wagneriane. Questi temi sono legati a personaggi, sentimenti ed oggetti e vengono ripresi quando essi ritornano sulla scena, oppure quando c'è un ricordo o una premonizione degli stessi. Ogni volta che tornano, i leitmotive vengono elaborati e possono anche essere combinati polifonicamente fra loro.**

Grande modello di Wagner fu la Nona Sinfonia di Beethoven per l'elaborazione sinfonico-corale dei temi e per il legame musica poesia (Wagner, analogamente a Liszt, riteneva esaurita la fase della musica pura classica, perché la musica era solo un mezzo col quale giungere all'obiettivo finale dato dalla piena realizzazione dell'arte integrale data appunto dal *wort-ton-drama*: e Beethoven, con la fusione fra voci che cantano un testo poetico e la musica orchestrale che elabora i temi, è ritenuto l'iniziatore di questa nuova arte).

3) Soprattutto nel "*Tristano*" Wagner usa il **cromatismo nei passaggi armonici, soprattutto con sequenze di accordi per progressione cromatica** (ad esempio accordi di 7° che risolvono in un'altra 7° anziché in una triade consonante). Si crea così una notevole instabilità tonale. Il cromatismo armonico del Tristano è

stato interpretato, nel primo '900, come uno degli elementi che hanno portato alla dissoluzione della tonalità tradizionale. In generale le conquiste stilistiche di *Wagner* hanno influenzato gli sviluppi della storia musicale della fine dell'800 e primo '900, come si può verificare considerando, fra i casi più rilevanti, soprattutto la produzione teatrale e sinfonica di *Richard Strauss* (1864 -1949), quella sinfonica di *Bruckner* e *Mahler* e quella cameristico-sinfonica di *César Franck* (1822-1890).

17. Compositori Romantici

17.1 Franz Schubert (1797-1828)

Nato nel 1797 in un sobborgo di Vienna, studiò presso una prestigiosa scuola di Vienna, lo Stadtkonvikt, perfezionandosi poi con Salieri. Non volle svolgere l'attività di insegnante presso la scuola diretta dal padre per dedicarsi alla composizione. Ebbe problemi economici, anche perché **non riuscì ad affermare pubblicamente le sue composizioni** (poche di esse furono infatti pubblicate e poche eseguite in grandi sale pubbliche da concerto). **La sua musica fu divulgata solo in salotti privati viennesi nei quali i suoi facoltosi amici** (che molto lo aiutarono economicamente) **organizzarono serate musicali a lui dedicate dette "schubertiadi"**. Solo nel marzo del 1828 fu organizzato un concerto pubblico dedicato a sue composizioni in una importante sala da concerto viennese (la sala della "Gesellschaft der Musikfreunde"). Ma nel successivo novembre dello stesso anno morì di tifo addominale.

I temi più usati sono viaggio e acqua. Schubert è campione del mondo del viaggio.

I Lieder e la musica per pianoforte

Schubert scrisse musica vocale, teatrale, sacra, musica da camera, Lieder (singolare Lied, pron. Lìder, Lìd), musica per pianoforte e 9 sinfonie. **L'arte schubertiana si rivela in primo luogo nei Lieder**, genere al quale dedicò circa 600 lavori. **Il Lied era una composizione per canto e pianoforte su testo poetico tedesco** (nel tardo romanticismo, ad es. *Mahler* e *R. Strauss*, furono composti anche lieder per voce e orchestra) **che esisteva già nel secondo '700**. Era una composizione inizialmente dal canto semplice, sillabico e strofico (stessa melodia per le diverse strofe poetiche) e fra gli autori più significativi *Friedrich Zelter*, che mise in musica anche molti testi poetici di Goethe. Scrissero Lieder anche *Mozart* e *Beethoven*, ma **è con Schubert che il Lied conobbe i suoi primi autentici capolavori**. La struttura dei lieder di *Schubert* è di vari tipi: strofica normale, strofica con variazioni della linea melodica su un accompagnamento pianistico uguale (tale ad es. "Margherita all'arcolaio" dal *Faust* di Goethe), strofica con cambiamenti continui dell'accompagnamento pianistico (ad es. "Il tiglio"), oppure durchkomponiert, dove cambiano tutte le sezioni musicali strofa per strofa (ad es. "Il vianante"). **Lo stile musicale di Schubert, nei Lieder come in qualunque altro genere, è basato sulla bellezza delle melodie, semplici ma impreziosite da sottili cromatismi, e dalla ricchezza del colore armonico, con uso di frequenti cambiamenti dal modo maggiore al minore sullo stesso tono, con fluide e frequenti modulazioni frequenti ai toni lontani, con particolare predilezione per la modulazione alla terza maggiore o minore, inferiore o superiore, con enarmonie e cromatismi armonici che arricchiscono una linea superiore diatonica**. Importante, quindi, la funzione del pianoforte, che non solo crea queste armonie ma assume anche una funzione descrittiva del testo poetico: ad es. in "Margherita all'arcolaio" il movimento continuo in rapide figurazioni del pianoforte descrive il moto costante dell'arcolaio, mentre in "Die Taubenpost" "Piccioni viaggiatori", l'ultimo lied composto da *Schubert*, l'andamento sincopato del pianoforte raffigura i battiti del cuore di un innamorato. Fra le raccolte più importanti di lieder spiccano *Winterreise* (*Viaggio d'inverno*) del 1827 e *Schwanengesang* (*Canto del cigno*), del 1828.

Schubert scrisse 22 Sonate per pianoforte e vari pezzi brevi, fra i quali varie danze, 8 *Improvvisi* e 6 *Momenti musicali*. Nelle Sonate la struttura è quella classica in 4 movimenti, ma **rispetto a Beethoven**

maggiore è l'attenzione per la ricchezza del colore armonico e per il carattere lirico cantabile di molti passaggi.

Nei pezzi brevi per pianoforte (soprattutto notevoli gli *Improvvisi* e i *Momenti musicali*) abbiamo i primi esempi di 'pezzi caratteristici', cioè brani nei quali **Schubert dimostra la capacità di raffigurare musicalmente uno stato d'animo, un sentimento, un 'carattere'**, etc. in una composizione di breve durata, utilizzando cioè spunti melodici, ritmici o da passaggi tastieristici di efficacia immediata. Sempre presenti quelle caratteristiche melodico-armoniche già viste nei lieder, **questi brani propongono una tecnica pianistica brillante ma non eccessivamente virtuosistica**. L'unico brano pianistico di notevole impegno tecnico è la ***Fantasia Wanderer***, del 1822, cosiddetta perché basata sul tema del lied omonimo ("Der Wanderer": "Il Viadante"). **E' importantissimo perché viene ricordato come uno dei primi pezzi romantici in forma ciclica**, infatti il tema esposto inizialmente viene liberamente rielaborato in tutti e quattro i movimenti di cui consta la composizione. Ma è sempre importante segnalare, anche in questo caso, come pure nelle variazioni e trasformazioni tematiche, **Schubert manifesti la sua particolare cura per la efficacia del senso melodico**. Le varie modalità nelle quali, poi, il tema è elaborato sono tali da modificare la natura espressiva ed il carattere del tema stesso.

Le Sinfonie

Nelle 9 Sinfonie di Schubert la struttura è quella classica in 4 movimenti distinti, ma un'attenzione particolare, come in molti romantici, è rivolta alla sostanza melodica e armonica. **Schubert ama temi compiuti e completi in sé, che poco si prestano alla frammentazione e allo sviluppo**. I collegamenti fra le distinte zone tematiche, quindi, non sono basati sulla dialettica, vedi la beethoveniana derivazione per contrasto, ma su affinità intuitive o diastematico-intervallari, come si nota anche nelle due sinfonie più significative:

la cosiddetta "Incompiuta" (perché limitata a due movimenti: '*Allegro moderato*' e '*Andante con moto*') in Si minore del 1822 e la Sinfonia in Do maggiore, denominata "La Grande" per la notevole estensione, del 1825-1828.

Nell'"Incompiuta" il primo movimento ha il primo tema con una linea melodica con salto di quinta ascendente-discendente in tono minore mentre il secondo tema ha un profilo con salto discendente-ascendente di quarta in tono maggiore. **Notevole in questa Sinfonia il fatto che tutto, o quasi, lo sviluppo del primo movimento è basato sul tema introduttivo iniziale, esposto dal violoncello e dal contrabbasso all'unisono, poi ancora ripreso nella coda, mentre i due temi dell'esposizione non vengono trattati se non in un breve accenno ritmico**. Questa scelta non si deve ritenere del tutto originale, dato che già *Beethoven* aveva già attuato, ad esempio nei Quartetti, piani compositivi di forma-sonata nei quali l'introduzione è parte integrante degli sviluppi. In *Beethoven* le modalità di tale soluzione sono assolutamente divergenti rispetto all'"Incompiuta" schubertiana. Prendiamo ad esempio il primo movimento del Quartetto op.132, che ha un motivo introduttivo poi elaborato nello sviluppo: in questo caso questo motivo - caratterizzato dall'unione del tipico frammento diastematico di semitono ascendente-discendente che accomuna molti passi degli ultimi quartetti - è polifonicamente integrato, nello sviluppo, col tema principale, che è comunque, nello sviluppo stesso, elaborato: **Schubert invece 'scarta' volutamente, nell'ampia sezione di sviluppo** (107 battute, contro le 110 dell'esposizione comprensive dell'introduzione di 8 battute), **sia il primo che il secondo tema, adottando il criterio tipicamente romantico della giustapposizione di zone tematiche o melodiche distinte fra loro, cioè distingue nettamente l'esposizione dallo sviluppo, anche come sonorità orchestrale, esplosiva nello sviluppo e più decisamente intimistica nell'esposizione**. Nella stessa esposizione è presente una **distinzione timbrica fra i due temi, con clarinetto e oboe che espongono il 'primo tema' e i violoncelli espongono il secondo: significativa questa esclusione dei violini dalle zone espositive, un aspetto di quella sperimentazione sonora dei romantici che doveva toccare poi con *Berlioz* la vetta più alta**).

Nell'**ultima Sinfonia, "La Grande"**, in Do maggiore, il tema introduttivo dei corni, nel tempo iniziale Andante (tema poi riproposto nella coda) annuncia non solo il profilo melodico dei temi del successivo

movimento 'Allegro ma non troppo' tutti basati su intervallo di terza, ma anche il tracciato armonico-tonale dell'intera composizione, nel quale viene privilegiato il rapporto di terza. **Con questa sinfonia, proseguendo sulla via indicata da Beethoven con la Nona, Schubert anticipa, per l'estensione del lavoro e l'impegno creativo, il sinfonismo del secondo Ottocento.** Infatti nelle circa 2600 battute, contro le 2200 circa della Nona di *Beethoven*, **si concentrano varietà tematico-melodica ed espressiva** (fra toni intimistici ed euforici, spunti popolareschi e magniloquenza sonora, con echi della Nona beethoveniana ovunque affioranti), **ricchezza armonica, esuberanze e raffinatezze orchestrali** (gli esecutori dell'epoca trovarono non poche difficoltà nella resa sonora di molti passaggi). **Nell'orchestrazione, proseguendo sulla via tracciata da Beethoven, un peso sempre maggiore è attribuito ai fiati, con in particolare l'uso dell'effetto del pianissimo dei tromboni che per l'epoca era piuttosto inconsueto).**

Un concetto compositivo molto importante di questo lavoro, che influenzerà molti autori tardo-romantici, primo fra tutti *Bruckner*, è la **costruzione per accumulazione di zone tematiche fra loro apparentemente a se stanti**, eppure legate dal fatto che spesso "ogni nuovo tema che appare nel corso dell'opera risulta il frutto di una lunga e segreta gestazione, che si compie nel grembo d'un motivo precedente: di solito ogni tema, prima di definirsi, comincia a prender forma come configurazione ritmica, oppure come naturale disegno prodotto da un movimento armonico" (Renato Di Benedetto, L'Ottocento).

17.2 Robert Schumann (1810-1857)

Nato a Zwickau, in Sassonia (Germania centro-orientale), fin dall'inizio della sua vita ebbe interessi musicali ma anche letterari e giuridici. **Questa presenza di forti interessi extramusicali ne fa una figura fondamentale dell'estetica del romanticismo: Schumann si può considerare una sorta di teorico e guida spirituale del primo romanticismo, soprattutto perché, in qualità di critico musicale** (nel 1834 fondò e diresse il "Nuovo Periodico Musicale", una importante rivista musicale di Lipsia) **con i suoi articoli sostenne e introdusse presso la cultura musicale europea molti grandi musicisti romantici come Schubert, Chopin, Berlioz, Mendelssohn, Brahms.** Importanti anche, nei suoi scritti, le sue riflessioni estetiche in difesa della nuova arte romantica. Studiò pianoforte a Lipsia con Friedrich Wiek e dopo una lunga e tormentata storia d'amore, nel 1840 ne sposò la figlia Clara Wiek, famosa pianista, che dopo la sua morte eseguì e divulgò le sue composizioni. **All'attività di critico musicale Schumann affiancò quella di compositore cimentandosi in quasi tutti i generi musicali della sua epoca** (musica pianistica, sinfonica, da camera, operistica, anche se per il teatro musicale scrisse solo un importante lavoro, *Genoveva*, del 1850), mentre **non poté svolgere attività pianistico-concertistica a seguito della paralisi di due dita della mano destra**, paralisi provocata da un eccesso di ore dedicate allo studio e ad un disastroso suo tentativo di porvi rimedio con un ingranaggio meccanico da lui inventato. Nel 1844 abbandonò la critica musicale e visse prima a Dresda, poi a Düsseldorf, ma a séguito di una grave malattia mentale, che gli provocò turbe psichiche e disturbi all'udito, morì precocemente a Eendenich, presso Bonn, nel 1847.

