

## Storia della musica (1a parte)

Prof.ssa Antonella D'Ovidio

(A.A. 2022-2023)

Appunti integrati e corretti a cura di  
**Cercofans**

### Musica e società di corte (XV-XVI secolo)

Iniziamo il nostro percorso storico dall'Italia del '400. Nelle corti principesche si sviluppa la cultura dell'Umanesimo e del Rinascimento. La corte rappresenta il potere politico di un casato, ma al tempo stesso anche il gusto artistico del principe. Le corti avevano una centralità non solo politica ma anche culturale. Pensiamo ai Medici a Firenze, gli Sforza a Milano, i Gonzaga a Mantova, gli Este a Ferrara... Tra le corti c'era concorrenza a livello di mecenatismo culturale, per accaparrarsi i migliori artisti, scrittori e compositori e commissionare loro opere che dessero lustro al proprio casato.

Il musicologo Claudio Annibaldi (1938-) distingue due tipi di **mecenatismo**: **istituzionale** (che celebra la figura pubblica del principe, il suo potere politico) e **umanistico** (musica come svago privato, praticata dagli stessi nobili e rivolta a una cerchia ristretta).

I simboli sonori del potere nelle corti principesche erano gli immancabili **trombettieri**, la **cappella alta**, composta da strumenti a fiato di sonorità squillante, utilizzata per le cerimonie all'aperto, e i cantori della **cappella musicale**, che prestavano servizio nelle solennità liturgiche ma anche nelle cerimonie civili (in cui si cantavano mottetti celebrativi ma anche madrigali) e negli intrattenimenti (banchetti, intermezzi di spettacoli teatrali).

Il **maestro di cappella** veniva scelto in base alla fama di cui godeva. Questo era uno stimolo per i musicisti a tentare di eccellere, per poter accedere a posti ben remunerati. A questo proposito, Alfonso Montesano (XVII secolo), nella dedica del suo libro di *Madrigali a 5 voci* (1622), paragona il musicista che si mette sotto la protezione di un principe agli uccelli che cercano l'albero più frondoso per cantare alla sua ombra. Spesso, infatti, era il musicista ad offrire le sue musiche a un principe, sperando di entrare al suo servizio. Non solo, quindi, il principe pagava un compositore perché scrivesse musica per lui (questo era il grado zero della committenza), ma erano gli stessi musicisti ad offrire le loro musiche a questo o a quel principe in cerca di un impiego migliore. Il principe mecenate sosteneva le spese per la stampa del volume. Per il musicista la dedica a un principe era una sorta di referenza, di raccomandazione che poteva esibire presso altre corti.

Non c'è ancora l'idea del musicista come artista (questa arriverà nella seconda metà del Settecento). I musicisti erano considerati artigiani al pari di altri che lavoravano a corte.

Oltre alla funzione istituzionale, abbiamo detto, la musica poteva fungere da **svago** o **diletto privato**: alcuni principi, infatti, facevano musica a livello dilettantesco, in una dimensione intima, privata (si parla talvolta di "musica riservata").

L'importanza di questa dimensione umanistica della musica emerge dalle pagine del più famoso trattato sulla vita cortese: **Il Cortegiano** (1528) di Baldassarre Castiglione, che include tra le competenze che il perfetto cortigiano deve avere, quella di saper suonare più strumenti e addirittura di "esser sicuro a libro", cioè di saper improvvisare su una melodia data. Pur trattandosi di dilettanti, il loro livello era quindi piuttosto alto.

Un esempio famoso di musica coltivata per diletto la troviamo a Urbino. Nel palazzo ducale c'è lo studiolo di **Federico da Montefeltro** (1422-1482), uomo d'armi, ma anche di cultura che, pur non essendo di stirpe nobile aveva preso il potere grazie alle sue qualità militari.