I Lieder

Schumann scrisse poco meno di 300 Lieder per canto e pianoforte, ricollegandosi a *Schubert* ma rivelando, rispetto a quest'ultimo, una **maggiore consapevolezza teorica**, che si manifesta soprattutto per il fatto che **i suoi Lieder (come pure quasi tutti i suoi pezzi brevi pianistici) sono riuniti in cicli organici: cioè ogni raccolta è concepita come unitaria, come un unico ampio disegno costruttivo che globalmente racchiude tutti i brani.** Ad esempio la raccolta "*Dichterliebe*" "*Amore di poeta*", del 1840, comprende 16 pezzi, su testo del famoso poeta romantico poeta Heinrich Heine, che svolgono un unico argomento, l'infelice amore del poeta, in diverse situazioni emotive, alle quali la musica corrisponde con adeguate immagini. Interessante è però il fatto che ***Schumann* rende continuo il discorso musicale collegando i brani in modo tale che dove un lied finisce il successivo inizia**, e la soluzione musicale globale prevede una continua alternanza fra tempi lenti e tempi veloci. **Rispetto ai Lieder di Schubert, in generale, è più importante, in**

quelli di *Schumann*, la funzione del pianoforte, che spesso propone motivi indipendenti rispetto a quelli del canto e ampi momenti solistici, ed emerge maggiormente l'aspetto declamatorio della suddetta raccolta *Dichterliebe*.

La Musica per Pianoforte

Nella musica pianistica *Schumann* è un **grande esponente del "pezzo caratteristico"**, cioè un pezzo breve che esprime concisamente e con immediatezza un preciso stato d'animo, un preciso 'carattere' legato a un personaggio o a una situazione. I pezzi caratteristici di *Schumann* (circa 160, divisi nelle varie raccolte) hanno un titolo riferito ad un personaggio o ad una situazione o ad una scena. **Anche questi pezzi sono riuniti in cicli unitari ed organici**, cioè svolgono tutti un'unica idea poetica generale. Ad esempio in *Scene infantili*, del 1838, 12 piccoli quadri musicali evocano immagini, storie e sogni dell'infanzia, mentre in *Scene del bosco*, del 1848, 9 immagini musicali evocano momenti e suggestioni della natura silvestre. Di particolare suggestione il n.7, *L'uccello profeta*, basato su una melodia costruita su una serie di arpeggi su note puntate seguite da terzine di biscrome: sui tempi forti si determinano spesso urti dissonanti: così, forse, l'autore intende esprimere il fascino e di misteri della natura. Talvolta i brani delle varie raccolte possono essere collegati tra di loro anche da alcuni aspetti musicali ricorrenti. Nel "*Carnaval*" opera 9, 1834-35, il titolo, tradotto dal francese, è "piccole scene su quattro note", perché i 20 pezzi, che intendono raffigurare vari personaggi del carnevale e del mondo musicale o ideale di *Schumann* (oltre alle tradizionali maschere, come Pierrot e Arlecchino, l'autore dedica significativi brani a *Chopin* e *Paganini*, nonché ai suoi personaggi immaginari che rappresentano i volti dei suoi ideali estetici: quello intimistico e interiore di Eusebio e quello più appassionato di Florestano) hanno caratteri diversi ma hanno in comune il liberissimo uso di 4 note (LA – Mi♭ – DO – SI) oppure di tre note (LA♭ – DO – SI). **Non si tratta dello sviluppo o della variazione di un tema ma di un libero fantasticare basato su svariate tecniche e soluzioni espressive.** Questa libertà di creare situazioni compositive sempre diverse partendo da un comune materiale tematico caratterizza anche gli *Studi sinfonici* (1834), sempre per pianoforte, ma in questo caso si tratta, almeno in teoria, di una esplicito riferimento alla tecnica del tema con variazioni, con un ampio tema-base esposto all'inizio della raccolta: ma le relative variazioni **sono comunque sempre liberissime interpretazioni del tema, che costituiscono da un lato un campionario di tutta la tecnica pianistica, leggera** (ad es. uso di rapidi arpeggi e note ribattute velocissime con salti di ottava) **e pesante** (come veloci successioni di accordi e di ottave). **D'altra parte non mancano passaggi di ampia cantabilità, momenti di grande ricchezza armonica e di solida scrittura polifonica** In generale, in questi 'studi' come in tutto il suo pianismo, *Schumann* tende ad un **virtuosismo non che non è mai fine a se stesso ma volto alla esplorazione sonora: Schumann, fra l'altro, fu fra i primi a specificare bene l'uso del pedale.**

Il Concerto per Pianoforte ed Orchestra

Schumann si cimentò con minore impegno creativo nelle forme classiche per pianoforte, componendo solo 3 Sonate per pianoforte e un Concerto per pianoforte e orchestra. Quest'ultimo lavoro, del 1841-1845, è **tuttavia considerato uno dei capolavori schumanniani**. Oltre alle ricercatezze timbrico-armoniche già rilevate nei pezzi brevi, si nota, in questo lavoro una strutturazione interessante, con un tema-base iniziale che costituisce un elemento ricorrente in tutto il lavoro, tema che subisce anche interessanti trasformazioni di carattere, come quella del primo movimento (*Allegro affettuoso*) in cui passa dalla 'dolente' immagine iniziale in tono minore, alla più 'serena' versione in tono maggiore come primo elemento della seconda zona tematica. A questo tema, che ritorna anche, in contesti diversi, nei due successivi movimenti **(e che conferma una tendenza alla forma ciclica** pure presente nella Sinfonia in Re minore, iniziata nello stesso anno del Concerto, 1841) si affiancano numerose altre idee melodiche o spunti tematici. **Spesso l'autore predilige, come molti romantici, la ricchezza dei passaggi di pura bellezza melodico-cantabile e di notevole pregnanza armonica, nonché un virtuosismo sempre volto alla ricerca sonora, piuttosto che uno sviluppo tematico organico:** ad esempio l'attacco dello sviluppo del primo movimento è costituito da un tema del tutto nuovo rispetto all'esposizione, mentre il tempo centrale

(*Andantino*) propone la tipica struttura liederistica A-B-A, con sezioni indipendenti tematicamente e con la parte centrale caratterizzata da una melodia ampiamente cantabile. **Come avviene in Beethoven nel Quinto Concerto per pianoforte e orchestra, il tempo centrale confluisce direttamente nel Finale (Allegro).**

17.3 Fryderyk Chopin (1810-1849)

Considerato da sempre **il più grande musicista polacco di tutti i tempi**, nacque nel 1810 nei pressi di Varsavia da padre francese e **fin dall'inizio rivelò il suo precoce talento**: già a 5 - 6 anni suonava nelle case dei nobili polacchi e a 7 anni componeva i primi pezzi per pianoforte. Perfezionatosi a Varsavia nella composizione con Josef Elsner, dal 1830 si trasferì a Parigi e qui rimase definitivamente, soprattutto a causa della difficile situazione politica polacca (un moto indipendentista polacco nel 1830-31 era stato stroncato violentemente dall'intervento delle truppe zariste). Dal 1836 al 1847 ebbe una relazione con la scrittrice francese Georg Sand. **A Parigi fu a contatto con i più grandi musicisti dell'epoca come Liszt, Bellini, Berlioz, Rossini e svolse un'intensa attività di pianista e compositore.** Dopo un viaggio in Inghilterra (1848) tornò a Parigi e morì di tubercolosi nel 1849.

In cosa consiste il pianismo di *Chopin*:

Rubato: tecnica introdotta proprio da lui, asimmetrico, dilatazione e contrazione. **Volatine, figurazione asimmetrica intorno al punto di partenza.** Rapporto tra melodia ed armonia: per lui l'armonia diventa una sorta di melodia, **armonia ha una funzione coloristica**, serve a determinare in maniera differente la melodia. **Gioca su aspetti coloristici più che formali.**

Ci sono tantissime indicazioni dinamiche nei suoi spartiti.

Gli Studi

Chopin scrisse quasi esclusivamente musica per pianoforte. Il suo pianismo si può definire brillante e virtuosistico ma sempre collegato ad una espressività liricocantabile. Un aspetto importante di questo virtuosismo si può vedere nei 24 Studi (op. 10 e op. 25), pubblicati nel 1837 ma composti a partire dal 1829. Prima di Chopin lo Studio era stato coltivato soprattutto da quei pianisti compositori che costituivano un importante modello per il musicista polacco: in modo particolare i lavori di Hummel, Kalkbrenner e soprattutto gli Studi op. 70 di Moscheles, pubblicati nel 1828. Si trattava di brani che nascono come dalla proposta di un frammento ritmico-melodico ripetuto varie volte ai fini della risoluzione di un problema tecnico specifico che via via si presenta: l'uguaglianza del suono, il legato, lo staccato, la scala, l'arpeggio, le doppie note, la tecnica veloce, la tecnica pesante, etc. **Spesso lo Studio, da brano di semplice interesse tecnico-didattico giunge ad esiti estetici rilevanti (il precedente storico più importante da questo punto di vista è costituito dai Preludi del *Clavicembalo ben temperato* di Bach).**

E' questo il caso appunto degli Studi di Chopin, nei quali ogni brano affronta un particolare problema tecnico ma la tecnica è risolta spesso in soluzioni di assoluta bellezza sonora. Dal punto di vista tecnico, una delle conquiste chopiniane più interessanti è **l'abolizione del basso Albertini e l'uso della posizione laterale**, che conferisce un notevole senso melodico anche all'accompagnamento della mano sinistra.

Studi sui problemi tecnici:

<https://youtu.be/nMM6h9Yf348> arpeggi

<https://youtu.be/A3j57AdHSvg> cromatismi

I Preludi

Anche per Preludi di Chopin i modelli principali, ferma restando la basilare raccolta dei Preludi dal Clavicembalo ben temperato di Bach, sono costituiti essenzialmente dalle raccolte dei già citati autori preromantici (Kalkbrenner, Hummel, Moscheles) nei quali **questa forma, da brano previsto come premessa ad un pezzo successivo diventa composizione a se stante**. Nei 24 Preludi chopiniani dell'op.28 (composti fra il 1831 e il 1839), previsti in un ciclo comprendente le 24 tonalità maggiori e minori che si susseguono secondo il circolo delle quinte (Do magg. La min. Sol magg. Mi min. etc.), abbiamo una sorta di compendio di varie esperienze compositive: vi troviamo esempi di Studio (n.8), di Mazurka (n.7), di Notturmo (n.13). etc. Ma di assoluto rilievo è il secondo Preludio, in cui la melodia della mano destra, che rielabora liberamente il canto popolare polacco 'O'chmiel' 'Il luppolo', un canto nuziale, è accompagnata da armonie dissonanti, in un senso armonico-tonale decisamente instabile: la tonalità di La minore è chiaramente percepibile solo nelle battute conclusive (18-23). Per queste arditezze il brano non fu capito dai contemporanei (Schumann vi individuava "qualcosa di malato, di repulsivo"), ma si deve considerare una **interessante anticipazione di soluzioni novecentesche, per il libero uso della modalità unito ad una notevole spregiudicatezza armonico-tonale**: la melodia superiore, tratta dal citato canto nuziale polacco, è pentatonica ed è trasposta in tre piani tonali differenti: Mi minore, Si minore e La minore; ma si tratta di 'toni' molto relativi, essendo resi 'modali' ed ambigui per la mancanza delle 'sensibili' e per la presenza, nelle armonie, di numerosi suoni estranei rispetto alle tonalità classiche, che rendono estremamente **ambiguo l'andamento armonico-tonale**.

I Notturmi

Nei Notturmi si rivela pienamente lo Chopin lirico. L'irlandese John Field (1783-1837) aveva creato questa forma, ma Chopin la arricchì di contenuti: le melodie chopiniane sono impreziosite da cromatismi e riccamente ornamentale: le note ornamentali non sono elementi di pura decorazione ma fanno parte integrante della sostanza melodica (cosa che lega Chopin a Bellini: in questi brani è da rilevare, in generale, per la piena cantabilità dei temi principali, l'influsso dell'Opera italiana). I Notturmi, come moltissimi 'pezzi brevi' chopiniani hanno la struttura A-B-A, ma in questi lavori la sezione centrale è generalmente più animata rispetto alla sezione iniziale più distesa e cantabile.

Notturmo op.9 n.2 - <https://youtu.be/YGRO05WcNDk>

Notturmo op.49 n.1 - <https://youtu.be/-7mntyrW3HU>

Gli Scherzi

Chopin fu fra i primi, se non il primo in senso assoluto, a concepire lo Scherzo come pezzo autonomo. Compose 4 Scherzi, il cui schema di partenza è costituito da quello dello Scherzo beethoveniano (Scherzo-Trio-Scherzo), del quale condivide pure la notevole velocità e la presenza di rapidi passaggi dal registro grave a quello acuto: ma gli Scherzi di Chopin **sono quasi sempre (tranne che per il quarto) ricchi di tensione drammatica**. La struttura è poi arricchita: il primo e il quarto Scherzo, pur mantenendo la struttura tradizionale (A-B-A: Scherzo-Trio-Scherzo) propongono aspetti interessanti: il primo ha una **Coda di particolare interesse, essendo al tempo stesso virtuosisticamente elaborata e punto di massima tensione drammatica del lavoro (questo è il valore che Chopin attribuisce alla Coda sia degli Scherzi che delle Ballate)**, il Quarto, di notevole ricchezza tematica, introduce elementi di elaborazione tematica nella prima parte. **Il Secondo e il Terzo Scherzo, i più belli ed eseguiti, hanno una struttura che combina la forma dello Scherzo con la forma-sonata, dato che propongono, nel Trio, interessanti elementi di sviluppo tematico**. In ogni caso, in tutti e quattro questi lavori si nota un ricco assortimento di soluzioni espressive e tematiche: si alternano, infatti, temi scattanti e ritmici a temi a figurazione, melodie ampie e liriche e passaggi brillanti, temi con andamento di danza e temi di tipo drammatico.

Le Ballate

Un altro genere praticamente inventato da **Chopin** come forma strumentale autonoma, fu la **Ballata**. Le sue 4 Ballate (composte fra il 1831 e il 1842) si ritenne che fossero ispirate alle ballate poetiche di Adam Michiewicz [Michièviz], ma in realtà **Chopin era contrario alla musica a programma** e i suoi lavori suggestionano di per sé, senza riferimenti precisi alla poesia o alla letteratura. Le Ballate chopiniane hanno questa denominazione per il loro valore “narrativo” implicito, nel senso che alternano, come in una ballata poetica, episodi diversi e contrastanti. **Musicalmente si può dire che queste composizioni riassumono la parte più emergente dell’arte chopiniana: vi si trova, infatti, il tecnicismo degli Studi, il senso lirico dei Notturmi, la drammaticità degli Scherzi, il carattere intimo delle Mazurke e quello epico delle Polacche.** Le strutture di queste composizioni sono assai elaborate: la partenza è data da uno schema di forma sonata, ma, a parte gli arricchimenti dati dall’uso di svariati e contrastanti temi o spunti tematici in tutte le sezioni della composizione, e a parte l’importanza, già rilevata a proposito degli Scherzi, della Coda come culmine del virtuosismo e della tensione drammatica dei brani, **l’interesse è dato soprattutto dalle sezioni di sviluppo, nelle quali si manifesta un nuovo concetto, tipicamente romantico, di sviluppo tematico: “non più, come nella scuola di Vienna, la deduzione logica, razionale, delle conseguenze melodiche e ritmiche del tema principale, ma uno ‘sviluppo libero’ che partendo da varianti, magari solo armoniche, di un tema (di preferenza il secondo) deducesse le conseguenze ‘emotive’, del ‘clima espressivo’ presentato, così giungendo anche a temi, a materiali nuovi, atti a rendere dinamicamente violenta la passione.** Nello sviluppo l’elemento più appariscente è dato dal dilatarsi dell’intensità dinamica e nel rapido aumento della velocità e della tensione emotiva dovuto **alla trasformazione drammatica del materiale tematico”** (G. Belotti, Chopin).

Le Polacche

Fra le composizioni di carattere ‘patriottico’, le Polacche e le Mazurke (delle une e delle altre troviamo esempi praticamente in ogni periodo della vita di Chopin) **propongono aspetti decisamente contrastanti.** La Polacca, nata come danza di corte e sviluppata come forma strumentale a partire dalla metà del 1700, viene per lo più trattata da Chopin come **pezzo di forte incisività ritmica e di carattere ‘marziale’,** volendo l’autore celebrare, con questa danza stilizzata, **l’orgoglioso eroismo della nazione polacca,** sia esso vincente o ferito. Ma le Polacche chopiniane propongono pure l’aspetto brillante e virtuosistico ed una articolazione strutturale che arricchisce di molto la semplice struttura ternaria (A-B-A) di partenza, come si può notare nella già citata op.44 e, soprattutto, nella famosa op.53 in La bemolle maggiore, del 1842, da taluni denominata ‘Eroica’. In questi lavori, infatti, **Chopin crea una sezione centrale molto articolata, che prevede non solo temi contrastanti rispetto alla prima parte, ma anche climi espressivi radicalmente diversi rispetto a quello eroico o battagliero iniziale:** nell’op. 44 un ritorno alla serena quiete della vita familiare con una delicatissima Mazurka, nell’op.53 un sospensivo, dimesso ed inquietante episodio di incessanti quartine di semicrome ricche di cromatismi.

Le Mazurke

La Mazurka nasce invece come danza contadina e si sviluppa con analoga struttura ternaria (Mazurca-Trio-Mazurka) come forma strumentale autonoma sempre nel secondo ‘700. Gli autori polacchi che, nei primi due decenni dell’800, precedono Chopin nella composizione di Mazurke (Oginski, Elsner, Maria Szymanowska, etc.) creano brani estremamente semplici e schematici. Nelle sue Mazurke, invece, Chopin, pur non proponendo, in genere, il consueto virtuosismo proprio del suo pianismo, **riversa un impegno compositivo di notevole portata storico-stilistica: in questi lavori, Chopin è il primo autore, nella storia musicale, ad adottare un collegamento di elevato valore estetico fra la musica d’arte ed alcuni aspetti della autentica musica popolare e contadina.** Infatti **nelle Mazurke, oltre ai particolari aspetti ritmici di questa danza, che è in tempo $\frac{3}{4}$ ma che prevede la possibilità di accenti non solo sul primo tempo, ma**

anche sul secondo o sul terzo tempo di ciascuna battuta, **Chopin inserisce spesso melodie su scale modali estranee alla tradizionale tonalità maggiore-minore**: a tali modi sono stati dati i nomi dei modi liturgici, perché degli stessi riportano la stessa collocazione di toni e semitoni: fra le più usate da Chopin la scala 'lidia' (maggiore con quarta aumentata), quella eolica (scala minore naturale), quella frigia (scala minore con il secondo grado abbassato).

Per questo collegamento fra tecniche 'professionali' e aspetti della musica popolare, Chopin è considerato un anticipatore delle scuole nazionali del secondo ottocento e del '900 (Bartòk). Le Mazurke di Chopin spesso sono molto brevi, pur contenendo una notevole complessità strutturale al loro interno, ma in qualche caso possono essere paragonabili ai grandi affreschi sonori chopiniani (le Ballate, gli Scherzi, le Sonate), come si può verificare in alcune Mazurke che Belotti (op.cit.) definisce 'poemi lirici' per la loro ampiezza e densità compositiva.

18. Musica a Programma, Poema Sinfonico e Sinfonia nel '800

La musica a programma è quel tipo di musica, in genere strumentale, in cui i titoli non sono solo dati solo dalla denominazione della composizione (suites, sonate, concerti, sinfonie, etc.) o dai suoi movimenti interni (Allemanda, Adagio, Allegro, etc.) ma anche da denominazioni tratte dalla letteratura o da argomenti autobiografici o naturalistici: si tratta quindi di musica descrittiva, dove cioè, l'andamento compositivo, in un modo o nell'altro, riporta spunti che intendono descrivere le caratteristiche salienti dell'argomento extramusicale presente nei titoli stessi. Esempi di musica descrittiva erano già presenti in diversi periodi precedenti all'800. **Ai primi dell' 800 un importante esempio di musica a programma è la Sinfonia a programma, un lavoro orchestrale imperniato sullo schema della Sinfonia classica e che ha tutti i movimenti basati su titoli extramusicali. Il primo importante esempio di questo genere è la Sesta di Beethoven, del 1808, denominata dall'autore 'Pastorale'.**

18.1 Hector Berlioz (1803-1869)

Dopo Beethoven l'autore che sviluppa con esiti più interessanti la Sinfonia a programma è il francese Hector Berlioz. Berlioz, oltre ad essere compositore di musica teatrale, sacra e sinfonica, fu anche critico musicale e bibliotecario del Conservatorio di Parigi. **Scrisse, nel 1843, il primo trattato moderno di strumentazione e orchestrazione.** La sua più celebre composizione è una Sinfonia a programma, la *Sinfonia fantastica*, del 1830, che ha come titolo secondario: *Episodi della vita di un artista*. E' un lavoro, come la Sesta di Beethoven, in 5 movimenti, ognuno con la denominazione del tempo e un relativo titolo extramusicale (la trama dell'intero lavoro, scritta dallo stesso Berlioz, nella quale si narra di una delirante storia d'amore, ispirata alla passione amorosa dell'autore per un'attrice irlandese, fu presentata come programma di sala al pubblico nella prima esecuzione).

1° Largo-Allegro: *Sogni, passioni*

2° Valzer, Allegro: *Un ballo*

3° Adagio: *Scena dei campi*

4° Allegretto: *Marcia al supplizio*

5° Larghetto –Allegro: *Sogno di una notte del Sabba*

Le novità più importanti di questa composizione sono di natura strutturale e timbrico-sonora. I primi 3 dei 5 movimenti corrispondono a schemi compositivi presenti nella Sinfonia classica: 1° t. in forma-sonata, 2° t. in forma di Scherzo, 3° t. in forma bipartita; tuttavia è assai notevole l'importanza attribuita alle Introduzioni e alle Code: ad es. nel primo movimento il numero totale delle battute dell'Introduzione e della Coda messe insieme (circa 250) è lo stesso della somma delle battute dell'esposizione, dello sviluppo e della ripresa. Il 4° t. è in forma bipartita con una sezione tritematica ripetuta con varianti, mentre l'ultimo movimento propone due grandi zone tematiche (la prima è quella del tema del Dies irae, la seconda quella della Ronda del Sabba), che poi vengono ad intrecciarsi polifonicamente nella parte finale (un procedimento non dissimile dal finale della Nona di Beethoven). Sul piano strutturale, oltre al peso specifico rilevante dato alle Introduzioni e alle Code e allo schema in 5 movimenti, la novità più significativa è il fatto che il tema dell'Allegro del primo movimento ritorna anche negli altri 4, variato e in diverse situazioni ritmico-timbrico-armoniche: questo tema simboleggia musicalmente **'l'idea fissa'**, come la chiama Berlioz, **cioè l'idea della donna amata, che ritorna nei diversi momenti.** Per questo uso di un tema ricorrente nei diversi tempi di una sinfonia (temi ricorrenti nei vari movimenti si trovano in tutte le altre tre Sinfonie di Berlioz, *Aroldo in Italia* del 1834, *Romeo e Giulietta*, lavoro del 1839 che prevede la consistente presenza di solisti e coro, e *Grande Sinfonia Funebre e Trionfale* del 1840), **Berlioz è uno dei primi autori romantici a sfruttare un procedimento compositivo denominato forma ciclica poi fatto proprio da molti autori del secondo '800, a partire da Liszt.**

Altro aspetto importante di Berlioz è l'importanza attribuita ai valori timbrici dell'orchestra: il compositore francese è ritenuto il primo autore in cui il colore timbrico prevale su tutti gli altri elementi della struttura musicale (melodia, ritmo, armonia). Nella *Sinfonia Fantastica*, in particolare, abbiamo l'ampliamento considerevole del contributo sonoro dei fiati (ad es. nell'ultimo tempo: 4 corni, 4 fagotti, 3 tromboni, 2 tube) e delle percussioni (ad es. sempre nell'ultimo tempo abbiamo: Gran tamburo, 3 timpani e 2 campane), oltre alla presenza di 2 arpe (nel 2° t.) e dei violini divisi in 6 parti reali nel 5° movimento. Ci sono inoltre **insolite combinazioni orchestrali**, come l'effetto di 'tuoni in lontananza', nella coda del 3° movimento, reso con 4 timpani e un corno inglese, o come la prima esposizione del tema del Dies irae, nel 5° tempo, proposto dai fagotti e dalla tube sull'accompagnamento delle campane.

18.2 Franz Liszt (1811-1886)

La musica sinfonica a programma ha il suo più importante esponente dell'800 in Franz Liszt. Liszt, compositore ungherese vissuto tra il 1811 ed il 1886, **fu prima famoso come grande virtuoso del pianoforte:** svolse attività concertistica di questo tipo dal 1839 al 1847. Con lui nacque il moderno 'recital', cioè un concerto basato solo su musiche su pianoforte, e fu anche il primo concertista ad eseguire a memoria un intero programma. Dal 1848, anno in cui abbandonò l'attività di concertista solista, fu maestro di cappella e direttore d'orchestra del teatro di corte di Weimar e **diresse le più innovative ed importanti opere sinfoniche e teatrali del suo tempo** (Beethoven, Schubert, ma anche Berlioz, Schumann, Wagner). Dal 1861 lasciò il posto a Weimar e viaggiò per l'Europa svolgendo attività di direttore d'orchestra, compositore, insegnante. Dal 1875 fu nominato Direttore dell'accademia di musica di Budapest, appena fondata. Morì a Bayreuth [Bairòit] nel 1886. **Fra le sue composizioni pianistiche possiamo notare tre tipi: le trascrizioni, le parafrasi e le composizioni originali.** Liszt trascrisse per pianoforte numerosi lavori orchestrali (sinfonie di Beethoven, Berlioz) e vari *Lieder*, che eseguì anche nei suoi concerti: **in tal modo fece conoscere brani o autori (come Schubert) poco noti al grande pubblico dell'epoca.** Le trascrizioni erano degli adattamenti per pianoforte ma avevano il merito di ampliare le possibilità sonore dello strumento dal momento che si rendevano sul pianoforte effetti orchestrali. Le parafrasi, invece, erano libere elaborazioni virtuosistiche di famosi motivi, soprattutto operistici, dell'epoca. Famoso il 'Totentanz' ('Danza macabra') per pianoforte e orchestra, una magistrale serie di variazioni sul tema della sequenza gregoriana 'Dies irae', dove il pianismo lisztiano trova una delle più felici espressioni. Fra i brani originali per

pianoforte è da ricordare soprattutto **la Sonata in Si minore**, in un unico movimento con vari tempi al suo interno e con uso di 4 temi che ricorrono nei diversi tempi: **è del 1853 ed è un notevole esempio di forma ciclica. Pure in forma ciclica con un unico movimento e tempi diversi sono i due concerti per pianoforte e orchestra (in Mi bemolle ed in La maggiore, portati a termine fra il 1855 e il 1857 ma con abbozzi fin dal 1830-39) di eccezionale impegno virtuosistico.**

18.3 Niccolò Paganini

Prima di illustrare le caratteristiche del virtuosismo di Liszt, è importante rilevare che, in generale, **nell'800 romantico, il virtuosismo strumentale toccò vertici assoluti**, e una figura carismatica in tal senso fu quella di **Niccolò Paganini** (1782-1840), grande violinista genovese la cui biografia presenta vari punti oscuri, ma del quale si conosce la **capacità di avvincere il pubblico europeo dell'epoca con le prodigiose e quasi 'magiche' potenzialità tecnicoespressive del suo virtuosismo**: famosa fu soprattutto la tournée dal 1828 al 1834 che lo portò ad esibirsi in varie sale da concerto di tutta Europa. Paganini compose vari brani per violino e orchestra (fra i quali 5 concerti), per violino solista, fra i quali spiccano soprattutto i 24 Capricci per violino solo, e per violino e chitarra. **Due le componenti essenziali del suo stile, entrambe legate alla tradizione italiana: la cantabilità e il virtuosismo violinistico. Il vivo senso melodico di tradizione italiana** (non solo vocale ma anche derivato da Corelli), **assume in Paganini un connotato di marcata e quasi 'scultorea' incisività cantabile**, come si può notare non solo negli Adagi di tutti i concerti, ma anche nei terzi tempi Rondò degli stessi: famoso è il Rondò sul tema de *La campanella* dal Concerto n. 2 in Si minore, cosiddetto perché non solo allude con le note ribattute all'acuto al tintinnio della campanella ma perché prevede anche la presenza della stessa nell'esecuzione: su questo tema vari compositori (primo fra tutti Liszt) svolsero variazioni ed elaborazioni. Il virtuosismo paganiniano parte dalle conquiste tecniche della scuola violinistica italiana (Corelli ma soprattutto Locatelli) giungendo però ad esiti decisamente innovativi, dato che nella sonorità violinistica si riscontrano effetti poco o per nulla presenti nei predecessori: ad esempio **l'uso della scordatura sui bicordi e sui tricordi, del tremolo accoppiato alla melodia, degli armonici doppi, dei passi in terze, seste, ottave e decime, del glissando semplice e in ottava, della combinazione di arco e pizzicato con la mano sinistra** (vedi il *Capriccio* n.24), **dello sfruttamento delle risorse timbriche delle singole corde**, e via dicendo. Tale virtuosismo produce effetti sperimentali anche perché **spesso tende a far uscire il violino dalla sua specifica sonorità e a farlo avvicinare alla sonorità di altri strumenti**: ad esempio le sonorità dei corni e delle trombe suggeribile con i bicordi di terze e quinte, ma soprattutto l'uso esteso del pizzicato con la mano sinistra, che rimanda decisamente alla sonorità della chitarra, strumento peraltro al quale lo stesso Paganini dedicò una settantina di composizioni per violino e chitarra e circa 140 per chitarra sola.

Caratteri del virtuosismo lisztiano

L'estro paganiniano superava quindi i limiti del puro tecnicismo per giungere a nuove vette espressive, 'poetiche', come le avrebbe definite Schumann per indicare tutto ciò che trascendeva la semplice consuetudine artistica, o 'trascendentali', come le definirebbe Liszt. Il quale, appunto, **partì dalle conquiste di Paganini per proporre sul pianoforte innovazioni sonore di eguale valenza**. Il che si verifica un po' in tutte le già menzionate composizioni per pianoforte, ma in particolare e nei 6 "Studi trascendentali da Paganini", del 1838, uno dei quali è *La Campanella*, una serie di liberissime variazioni virtuosistiche sul noto tema paganiniano e nei 12 "Studi trascendentali" del 1851. **In queste raccolte il virtuosismo si definisce 'trascendentale' poiché tende a superare i limiti delle sonorità finora adottate nel pianismo classico con varie soluzioni: velocissimi passaggi in scale diatoniche e cromatiche o in arpeggi dalle zone acutissime alle zone gravi della tastiera, rapide successioni di doppie ottave e di accordi, trilli, doppie ottave, uso delle decime a fini coloristici e del glissando: il tutto non solo nelle zone centrali ma molto spesso anche nei registri estremi della tastiera, appunto nei 'registri' molto bassi o estremamente acuti, in una tipologia di pianismo finora non riscontrabile nei predecessori.** E' questo un virtuosismo che, quindi, di fatto, costituisce una sperimentazione sonora che, in parte, **anticipa l'impressionismo di**

Debussy. Tale pre-impressionismo è ancora più marcato in alcuni brani pianistici dell'estrema maturità, come *Nuages gris* (Nuvole grigie), del 1881, dove troviamo, fra l'altro, un senso armonico-tonale decisamente ardito, basato su un cromatismo della linea superiore accompagnato da armonie basate su successioni di triadi aumentate.

Liszt I Poemi Sinfonici

Liszt fu anche scrittore e teorico e nelle sue riflessioni estetiche auspicò un tipo di musica che per poter essere comunicata e trasmettere i sentimenti del compositore doveva essere integrata dalla poesia e dalla letteratura (**analogamente a Wagner riteneva che la musica classica 'pura' avesse esaurito la sua funzione ed andasse superata in una composizione basata su una nuova simbiosi fra la musica stessa, la poesia e le altre arti**). Nel suo saggio *Berlioz e la sua Sinfonia Aroldo* (1855), Liszt sosteneva che la musica a programma dell'800 era diversa dalla musica classica perché l'andamento musicale e la struttura non sono stabiliti a priori ma "le ripetizioni, alternanze e variazioni dei motivi sono condizionate da loro rapporto con un'idea poetica". Era una sorta di definizione delle caratteristiche generali di una forma orchestrale che lui stesso aveva creato negli anni immediatamente precedenti e subito seguenti (1848-1857): il **Poema sinfonico**. La premessa musicale del *Poema sinfonico* è l'**ouverture da concerto**, un brano orchestrale in un solo movimento, in forma-sonata e in genere preceduto da un'introduzione che aveva un titolo generalmente programmatico (legato alla letteratura o a lavori teatrali). Fra gli altri, scrissero ouvertures da concerto *Beethoven*, *Mendelssohn*, *Berlioz*. Particolarmente interessanti per gli sviluppi sinfonici lisztiani le ouvertures di Mendelssohn e di Berlioz, nelle quali, a volte, la struttura risulta alterata rispetto alla classiche proporzioni della forma-sonata. Lo stesso Liszt originariamente aveva intitolato 'ouverture' un suo brano sinfonico *Tasso, Lamento e Trionfo* ispirato ad un lavoro di Georg Byron Goethe, poi intitolandolo "Poema sinfonico".

Un poema sinfonico è un brano sinfonico in un solo movimento con sezioni differenziate per tempo e carattere (a differenza della sinfonia, che è, di norma, in 4 tempi distinti) **ed è legato ad un programma extramusicale**: un'idea poetica, un personaggio, un'atmosfera, una meditazione, etc. **Liszt scrisse 12 poemi sinfonici**, dal 1848 al 1882, traendo l'ispirazione da varie fonti, ad esempio *Mazeppa* (1851), da una poesia di Hugo, *Les Préludes* – pron. Le preliud - (1854) da un'ode di La Martine, la *Battaglia degli Unni* (1857) da un quadro di Kaulbach. Nei poemi sinfonici **la struttura è varia ma sempre con una forma ciclica**: un unico movimento in più sezioni distinte per tempo e carattere, costruite con la ripresa e l'elaborazione di pochi temi ricorrenti. **Uno dei maggiori meriti di Liszt è stato quello di aver curato con maestria la tecnica della trasformazione tematica.**

Dopo Liszt il principale autore di poemi sinfonici fu Richard Strauss (1864-1949), mentre altri autori, primo fra tutti **Johannes Brahms** (1833-1897) preferirono la musica pura senza titoli programmatici: furono quindi ancora composti generi classici come sonate, sinfonie, quartetti, anche se lo stile musicale era ovviamente legato alle nuove conquiste timbricoarmoniche dell'800.

18.4 Johannes Brahms (1833–1897)

Nato ad Amburgo, da giovanissimo suonava nelle orchestre da ballo ma a 20 anni, grazie alle lezioni ricevute da E. Marxen, fu in grado di pubblicare le sue prime composizioni (una Sonata per pianoforte e uno Scherzo per violino e pianoforte), rivelando già buone basi tecnico-espressive. Nel 1853 iniziò l'attività concertistica suonando in duo con il violinista Ungherese Ede Remenyi. **Conobbe a Dusseldorf Clara e Robert Schumann, e da quest'ultimo fu esaltato in un articolo sulla "Nuova Gazzetta Musicale" di Lipsia.** Fra i 20 e i 30 anni studiò la musica antica fino a Bach, maturando le sue tecniche compositive. A 29 anni si trasferì a Vienna dove rimase per tutta la vita. Non ebbe mai incarichi fissi stabili, ma ebbe un'ottima retribuzione per l'attività concertistica come pianista e direttore d'orchestra e per la pubblicazione delle sue opere. **Considerato, dopo la morte di Wagner, il più grande musicista Tedesco vivente, rappresentò**

meglio di qualunque altro autore del secondo 1800 l'alternativa alla "musica dell'avvenire", cioè della musica a programma o legata a contenuti poetico-filosofici. In pratica si collocò agli antipodi rispetto a Liszt e a Wagner, dato che incarnava quell'ideale di musica assoluta, cioè di un qualcosa che non doveva basarsi su contenuti extramusicali ma solo sui propri autonomi valori sonori ed espressivi. Questo ideale di musica pura era stato enunciato teoricamente dal critico viennese Eduard Hanslick in un testo del 1854 intitolato "Il bello musicale". **Brahms non compose opere teatrali o poemi sinfonici ma solo musica per pianoforte, da camera e per orchestra, senza titoli programmatici e basata sulle strutture formali classiche** (ricordiamo anche varie raccolte di Lieder e composizioni corali a cappella o con accompagnamento strumentale). **Lo stile di Brahms è basato su una delle tecniche tradizionali dello sviluppo tematico e della variazione combinati con un moderno senso timbrico ed armonico, in una costante predilezione per la scrittura contrappuntistica. Il suo pianismo, al contrario di quello di Liszt, deve la sua consistenza tecnica non solo ai passaggi di bravura ma anche alla densità polifonica e alla ricchezza armonica.** Questo si può notare sia nelle sonate per pianoforte che nei due Concerti per pianoforte e orchestra, nei quali si può anche parlare di "sinfonizzazione" della forma del concerto, il pianoforte emerge dalla sonorità orchestrale e si fonde con essa, più che contrapporvisi drammaticamente e spicca per la profondità della sua scrittura contrappuntistica. Imponente (ben 24 lavori) la produzione di musica da camera, ricca di un senso costruttivo sempre imbevuto di pathos romantico e di svariate soluzioni espressive. Non meno importante la produzione sinfonica, nella quale spiccano le 4 sinfonie.

Le Sinfonie di Brahms

Brahms affrontò tardi il genere della sinfonia (iniziò a scrivere la prima solo a 30 anni) dato che **sentiva molto il peso della tradizione sinfonica beethoveniana**: egli diceva "non scriverò mai una sinfonia..." perché avvertiva la presenza di Beethoven, definito "un gigante che marcia alle nostre spalle". Si decise, forse, subito dopo l'inaugurazione nel 1876 del teatro di Bayreuth dove Wagner vi aveva rappresentato il "Sigfrido" e il "Crepuscolo degli Dei", terza e quarta parte della tetralogia: forse voleva rappresentare con la sua prima sinfonia un contraltare rispetto agli ideali Wagneriani. Compose 4 Sinfonie, che presentano una struttura classica: 4 movimenti distinti e chiusi, col tempo lento sempre al secondo posto. In questi lavori è tuttavia **spesso presente l'integrazione dei movimenti ottenuta attraverso la citazione e la trasformazione tematica**. Nella Prima sinfonia (1876) ad esempio all'inizio abbiamo due linee contrappuntistiche divergenti su una nota pedale: questa stessa idea è presente, seppur con delle modifiche, nel secondo e terzo movimento e nell'introduzione lenta al quarto movimento. Nella Seconda (1877) il motivo d'apertura viene ripreso con una trasformazione tematica nel finale e in forma meno chiara anche negli altri due movimenti. Nella Terza (1883) il Fa La bemolle Fa è variamente utilizzato in tutta la sinfonia (in modo esplicito nel finale) e nella Quarta (1884-1885) è l'intervallo di terza a costituire quello che si può definire il materiale pre-tematico: **tutto il tema d'apertura della sinfonia è costruito su una successione di intervalli di terza, ma anche l'intero primo movimento e buona parte del secondo hanno i temi principali basati sull'intervallo di terza.**

Malgrado Brahms si astenga da collegamenti extramusicali, soprattutto con le sinfonie dimostrò di essere, a modo suo, in sintonia con almeno i principi fondamentali dello stile di Wagner, dato che basa il suo discorso sulla "variazione-sviluppo di nuclei motivici elementari".

18.5 Gustav Mahler (1860-1911)

Nato in Boemia da una famiglia di ebrei tedeschi, sviluppò la sua formazione musicale nel Conservatorio di Vienna (**schierandosi nell'ambito del gruppo "progressista" facente capo a Bruckner, in contrasto con la linea ufficiale e formalista guidata da Brahms**), divenne presto direttore d'orchestra di vari teatri europei. Dal 1897 al 1907 fu direttore artistico e d'orchestra del teatro dell'opera di Vienna, mentre dal 1907 al 1911 andò negli Stati Uniti dove diresse la New York Philharmonic Society. **Come compositore Mahler si esprime compiutamente soprattutto nei Lieder con orchestra e nelle**

sinfonie. Ne compose 9 (più abbozzi di una decima). **Vanno considerate soprattutto come espressione artistica di un uomo e di un'epoca (il cosiddetto "decadentismo",** inquadrato nel periodo dal 1880 al 1910 circa), **caratterizzata da una profonda crisi di valori e da un rifiuto del razionalismo positivista del secondo 1800.** Nelle sinfonie volle riversare le sue emozioni e le sue idee collegandole quasi sempre a programmi filosofici e letterari: fin dagli abbozzi scriveva commenti dettagliati e titoli extramusicali legati alle varie sinfonie, anche se tali programmi furono da lui soppressi. Si tratta quindi di lavori che non possono comunque, malgrado l'assenza di titoli programmatici nella versione finale, essere considerati appartenenti alla "musica assoluta". Questo anche perché 4 sinfonie (2, 3, 4, 8) si avvalgono di un testo poetico cantato: **Mahler quindi come Mendelssohn, Berlioz e Liszt prosegue l'indirizzo della Nona di Beethoven di unire nella sinfonia le voci all'orchestra.** Per Mahler la sinfonia è un modo per saldarsi alla grande tradizione orchestrale e romantica tedesca, e al tempo stesso un **imponente affresco sonoro nel quale confluiscano i più svariati aspetti:** un tentativo di **"edificazione di universo", ovvero di "costruire un mondo con tutti i mezzi tecnici possibili".** Questo ambizioso progetto è concretizzato innanzitutto con **l'accostamento in uno stesso lavoro di temi e scelte compositive estremamente contrastanti:** raffinatezze polifoniche e motivi banali, intensi temi lirici e semplici fanfare, temi a carattere religioso e spunti grotteschi. Lo sforzo di Mahler di abbracciare la totalità è riscontrabile anche nella ricchezza dell'orchestrazione e degli effetti sonori e dinamici. C'è senz'altro un organico di dimensioni notevoli, con il culmine nell'Ottava sinfonia, che richiede circa mille esecutori (per questo detta "sinfonia dei mille"). Inoltre abbiamo il potenziamento degli archi, l'aumento o addirittura il raddoppio del numero dei fiati, l'uso di svariati e desueti tipi di percussioni (campanacci, incudini, campane, ecc.), nonché di strumenti rari nell'orchestra classica (mandolino, organo, arpa, ecc.). **Ma più che la quantità colpisce la qualità del livello orchestrale, con le differenziate soluzioni timbrico-dinamiche che danno vita alle immagini musicali dell'universo di Mahler.** Di qui i tipici e magistrali effetti di allontanamento del suono, di un timbro con la sordina al quale subentra un nuovo timbro come avviene ad esempio nella Nona con le dissolvenze improvvise della tromba ed altre particolari soluzioni: i violini scordati nella Quarta, cioè intonati un tono sopra rispetto alla norma che suggeriscono il suono della viella medievale; gli archi accompagnati dalla sola arpa nell'Adagietto della Quinta (un intenso momento lirico reso con una sonorità molto attutita che contrasta con l'esplosioni foniche dei tempi precedenti), il contrabbasso solo in sordina con i timpani nella Prima sinfonia, la delicata fusione fra i diversi timbri puri e il mandolino nella Seconda Nachtmusik della Settima, e molti altri ancora.

Ma le sinfonie di Mahler sono anche, come si diceva, espressioni artistiche di un compositore che si fa portavoce delle istanze irrazionalistiche, spiritualistiche e pessimistiche del suo tempo e che intende impostare comunque questi lavori su una serie di contenuti extramusicali, anche se tali contenuti sono stati tenuti separati o soppressi dalla sinfonia stesse. Si può dire che se ne avverte la presenza per il carattere evocativo o implicitamente teatrale che contraddistingue il sinfonismo di Mahler. Tale pressione di contenuti extramusicali, il senso dell'integrazione universale, la natura, la morte, il dolore, la catarsi, la spiritualità religiosa, tematiche riscontrabili pure nei suoi Lieder, i cui motivi sono spesso presenti nelle sue sinfonie, si avverte anche nelle strutture delle sinfonie stesse che risultano, **rispetto alla forma classica alterate nel numero dei tempi** (anche 5 o 6) o **con novità strutturali all'interno dei tempi stessi.** Così, ad esempio nella Prima sinfonia (dal titolo originario "il Titano" poi soppresso insieme al dettagliato programma ispirato ad un romanzo di Jean Paul) il "Naturlaut" (suono della natura) dell'introduzione, una distesa di archi in armonici, su cui si colloca un disegno di quarte dei fiati, è così rilevante da influire sulla struttura: nel primo tempo (in Forma Sonata) il dualismo non sta fra i temi dell'esposizione ma fra l'introduzione e l'intera esposizione, mentre il "suono della natura" introduttivo domina nello sviluppo del primo tempo e ritorna nello sviluppo del tempo finale. In quasi tutte le sinfonie Mahler trasferisce liberamente i temi da un movimento all'altro anche se non giunge mai ad una forma ciclica ed organica. Anche il finale è in Forma Sonata, ma anche in questo caso un'immagine extramusicale impone una modifica della struttura classica. Dal punto di vista tonale abbiamo nella ripresa sul Fa minore del tono d'impianto un'arditezza tonale data da una improvvisa irruzione in Re maggiore, il cui senso fu così spiegato da Mahler: "il mio accordo di Re maggiore doveva suonare come se fosse caduto dal cielo, come se fosse giunto da un altro mondo". Se nella Prima, che è nei quattro movimenti classici con lo Scherzo al secondo posto (ma la prima versione era in 5 movimenti) è il "panteismo naturalistico" di Mahler a insinuarsi nella tipica struttura sinfonica, altrove, implicitamente o esplicitamente con il testo cantato, o con l'uso di motivi tratti dai suoi Lieder, si impongono tematiche ricorrenti nel Mahler Liederista: l'oscillazione fra il dolore

estremo e la gioia rasserenante, fra il senso spirituale e religioso e il senso della catarsi liberatoria. Queste tematiche incidono sulla struttura, come si può notare nella Quinta sinfonia (1901 – 1902) dove il passaggio della luttuosa tristezza alla piena serenità (tematiche presenti anche nella Settima del 1904 – 1905) si concretizza nel passaggio fra i primi due drammatici movimenti e i tre tempi successivi, di segno ottimistico. Per toccare subito il senso del più lacerante dolore Mahler inizia questa Sinfonia con una marcia funebre (schema ternario A – B – A) rimandando al tempo seguente “tempestosamente mosso” la struttura della forma sonata, il che decisamente contrasta con le consuetudini del 1700 – 1800, anche se i tempi seguenti rientrano pienamente nelle strutture tipiche Scherzo – Adagietto – Rondò. Anche nella monumentale Ottava sinfonia (“Sinfonia dei mille”, del 1906 – 1907) c’è un incontro fra schemi classici e tematiche extramusicali, stavolta rese esplicite dal canto di testi: sacri (l’inno “Veni creator spiritus”) e profani (la scena finale del Faust di Goethe). E’ chiaro che in questo caso, seguendo le istanze Wagneriane, si porta alle estreme conseguenze il superamento del sinfonismo classico con l’elaborazione sinfonico-corale di temi cantati tratti da testi di rilevante incidenza: la piena integrazione fra testo poetico e musica auspicata da Wagner trova qui piena realizzazione, anche se si può sempre riscontrare nella prima ampia sezione (sul canto del *Veni creator spiritus*) uno schema in Forma Sonata, e nella seconda parte i tempi Adagio – Scherzo – Finale (in questo caso coro mistico). **Le sinfonie di Mahler chiudono il 1800 e aprono al 1900: dalla tradizione classico-romantica tedesca Mahler giunge a spregiudicatezze timbrico-orchestrali e a volte anche tonali che unite al profondo impegno contenutistico del suo linguaggio sinfonico costituiscono un’importante premessa per gli esponenti della cosiddetta “Seconda scuola di Vienna”: Schoenberg, Berg, Webern.**

Bruckner: si rifà a Beethoven, anche se Wagner è stato più presente. Organico orchestrale immenso.

Mahler: il decadente per l'eccellenza. Artisti manifestano gli aspetti negativi della industrializzazione, inquietudine dell'uomo moderno. Urlo primordiale della natura. Scrive sinfonie strumentali, o su testo poetico cantato. Ottava chiamata sinfonia dei mille. Temi popolari malinconici.

Il Titano, Gustav Mahler

<https://youtu.be/cQFjDBFXN58> presenta un canone costruito su fra Martino

Das lied von der erde, Mahler 1902

https://youtu.be/6DBn_ph2-ac

Appunti di Davide Tedesco

Mahler > era un ebreo che veniva da un paesino > e diviene uno dei piú famosi direttori d'orchestra > e prima della decisione di farlo diventare direttore della Statsoper, tra gli aristocratici austriaci girava la voce: "...non è male come direttore, ma è ebreo..." > in ogni modo diviene il direttore della Statsoper e dunque dei Wiener Philharmoniker

Mahler non viene però amato da subito

La fama di Mahler si espande pian piano > e si stabilirà a New York

Mahler si mette con Alma Schiller > donna molto bella e intelligente che si metterà con circa una dozzina di uomini importanti > Klimt, Kokoschka, Mahler, Gropius

Mahler è ammiratissimo come direttore > ma al suo tempo non come compositore

Mahler farà entrare in repertorio > le opere del verismo italiano e le opere francesi

Nell'ambito compositivo, sviluppa prevalentemente 2 tipologie di generi

Lied Orchestrale	Sinfonia
Va per cicli di lieder (Lento, veloce)	Con voci soliste e coro
Confusione > poiché Mahler è superstizioso*	Ottava sinfonia > coro enorme di 880 elementi
	Temi che si confondono

*Mahler vuole confondere le acque > ad esempio, visto che si sa che dopo aver scritto la nona sinfonia si muore (come i grandi prima di lui > vedi Beethoven) > scrive Das Lied Von Der erde > Il canto della terra

Ascolto del primo movimento della Sinfonia N°1 di Mahler

<https://www.youtube.com/watch?v=cQFjDBFXN58>

- c'è una texture > un tappeto sul quale si inizia a costruire qualcosa
- contrabbassi che creano un continuum
- si costruisce pian piano qualcosa
- l'embrione di ciò che sarà il tema > evolve piano piano > e intendiamo che è l'incipit del tema
- trombe sul palco in fondo con delle sordine
- da un tempo lento passiamo a un tempo veloce (da Lento Strascinando > ad Allegro)

Intervallo che caratterizza Mahler è la quarta

- gli ottoni appaiono e scompaiono

Adorno disse che le **sinfonie di Mahler sono dei romanzi** > i romanzi sono costruiti intorno ad un corpo centrale > al quale si innestano ramificazioni > ed accadono altre cose > altre storie intorno al corpo centrale > queste storie possono come non possono avere attinenze alla storia del corpo centrale >

tutto è imprevedibile > inspiegabile > Mahler fa sentire la sua appartenenza all'impero austro-ungarico

Ascolto di "Me ne andavo camminando" da "I canti di un vagabondo" (Lieder eines fahrenden Gesellen)

<https://www.youtube.com/watch?v=6VCpbMPhmWY>

il materiale tematico è lo stesso della prima sinfonia > ma trattato in modo diverso

famosa di Mahler è la "Marcia funebre" o Adagietto > in cui vi è Fra Martino eseguito in tonalità minore

(Thomas Mann > scrive il Dr. Faustus > parafrasi del Faust di Goethe > patto col diavolo che porta il protagonista a inventare la tecnica dodecafonica > in cambio di atrocità)

Schönberg è dunque citato da Mann

Visconti metterà l'Adagietto della quinta sinfonia > in una scena di un suo film > quando muore il personaggio principale della storia

<https://www.youtube.com/watch?v=TyfIXLYINRE>

- vi sono archi e arpa
- c'è il ritardo dell'appoggiatura
- Mahler ha giocato sporco > ma metteva il sangue nella scrittura delle sue partiture
- il pubblico americano amerà la Quarta Sinfonia di Mahler ed altre sue composizioni

La parola Adagietto si contrappone all'emotività del movimento della sinfonia

Mahler è ad oggi tra i grandi sinfonisti > ma la promozione compositiva è avvenuta in seguito > grazie soprattutto agli scritti dei compositori dodecafonici > che capirono che Mahler aveva capito > quale sarebbe stata la direzione in cui la musica sarebbe andata

• Mahler agisce dunque sulla sintassi > usa le armi del Romanticismo e scardina la tradizione (come arlecchino)

Ascolto dell'Adagietto dalla Sinfonia N°5

Aggettivo che identifica questa musica è estenuata > Musica estenuata

- Mahler ha un grande successo in America
- Mahler è meno audace di Wagner (Wagner agisce sulla grammatica musicale, come Debussy anch'egli agisce sulla grammatica della musica > Mahler agisce invece sulla sintassi)

C'è dunque un **ribaltamento dei valori**

Mahler scrisse dei lied con le parole tratte da "Il corno del fanciullo" > racconti e poesie di inizio '800 > scritte da Armin e Brentano

Ascolto di Revelge da "Il corno del fanciullo"

<https://www.youtube.com/watch?v=Goq3zVBLCHc>

revelge > ovvero sveglia

- revelge > è una marcia militare
- gli strumenti emergenti sono: il tamburo rullante, e gli ottoni
- parola che si intende è "Trallallí trallalà"
- gli strumenti utilizzati caratterizzano ampiamente quelli che si troverebbero in una banda militare

La storia è di un tamburino che sta andando in battaglia > il tamburino è ferito > e i fratelli passano avanti > e lui sta per morire > e vuole che sia portata notizia alla sua fidanzata che lei sia stata il suo ultimo pensiero

C'è dunque discrasia tra testo e musica (musica felice, testo triste)

I Lied di Mahler come detto in precedenza sono orchestrali

La soluzione è data dal > canto della terra > precisamente dal Drinklied > ovvero canto per il brindisi

Ascolto del Drinklied Jammer van der erde

<https://www.youtube.com/watch?v=QL9QLxsL0X4>

- testo tratto da poesie cinesi e giapponesi
- titolo arzigogolato
- è un canto conviviale sull'affanno sulla terra
- la frase finale di ogni verso è "oscura è la vita, oscura è la morte" > c'è dunque un'identità fra vita e morte
- tratto da una poesia cinese
- ci sono sezioni e frammenti
- un apporto decisivo lo danno gli interventi solistici degli strumenti > che sono perfettamente calibrati
- la frase musicale non è molto lineare

Altro compositore tedesco > anche se bavarese > che finisce a Vienna è **Richard Strauss**

Strauss > è il paladino principale della tonalità nel '900 (insieme a Milhaud, Britten ed altri)

Strauss > è da considerare **l'ultimo dei romantici** (morirà nel 1949) > ultima voce del Romanticismo

Strauss > recupera la tonalità e ci fa intendere che siamo in ambito neoclassico

L'orchestra di Strauss > ha strutture della tradizione che non vuole far finire

Strauss riesce a dire ancora qualcosa con la tonalità > quando in giro per il mondo c'è l'atonalità e Schönberg

Tra il 1947-1948 scrive i suoi ultimi 4 lieder > canto estremo

Nel 1947 scrive la Sonatina per Flauto e Pianoforte

Ascolto di Settembre

<https://www.youtube.com/watch?v=fvQ00QyqgFQ>

Per il Romanticismo e i romantici Settembre e la primavera erano periodi prediletti

- l'orchestra è prettamente romantica
- scrive questo brano a 3 anni dalla fine della Seconda Guerra Mondiale > quando Adorno aveva detto che "dopo Auschwitz non si potrà più scrivere nessuna poesia"

(Strauss scrisse anche dei lieder per Gobbels > ma non era filonazista)

In Strauss troviamo una mancanza di presa di posizione

Strauss è quindi un **conservatore** al di fuori della storia > che visse fino a 70 anni fa > era al di là delle nefandezze del mondo > all'interno di un linguaggio musicale > riesce a compiere molti discorsi

all'interno del teatro ad esempio agisce sul teatro Rossini > capì che per lui il suo tempo era finito e smise di scrivere opere> Strauss invece continua a scrivere e non si ferma > all'interno dell'ambito tonalità

Strauss incontra Hugo Von Hoffmanstahl > scrittore > Strauss se ne avvale come librettista

Von Hoffmanstahl > scrisse: Il cavaliere della rosa > ambientata all'inizio del Classicismo > in cui c'è una donna matura che ha una relazione con un ragazzo giovane > la donna matura vede svanire il suo sogno d'amore > personaggi di vario genere

Operazione fatta con Arianna a Nasso

Teseo se ne va dall'isola e lascia Arianna da sola > ed entrano delle maschere

Strauss scrisse tratto dalle parole di Von Hoffmanstahl > del Borghese gentiluomo > Arianna a Nasso > ci sono Arianna e Zerbinetta > la prima tratta dal mito greco e la seconda tratta dalle maschere settecentesche

Mito greco e modi delle maschere del '700

Lezione di Despina > in così fan tutte > Zerbinetta impartisce una lezione ad Arianna che è desolata(post-mozartiana per argomento)

Tra le arie più difficili della storia > soprano leggero

Alda Noni > lezione spettacolare > Strauss le battè le mani > consacrazione dell'autore di Alda Noni

Ascolto dell'aria di Zerbinetta da "Arianna a Nasso"

<https://www.youtube.com/watch?v=MUFnAIWaFZg>

Strauss > scrisse anche libri

Conosceva la musica classica a menadito

Strauss scrive poemi sinfonici e opere > quando si stufò di scrivere solo poemi sinfonici > volle rappresentare qualcosa

Ha scritto poemi sinfonici > Così parlò Zarathustra, Don Giovanni, Morte e

trasfigurazione, vita di eroe

Opere di Strauss:

- opere dell'antichità: elektra, l'amor di Danae, dafne
- opere con Von Hoffmannstal: il cavaliere della rosa, Arianna a Nasso, etc..

Consapevolezza di Strauss>la sua ultima opera è **Capriccio** > storia di uno scrittore e di un musicista > innamorati della Contessa Madaleine > la metafora è "prima le parole o prima la musica" > alla fine la contessa gli dice > "domani vi daró la risposta" > camerieri "madame le suppe est servit"

Strauss era > Bavarese > ma fu attratto come altri musicisti e compositori > dalla calamita viennese > e questo è un aspetto che noi non possiamo ignorare > ovvero l'influenza viennese > la fine dell '800 > contenne degli anni critici per la cultura europea

Si ebbero 2 poli culturali in quegli'anni

- Parigi
- Vienna

Ci fu una prima deflagrazione musicale avvenuta attraverso > il Tristan Akkord di Wagner

A **Vienna** avvenne poi una disintegrazione della tonalità con **Schonberg**

A **Parigi** si ebbe un cambiamento invece con **Debussy**

A Vienna ricordiamo che c'era e c'è il Palazzo della Secessione sul quale vi è una scritta all'ingresso: VER SACRVM



VER SACRVM > significa Primavera Sacra > ed era il titolo del giornale della Secessione viennese

Il significato di questa Primavera Sacra è il fatto di simboleggiare una **Nuova Primavera** da quella che vi era stata precedentemente > dunque da ciò che c'era stato prima (il Romanticismo)

La primavera è rappresentata dalla palla dorata posta sopra l'edificio

I secessionisti vogliono rompere con la tradizione > con la Secessione > **va via tutto**
Si ottiene dunque una **radicale conflittualità** con il passato

Personaggi chiave della Secessione viennese furono:



- l'architetto **Otto Wagner**, del quale ricordiamo la chiesa (Kirche), sulla facciata della chiesa vediamo delle colonne, poi nella struttura distinguiamo delle cupolette quadrate e una cupola dorata> questa costruzione è in puro stile Jugendstil (stile giovanile) , è percepibile la ricchezza e l'ornamentazione



- il pittore **Gustav Klimt**, di cui nel suo dipinto "Il Bacio", individuiamo un fondo dorato, dei fiori quasi infantili come tratto ai piedi degli innamorati, degli indumenti improponibili con quadratoni e cerchi, attraverso raffigurazioni di questo tipo vediamo come avviene un **passaggio da significante a significato** > in cui c'è un rapporto tra autore e natura, l'autore diviene libero, non gli interessa la critica degli'altri, si crea quindi un solco tra autore e pubblico > un solco che è da capire se si vuole cercare di capire il '900
- il pittore **Hgon Schiele**, il quale con la rappresentazione di sua moglie, ostenta quasi la miseria, a lui interessa la posa della moglie, gli interessa lo sguardo, vediamo quindi un nuovo tipo di approccio alla sensualità



- altro esponente è l'architetto **Adolf Loos**, a cui gli viene chiesto di costruire un palazzo al centro di Vienna, e lui allora cerca di prendere quel che può da ciò che ha intorno, ovvero dallo stile imperiale viennese, inserendoci però degli elementi nuovi (le finestre quadrate ad esempio o le colonne), tiene conto del contesto in cui è ma propone qualcosa di diverso
- la Secessione permette dunque agli artisti di fargli dire ciò che vogliono, possono come non possono seguire la tradizione, è a loro discrezione > uno fra tutto **Kandinsky**, il quale rompe con tutto ed è precursore dell'**Astrattismo**, avrà tra gli altri un lungo rapporto di amicizia con Schonberg; attraverso Kandinsky abbiamo quindi il passaggio cruciale > nessuno pensa di mettere in dubbio il suo pensiero
- altro architetto e fautore della Secessione è **Gropius**, il quale fonderà con Loos la **Bauhaus**, scuola di design e architettura che darà il via per far nascere i talenti che disegneranno lo skyline newyorkese, come Mies van der Rohe

Cosa succede a Vienna in musica???

Ci sono 3 compositori, che nascono nella tradizione e la portano agli antipodi, i compositori della **Seconda Scuola Viennese**: Schonberg, Webern e Berg

Questi tre compositori ed amici si allontanarono da Stravinsky e dal suo Neoclassicismo

Sviluppi musicali del '900:

Seconda Scuola di Vienna >>>	Darmstadt
Neoclassicismo di Stravinsky >>>	Gruppo dei 6
Tonalità >>>	Compositori come: Britten, Henze, Shostakovic, Rachmaninoff, Villa Lobos
Bela Bartok (da definirsi un caso a se) >>>	Ligeti, Kurtág

Schonberg nasce a Vienna nel 1874, segue il percorso di studi tradizionali, e parte nei suoi studi da Wagner

Ascolto di Verklärte Nacht (1899)

<https://www.youtube.com/watch?v=U-pVz2LHYPERLINK>
[https://www.youtube.com/watch?v=U-pVz2LTakM\"HYPERLINK](https://www.youtube.com/watch?v=U-pVz2LTakM\)
[https://www.youtube.com/watch?v=U-pVz2LTakM\"HYPERLINK](https://www.youtube.com/watch?v=U-pVz2LTakM\)

["https://www.youtube.com/watch?v=U-pVz2LTakM"](https://www.youtube.com/watch?v=U-pVz2LTakM)HYPERLINK
["https://www.youtube.com/watch?v=U-pVz2LTakM"](https://www.youtube.com/watch?v=U-pVz2LTakM)HYPERLINK
["https://www.youtube.com/watch?v=U-pVz2LTakM"](https://www.youtube.com/watch?v=U-pVz2LTakM)HYPERLINK
["https://www.youtube.com/watch?v=U-pVz2LTakM"](https://www.youtube.com/watch?v=U-pVz2LTakM)akM

Possiamo sentire degli echi mahleriani dall'Adagietto della quinta sinfonia

- Sentiamo crescendo e diminuendo generali
- C'è e si sente un collegamento alla produzione wagneriana
- È un piccolo poema sinfonico > anche se è da definire come un passaggio impreciso > non sappiamo il dove e il quando
- Siamo alle soglie della musica espressionista
- Prende sia da Wagner che da Mahler

Ascolto dell'Op. N° 9 Kammer-symphonie N°1

<https://www.youtube.com/watch?v=4po3zSPTexY>

In questa sinfonia da camera sentiamo la moltiplicazione dei centri tonali, sentiamo via via la focalizzazione su varie tonalità d'impianto > si sente però il gesto romantico> sentiamo infatti proposte e risposte che possiamo considerare bagaglio e retaggio romantici

- avviene la parcellizzazione dei centri tonali> avviene un discorso di tonalità espansa

Schönberg è anche un teorico, tra i suoi scritti più importanti:

- Stile e Idea
- Manuale di armonia> nel quale teorizza la funzione tonica, funzione dominante e funzione pre-dominante

Possiamo capire dunque che voglia un sistema che lo garantisca da arbitri, il rapporto tonica-dominante era ed è da intendersi un po' come il rapporto tra re percuote e finalis nei modi gregoriani

Abbiamo quindi una **parabola che parte da Wagner**>>Theodor Adorno nel saggio su Mahler identifica che vi è una parabola che parte dall'Accordo del Tristan ed arriva al secondo movimento del Quartetto di Schönberg, nel momento in cui entra la voce della cantante, che assomiglia ad un urlo> un urlo che attraversa il tempo

C'è dunque e si inizia ad espandere l'idea del **vivere senza paura** > che diviene una promessa antropologica ed esistenziale > bisogna lasciar perdere ciò che ci copre le spalle metaforicamente e liberarsi dalla paura di vivere

Lo stesso Adorno, filosofo illuminante, criticherà tuttavia Stravinsky

Adorno scrisse "La filosofia della musica moderna"

Adorno dividerà in categorie:

- Wagner
- Mahler
- Schönberg > il progresso
- Stravinsky > il restauro

Ascolto del tempo lento o Litanai dal Quartetto N°2 di Schönberg Opera N°10

<https://www.youtube.com/watch?v=eB5I5iU0OoE>HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=eB5I5iU0OoE&t=858s"HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=eB5I5iU0OoE&t=858s"&HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=eB5I5iU0OoE&t=858s"t=858s"HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=eB5I5iU0OoE&t=858s"&HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=eB5I5iU0OoE&t=858s"HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=eB5I5iU0OoE&t=858s"&HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=eB5I5iU0OoE&t=858s"t=858s"HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=eB5I5iU0OoE&t=858s"t=858s"

il terzo e quarto tempo sono con la voce su testo di George

Litanai significa poesia > il testo è tratto da una poesia

Sentiamo ancora delle scorie del modo di procedere romantico

Da questo momento avviene la spaccatura nella musica

(TIP: I numeri delle opere di Schonberg seguono quasi pedissequamente gli anni in cui vengono composte)

L'Opera N° 19 è una raccolta di 6 piccoli pezzi per pianoforte > in cui sentiamo come Schonberg ceda all'influenza di Webern

Ascolto del secondo dei 6 piccoli pezzi per pianoforte Opera 19

<https://www.youtube.com/watch?v=TZleqbjwEuA>HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=TZleqbjwEuA&t=93s"HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=TZleqbjwEuA&t=93s"&HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=TZleqbjwEuA&t=93s"t=93s"HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=TZleqbjwEuA&t=93s"&HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=TZleqbjwEuA&t=93s"HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=TZleqbjwEuA&t=93s"&HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=TZleqbjwEuA&t=93s"t=93s"HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=TZleqbjwEuA&t=93s"t=93s"

- capiamo quasi solamente dalla dinamica e dalla dissolvenza dell'accordo finale che è finito il brano
- non ci sono vere e proprie frasi
- c'è una presenza continua di terza maggiore (SOL-SI)
- dall'inizio alla fine siamo sulla dominante
- solo alla fine abbiamo la tonica
- c'è dunque un'astrazione dalla dominante > Schonberg ci fa intendere di lasciar perdere il discorso V-I

L'Opera N°21 è cardinale all'interno del catalogo di Schonberg > la voce non può essere esente

> produce dunque un ciclo di lieder dal titolo Pierrot Lunaire.

Pierrot era una maschera francese simile alla nostra pulcinella ma con lati anche malinconici e tristi, dunque un Pierrot Lunaire viene inteso come un Pierrot metafisico

Pierrot Lunaire è quindi un ciclo di poesie in musica

In queste poesie vi sono anche elementi musicali di danze come la passacaglia, la giga ed altre, che ci fanno intendere come la sintassi musicale sia rispettata a differenza di Mahler

Ascolto di Nacht dal Pierrot Lunaire

<https://www.youtube.com/watch?v=1gaff5sbnB0>

sentiamo il basso di Passacaglia intonato subito dal pianoforte e che poi viene passato a vari strumenti

la voce utilizza un procedimento di emissione vocale inventato da Schonberg stesso lo **Sprechgesang** > ovvero canto parlato

Lo Sprechgesang significa > toccare la nota indicata e portarsi sulla successiva con portamento nel tempo indicato in partitura

Individuiamo in questo frammento del Pierrot Lunaire:

- l'innovazione del canto parlato
- il pianoforte che esegue il basso di Passacaglia > un basso ostinato
- il pianoforte e pochi strumenti

(degli armonici eseguiti sul ponticello dagli archi > ma lo vedremo meglio con Berg e la sua ricerca timbrica > che produce un insieme umorale)

il Pierrot Lunaire venne rappresentato per la prima volta in Italia, a Firenze > Puccini rimase basito > stupefatto dalla musica di Schonberg anche se componeva musica di tutt'altro genere, capì che quella composizione era un capolavoro > un capolavoro espressionista > Schonberg infatti riuscì ad arrivare in contemporanea in musica dove arrivarono pittori e architetti (cosa che non era mai accaduta fra le tre arti prima d'ora)

nell'Opera 23 (5 studi per pianoforte) sentiamo quindi come formata la **tecnica dodecafonica** > la quale si basa sulla costruzione e l'utilizzo di una **serie dodecafonica**, la quale può a discrezione dell'autore essere inserita nella composizione in vari modi:

- Originale (serie così come viene concepita)
- Retrogrado
- Inverso
- Retrogrado inverso

Questa nuova tecnica ci ricorda e riporta a quella che era un tempo la tecnica contrappuntistica fiamminga in cui le frasi melodiche venivano spesso processate secondo i modi di utilizzo della serie dodecafonica (O,R,I,IR)

Le serie ovviamente si possono utilizzare sovrapposte contemporaneamente a formare un'armonia dodecafonica

- I 4 quartetti
- Gurrelieder
- Verklärte Nacht
- Il Ciclo “il libro dei giardini pensili” (Lieder)
- 6 piccoli pezzi per Pianoforte
- Pierrot Lunaire (opera teatrale)
- Suite Op.25
- Variazioni sinfoniche Op.31
- Moses und Aron (Opera)
- Sinfonie da camera
- Survivor from Warsaw
- Ode a Napoleone
- Musica per scena da film

Ascolto di Die Nachtigall dai 7 Lieder giovanili di Berg

<https://www.youtube.com/watch?v=5aUvFFRwPuo>

Nachtigall significa usignolo

- questo lied riusciamo quasi a scambiarlo con uno di Mahler > è proprio per questo ed altri motivi che i compositori della Seconda Scuola di Vienna riterranno come loro padre musicale Mahler

Berg > ha un andamento con un decorso melodico presente

Berg morì a 50 anni per un'infezione di una bolla

Berg è l'opposto di Webern > era raffinato e elegante

Berg > fece delle trascrizioni di walzer di Johann Strauss per guadagnare qualche soldo

Composizioni da ricordare di Berg:

- Quartetto d'archi > anche chiamato suite lirica
- Concerto da camera
- Sonata Op.1 per Pianoforte
- Wozzeck (Opera)
- Lulu (Opera)
- Concerto per violino e orchestra

Ascolto di "Delirando" dalla Suite Lirica (Quartetto d'archi)

<https://www.youtube.com/watch?v=GKAVN5ZUdbw>[HYPERLINK](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=GKAVN5ZUdbw&t=1145s>[HYPERLINK](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=GKAVN5ZUdbw>[HYPERLINK](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=GKAVN5ZUdbw&t=1145s>[HYPERLINK](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=GKAVN5ZUdbw&t=1145s>[HYPERLINK](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=GKAVN5ZUdbw&t=1145s>[HYPERLINK](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=GKAVN5ZUdbw&t=1145s>[HYPERLINK](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=GKAVN5ZUdbw>[HYPERLINK](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=GKAVN5ZUdbw&t=1145s>[HYPERLINK](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=GKAVN5ZUdbw&t=1145s>[HYPERLINK](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=GKAVN5ZUdbw&t=1145s>

- sentiamo la ricerca timbrica di Berg
- ascolto di una versione degli anni '40
- tra il 1928 e 1929 sanno che non c'è più niente da fare

Berg muore nel 1935 > aveva una temperie romantica e fu uno degli interpreti del periodo buio del '900 > le sue musiche vennero messe al bando in Italia, Austria, Italia > poiché erano contro il regime

Gli alleati (FR,DE,UK,USA) radono al suolo Dresda, dopo che era stata rasa al suolo Coventry > Strauss pianse per la distruzione di Dresda > Strauss trasudava dolore in quegli anni > dopo il terzo reich il mondo rimane senza futuro

All'interno del Wozzeck di Berg, ci sono i vari personaggi i quali se la prendono tutti con il

protagonista > Wozzeck ucciderà la moglie poiché era infedele > alla fine nell'epilogo c'è una scena di cruda realtà > il figlio di Wozzeck è su cavalluccio a dondolo > e dei ragazzini che giocano gli dicono che la madre è morta, ma lui continua a dondolare > la musica è dunque integrata in un contesto comunicativo

Ascolto dell'Epilogo del Wozzeck

<https://youtu.be/MGyNk0YR5Yg?t=1h40m16s>

questa è la fine dell'opera, sentiamo come Berg faccia emergere la melodia, il dato melodico da questa pagina atonale, altro momento in cui sentiamo molto presente l'armonia atonale è nell'istante in cui Wozzeck uccide la moglie > uccisione > colpo di timpani

Dopo Schonberg e Berg nei film si inizia ad usare l'atonalità

Webern si concentra sulla cristallizzazione del suono, la sinteticità della scrittura ed il suono ed il suo significato

Webern fa convergere su di un singolo suono l'importanza di:

- altezza
- durata
- dinamica
- timbro

l'opera totale di Webern è in 4 cd > brani brevi e difficili nell'ascolto e nell'esecuzione

Webern riprende dal tardo-Romanticismo

(Langsamer satz) Ascolto del "Tempo lento" per quartetto d'archi

https://www.youtube.com/watch?v=vdGDHGk_49w

- tutti e 3 i compositori della Seconda Scuola di Vienna partono dal dato romantico > ed arrivano poi alla dodecafonìa attraverso lo studio

Ascolto dell'Op. 1 Passacaglia

<https://www.youtube.com/watch?v=OLW1w675NHY>

- il tema di Passacaglia è introdotto dal pizzicato degli archi
- Webern scriverà inoltre le bagatelle, 3 piccoli pezzi op.11, le variazioni e 5 pezzi per orchestra e orchestrerà 6 danze tedesche di Schubert

Ascolto dei 3 pezzi op. 11

<https://www.youtube.com/watch?v=oKhQS2H0SE0>

- c'è la concentrazione di significati in ogni nota
- dunque in questi 3 pezzi intendiamo la concentrazione da Webern ad un singolo suono > una concentrazione che sarà ripresa poi dopo la metà del '900 dai compositori che vennero chiamati appunto "nipotini di Webern", a Darmstadt, dove si teorizzò la **KlangFarben Melodie** > ovvero la melodia di timbri > teorizzazione che interessa il

colore del suono e gli agglomerati timbrici > che si distaccherà dal serialismo integrale di Messiaen che comporrà invece "Modi di valore ed intensità"

Ascolto della Sinfonia

<https://www.youtube.com/watch?v=Xq2gwuKDPnY>

- Webern segue la lezione dei Maestri fiamminghi > filtrata da Bach
- Nel secondo movimento c'è un doppio canone, di cui uno è retrogrado
- Ha una scrittura contrappuntistica
- Carica di significato i suoni
- La massima concentrazione possibile in movimenti, istanti, suoni; è la rappresentazione dell'arte del '900

Altro compositore che nasce sotto l'impero ungherese ed è da considerare un eroe della musica è Bela **Bartok** > il quale è da considerare come un compositore isolato > il quale avrà 2 grandi compositori come discepoli della sua idea: Ligeti e Kurtag



Bartok approfondisce un'attività **etnomusicologica** e scientifica > e va a raccogliere in giro per le terre del suo paese canti di lavoro, di feste e melodie in generale.

Inserisce il materiale raccolto all'interno delle sue composizioni > e crea dunque poliritmie e politonalità

Un esempio dell'utilizzo dei frammenti trovati nel suo paese è il suo libro di pezzi per pianoforte > Mikrokosmos, all'interno del quale più del 50% del materiale è proveniente da sue ricerche etnomusicologiche

Bartok non ha niente a che fare con il Neoclassicismo
(1881-1945)

Bartok si inventa degli organici

Scriva dei balletti

Ascolto dell'ultimo movimento della musica per (archi)corde, celesta e percussioni

<https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnU>[HYPERLINK](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnU&t=1268s>[HYPERLINK](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnU>[HYPERLINK](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnU&t=1268s>[HYPERLINK](#)

<https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnU&t=1268s>[HYPERLINK](#)

["https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnU&t=1268s"&HYPERLINK](https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnU&t=1268s)
["https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnU&t=1268s"HYPERLINK](https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnU&t=1268s)
["https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnUHYPERLINK](https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnU)
["https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnU&t=1268s"&HYPERLINK](https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnU&t=1268s)
["https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnU&t=1268s"t=1268s"HYPERLINK](https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnU&t=1268s)
["https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnU&t=1268s"t=1268s](https://www.youtube.com/watch?v=m129k5YcQnU&t=1268s)

In partitura e dischi in genere è sbagliato in Italia poiché con corde si pensa solo agli archi, mentre le corde includono anche il pianoforte

Ascolto della Sonata per 2 pianoforti e percussioni
<https://www.youtube.com/watch?v=wuOWoOyeuWU>

Bartok > scrive un concerto per orchestra il quale non ha un solo solista, ma in momenti diversi a coppie ci sono vari solisti, e strumenti che dialogano

Bartok andó in America > poiché la sua musica era considerata degenerata dal regime, anche se fino all'ultimo non voleva andarci > non ebbe successo come Stravinsky e Schonberg in America > visse tenendo lezioni private > un avvenimento che lo fece arrivare di più al pubblico americano fu una composizione che scrisse con un clarinettista e un violinista famoso, Joseph Ziegeti e Benny Goodman, la composizione si intitola Contrasti ed è per Pianoforte, Clarinetto e Violino

Ascolto di Contrasti
<https://www.youtube.com/watch?v=iqROu7Dw9lo>

- suonano alla prima esecuzione Bartok, Ziegeti e Goodman
- è evidente che in questa composizione ci siano delle sovrapposizioni di tonalità anche se le melodie di per se rimangono tonali

In Russia avevamo visto Cajkovski > ed attraverso lui ed il gruppo dei 6 in Francia la fine della parabola romantica

Dal nulla esce fuori come un fungo un compositore compositore, impossibile da catalogare, che pensava di essere la reincarnazione di Chopin, **Skrjabin**

Proprio per il fatto che pensava di essere Chopin reincarnato > scrisse delle composizioni con gli stessi titoli (Preludi, Studi, etc...)

Skrjabin si discosta dalle tendenze tardo-romantiche > ed elabora ad esempio un'armonia con accordi che vanno per quarte (DO-FA-Sib)

Crea dunque quasi degli accordi mistici > Skrjabin può esser definito mistico

Compose 2 poemi sinfonici:

- Il Poema del fuoco
- Il Poema dell'Estasi

Skrjabin inizia a pensare a composizioni multidisciplinari > con molte componenti di varie arti > ad esempio il suo organo che lega una nota ad un colore > o l'organo da cui usciva un profumo per ogni nota diversa > questa corrente della multidisciplinarietà venne ripresa negli anni '70 dello scorso secolo (1970)

Skrjabin scrisse cose criptiche anche se bellissime anche per pianoforte

Ascolto dell'inizio del Poema dell'estasi

<https://www.youtube.com/watch?v=HAnVrdQ3qFk>

La sonorità la si può accostare a Janacek, uno dei compositori della scuola Boema, mentre per altri versi lo si può accostare a Debussy, il quale teorizzò ed utilizzò la scala per toni interi (esatonale), Skrjabin non usa l'esatonale ma ci va molto vicino

Altri compositori che ricordiamo contemporaneamente a Skrjabin e dopo di lui sono:

- per il tardo Romanticismo > Rachmaninoff
- per il Neoclassicismo > Stravinsky

Rachmaninoff > divenne famoso sia come musicista(pianista) che come compositore

La prima sinfonia che scrisse non fu apprezzata, ebbe poi una malattia che gli venne curata attraverso l'ipnosi

Si sposta dunque negli Stati Uniti dove scrive il suo Terzo Concerto, ne scriverà poi 15 nel corso della sua vita

È un compositore facile > si sentono i virtuosismi e li vuole far sentire

Tra le sue composizioni più famose:

- i Preludi in DO#m
- L'isola dei morti > ispirata al quadro di Bocklin (tanto amato da Hitler)

Rachmaninoff segue la tradizione e scrive i concerti in 3 tempi > in America diviene ricco > e va a vivere a Beverly Hills

Ascolto del Concerto per pianoforte n° 3

https://youtu.be/MOOfW5_2iE?t=28s

ascolto dell'inizio e della fine del Concerto

al di fuori dei concerti per pianoforte e orchestra, è un **grande orchestratore**, le armonie hanno al loro interno una sovrapposizione di accordi > anche se rimangono armonie tradizionali

- all'interno della cadenza del Concerto > ritorna il tema iniziale, quasi come una affermazione del tema iniziale

Altro compositore che viene spesso posto insieme a Rachmaninoff ma che è totalmente diverso è **Prokofiev**, il quale al contrario di Rachmaninoff, quando scoppia la rivoluzione russa > torna in patria, nato nel 1891, non si astiene dal tentare nuove strade, sono da ricordare i suoi lavori in ambito: teatrale, concertistico, delle colonne sonore e di composizione per bambini(come Pierino e il Lupo)

- Scrive colonne sonore, per registi del calibro di Eisentein
- Scrive una Sinfonia Classica > ispirata ad Haydn (Neoclassicismo)
- Scrive per l'ambito religioso > su testo ebraico

Prokofiev morì lo stesso giorno di Stalin> gli si rivolgerà la famiglia Wittgenstein (quella dello scrittore, filosofo ed ingegnere) per scrivere un concerto per la sola mano sinistra per il fratello, come si era rivolta ad altri compositori quali Strauss, Hindemith, Ravel

Ascolto del terzo tempo (Vivace) del Concerto per sola mano sinistra e orchestra

<https://www.youtube.com/watch?v=ccA7BqQBtaE>

Tra gli altri compositori per il fratello del filosofo Wittgeinstein ci fu forse il piú importante compositore inglese del '900 > **Benjamin Britten**

Britten ebbe un acuto senso del **teatro**, e tra le sue opere ricordiamo:

- Billy Budd
- Giro di vite > da un racconto di Henry James

Britten fondó un festival (Aldeburgh Festival) con l'uomo della sua vita, Peter Pears, Britten era infatti omosessuale > e riuscì ad essere apprezzato grazie alla sua celebrità

Scrisse inoltre:

- balletti
- un'altra opera > Sogno di una notte di mezza estate
- molta musica da camera
- il War Requiem
- la Guida per un giovane all'orchestra>con la melodia tratta da un'aria di Purcell

Scrisse inoltre il concerto per sola mano sinistra per il fratello di Wittgeinstein > intitolato Diversions

Ascolto del finale di Diversions

<https://www.youtube.com/watch?v=LTHnu94Iq-g>[HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=LTHnu94Iq-g&t=1339s"](#)[HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=LTHnu94Iq-g&t=1339s"&](#)[HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=LTHnu94Iq-g&t=1339s"t=1339s"](#)[HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=LTHnu94Iq-g&t=1339s"&](#)[HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=LTHnu94Iq-g&t=1339s"](#)[HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=LTHnu94Iq-g&t=1339s"&](#)[HYPERLINK "https://www.youtube.com/watch?v=LTHnu94Iq-g&t=1339s"t=1339s"](#)

www.youtube.com/watch?v=LTHnu94Iq-g&t=1339s"t=1339s

intitolata quest'ultima parte "Tarantella" > nel ritmo cerca di ricordare una tarantella italiana

Britten ebbe inoltre una collaborazione con Rostropovich, violoncellista che collaborò anche con Shostakovic

Shostakovic (1906-1975) collaborò con Rostropovich, studiò musica, ed inizialmente accompagnava con il pianoforte i film al cinema> venne cacciato > anche se successivamente scriverà molte colonne sonore per vari film, ad esempio per il film "La nuova babilonia" di Trauberg

Scrive opere e balletti, tra le opere sono da ricordare:

- il Naso
- Lady Macbeth del distretto di Majecensk > che venne accusato dalla Pravda, la rivista del partito comunista, come musica formalista borghese, che non andava bene per il popolo

Per Lady Macbeth > Shostakovic fu costretto per mesi a nascondersi a casa di amici con la paura che il KGB lo facesse fuori da un momento all'altro

Tra le altre composizioni che potevano dar fastidio al regime vi era la Sinfonia n° 4, la quale lasciò prontamente nel cassetto e fu scoperta dopo la sua morte

La **Sinfonia n°5** > fu invece musica molto apprezzata dal regime > che venne definita, comprensibile, orecchiabile e che riusciva a parlare alle masse, era quindi comunista (come la musica di Carl Orff che piaceva e veniva mandata in radio dal regime nazista)

La vita musicale di Shostakovic è popolata da capolavori e schifezze, scriverà per teatro, musica da camera e le già citate sinfonie, tra le quali annoveriamo forse la più drammatica, la Sinfonia n° 7, anche chiamata **Leningrado**, nome nuovo dato da Lenin alla città di San Pietroburgo



La Sinfonia Leningrado venne scritta da Shostakovic quando Hitler cercò di invadere la Russia, furono uccisi circa 15 milioni di russi dai soldati tedeschi, ed arrivarono fino a Leningrado, nel Nord della Russia, dove si fermarono ed arrivò l'inverno, i leningradesi supersatiti si salvarono grazie a dei treni di cibo spinti a mano che fecero passare su dei binari montati sul ghiaccio a Nord di Leningrado> dopo questo assedio alle porte di Leningrado, i russi iniziarono ad attaccare i tedeschi ed arrivarono fino a Berlino

- **L'uccello di Fuoco**, Ascolto del Finale de L'uccello di fuoco

<https://www.youtube.com/watch?v=RZkIAVGlfWk>, questo è il primo balletto che scrive per i Ballets Russes, c'è una cellula motivica > presa e riutilizzata, con ritmiche diverse> il motivo è riproposto come variante e non come variazione, Stravinsky è il primo a scrivere i cambi di tempo in partitura (cambiando la metrica ogni volta che vuole>non come Debussy), le note sono le stesse> all'inizio abbiamo un ritmo che si perde poi, la serie di note si ripete, non c'è nessuno sviluppo in questo pezzo > il disegno degli archi nel punto in cui rimangono da soli ci spiazza, **l'elemento ritmico è decisivo**, infatti in Stravinsky timbro e ritmo sono fondamentali, i temi di Stravinsky sono semplici, le ritmiche no

- Il secondo balletto è **Petrushka**, ovvero il diminutivo di Piotr > in Italiano Pierino. Petrushka è la storia d'amore di un burattino > che in teoria finisce male, ma che un fantasma del burattino nel finale fa ribaltare come esito e lascia l'opera aperta Ascolto dell'inizio di Petrushka <https://www.youtube.com/watch?v=3vGoToGx7k>, l'inizio ci vuole far intendere che siamo in qualcosa di caotico, ci vuole rappresentare la massa caotica che è sul palco in musica, e per farlo si prende la massima libertà, utilizza, controlla e manipola il timbro per aver un caos controllato, viene per questo motivo identificata dai denigratori "musica barbara" (Pierre Boulez farà un'analisi della Sagra della Primavera ed altre sue composizioni, in cui ci fa capire come ciò che Stravinsky immagina è tutto pianificato, e ci sono sempre dei centri tonali, nel saggio Stravinsky Remains), le melodie sono facili e memorizzabili, e per questo motivo Adorno lo criticava, la melodia del burattino non è sua, l'aveva sentita per strada e pensava fosse popolare e la volle inserire, e per questo motivo dovrà pagare il 15% di ogni sua rappresentazione a un certo Spencer, per la melodia portante, che diviene praticamente un "Leitmotiv" e che non volle cambiare, poiché il balletto si basava su di essa.
- La **Sagra della Primavera**, Stravinsky da bravo russo > prende i temi dei suoi balletti dalle storie russe> dunque inserisce un background russo nel balletto > nel quale sono presenti storie della Russia pagana > alla fine c'è la sacificazione di una giovane, Ascolto dell'inizio della Sagra della Primavera, <https://www.youtube.com/watch?v=FFPjFjUonX8>, all'inizio vi è il Fagotto fuori registro che fa ascoltare quello che può essere definito come il tema (per questo fagotto fuori registro Saint Saens criticò aspramente Stravinsky), possiamo ascoltare: •tappeti con pattern ritmici •cellule motiviche prese e ripresentate •il tema proposto dal fagotto il quale ritorna soltanto un'altra volta (inizio e a 2'40") che è definibile come un assolo molto singolare > dal quale propone e ripropone frammenti motivici Stravinsky fa dunque un collage di elementi timbrici e melodici. Per quanto riguarda l'orchestrazione, attua un trattamento a famiglie, i **fiati** mantengo il **motivo melodico**, gli **archi** il **motivo ritmico**, si intende dunque l'importanza che Stravinsky dà ai fiati che emergono spesso da soli, mentre gli archi si spostano in massa, questa può essere definita una scelta timbrica espressiva

Fiati e percussioni > sono un rapporto a cui Stravinsky presta la massima attenzione, utilizza e sa che un fagotto e un clarinetto in forte riescono a contrastare 30 archi > sentiamo invece dei momenti solistici che vengono passati tra i fiati, e quindi una separazione timbrica netta, oltre alla poliritmia, e a differenza di Debussy, in Stravinsky la frase musicale non termina con la metrica interna, Stravinsky cambia regolarmente le metriche.

Scoppia la guerra e va in Svizzera, qui concepisce uno spettacolo, che poteva essere trasportato in giro, riprendendo dal retaggio della tragedia greca, simile al Carro di Tespi, e compone questo spettacolo per un complesso da camera di 5 elementi e una voce narrante, intitolandolo l'Histoire du Soldat, con la trama che racconta di un soldato che vende la sua

anima al diavolo in cambio di un violino, questo spettacolo lo si poteva allestire dovunque grazie alla sua ridotta grandezza

Ascolto della Marcia del diavolo da L'Histoire du Soldat

https://www.youtube.com/watch?v=tJ2Vff_QOpU

Capiamo l'importanza delle percussioni per Stravinsky da questa marcia

Stravinsky viene accusato di "Guittisme" ovvero di "Rumorismo" > ebbe dei seri problemi con compagnie di danza, con Nijinskij ad esempio, ovvero il primo ballerino dei Ballets Russes, che anche essendo un genio della coreografia, non sapeva leggere lo spartito e Stravinsky non lo poteva accettare, Nijinskij chiedeva infatti come potesse andar a tempo su una musica come quella che componeva Stravinsky

Stravinsky inizia a sentire anche musica Jazz proveniente dagli Stati Uniti, e compone un ragtime per strumenti

Ascolto del ragtime per 11 strumenti

<https://www.youtube.com/watch?v=QLwqVJ-owtg>

Sentiamo l'ispirazione dal Jazz

Stravinsky dagli anni '20 diventa inaspettatamente Neoclassico> si rivolge al passato, soprattutto al '700

Regredisce > poco alla volta va indietro nel tempo > compone un altro balletto > che segue l'ideale della bellezza, ovvero Apollo > e compone Apollo figlio delle muse

Ascolto di una parte di Apollon Musegete

<https://www.youtube.com/watch?v=fkYlas1hBrY>

Stravinsky va indietro nel tempo > arriva a ciò che allora si credeva di Pergolesi (molte composizioni attribuite a lui vennero poi scoperte come non di sua mano)

Stravinsky scrive dunque un altro balletto > Pulcinella > con le melodie di Pergolesi e gli arrangiamenti di Stravinsky

Ascolto di parti dal balletto Pulcinella

<https://www.youtube.com/watch?v=pVEcjnlHUMM>

in alcune parti si sente molto Pergolesi, in altre si sente Stravinsky che arriva al limite della monotonalità

Stravinsky va a vivere in Usa

Stravinsky prese 3 cittadinanze> Russa > Francese > Americana

Divenuto famoso inizia a frequentare il bel mondo (tra cui Coco Chanel)

Scrivere:

- brani per pianoforte
- musica da camera
- sinfonie

Scriverà e verrà rappresentata per la prima volta a Venezia nel 1951, La Carriera di un libertino, su testo di Winston Auden > la cui scena è ambientata a metà '700 > e narra delle vicende di un ragazzo di campagna innamorato di una ragazza di campagna > che deve andare a Londra poiché ha ereditato dei beni da un uomo a Londra > si scoprirà che quell'uomo era in realtà il diavolo che si prese il ragazzo

Quest'opera è ispirata al Così Fan Tutte di Mozart

Alla prima parteciparono circa 300 giornalisti accreditati, la signoria Wanderbilt, che venne con il suo jet privato e i gioielli di famiglia (magnati del trasporto in tutti gli Stati Uniti), era amica di Stravinsky, dunque questa prima a La Fenice di Venezia fu un evento nel 1951

Ascolto dell'aria "No word from Tom" di Anna TruLove

<https://www.youtube.com/watch?v=fW3emvW3TI0>

quest'aria è praticamente un recitativo accompagnato

Igor (aigor) è dunque naturalizzato americano.

Ascolto della cabaletta I go, I go to him

<https://www.youtube.com/watch?v=aAoH1ZqlW3w>

Ha una melodia quasi perfettamente tonale

Stravinsky prova anche la dodecafonia, oltre ad ispirarsi al '700 e a Pergolesi, con brani quali

Per il libretto di The Rake's Progress, Winston Auden si confrontò con la massima autorità della lingua inglese del suo tempo, T.S. Eliot, il quale gli fece cambiare una parola da torrential a fluvial > la parola se l'era inventata Eliot poiché diceva che gli suonava meglio

Dal '700 continua ad andare indietro nel tempo e scrive Momentum Pro-Gesualdo per Gesualdo Da Venosa