Lo studiolo ha pareti lignee intarsiate, opera di Benedetto da Maiano (1442-1497), in cui sono raffigurate i simboli delle passioni del duca, tra cui molti strumenti musicali. È

raffigurato anche un libro aperto sul mottetto “Bella gerit musaque” (La guerra e le muse mi hanno allevato), una sorta di auto-rappresentazione. Sul pentagramma le note scandiscono il nome “Federicus”.

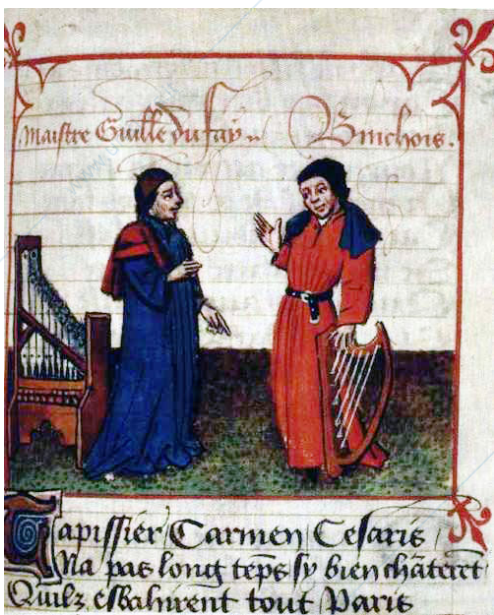
Un altro esempio è quello di **Isabella d’Este** (1474-1539), andata in sposa a Francesco II Gonzaga, che si fece costruire a Mantova uno studiolo con una simile auto-presentazione. Anche la marchesa coltivava diverse passioni, tra cui la matematica e la musica, e queste vengono simboleggiate nel suo studiolo dalle immagini di un compasso, una clessidra e uno strumento musicale. Isabella d’Este aveva alle proprie dipendenze un gruppo di musicisti, costituito da cantori, liutisti, suonatori di strumenti ad arco e anche un tastierista. Tra questi musicisti figurò per un certo periodo il compositore **Bartolomeo Tromboncino** (1470-1535 ca.), che però nel 1505 entrò a Ferrara alle dipendenze della cognata e rivale di Isabella, Lucrezia Borgia.

Questa sfera musicale privata, a cui avevano accesso anche le mogli dei principi, era ben distinta da quella istituzionale. A Mantova il maestro di cappella era **Marchetto Cara** (1470 - 1525 ca.) che si occupava sia delle musiche da chiesa che di quelle da camera. Era il musicista di Francesco Gonzaga; Isabella d’Este non aveva alcuna giurisdizione su di lui. Questo doppio binario della committenza si riflette nel duplice volto della musica del Quattro-Cinquecento. Da una parte la complicata polifonia della musica istituzionale, dall’altra il canto a voce sola accompagnata da strumenti della sfera privata.

### I compositori franco-fiamminghi

I compositori più famosi nel Quattrocento fino agli inizi del Cinquecento erano i franco-fiamminghi, che provenivano dalla Borgogna e dalle Fiandre (zona compresa tra l’attuale Alta Francia, Belgio, Paesi Bassi e Lussemburgo). Qui la ricchezza derivante dai commerci e dalla produzione tessile, fin dal Trecento, permise la costruzione di importanti cattedrali e l’istituzione di cappelle stabili di cantori professionisti, che evidentemente funzionavano molto bene. Convenzionalmente si contano sei generazioni di compositori fiamminghi, il che dà un’idea della persistenza del fenomeno.

La prima generazione - prima metà del Quattrocento - comprende **Guillaume Du Fay**, che fu attivo in Italia, al servizio dei Malatesta a Rimini, della corte papale a Roma, degli estensi a Ferrara ed ebbe contatti con gli ambienti medicei a Firenze (*vedi sotto*). Un altro rappresentante della prima generazione fu **Gilles Binchois**, che però rimase per tutta la vita in Borgogna<sup>1</sup>.



Tendenzialmente “sedentaria” fu anche la seconda generazione - seconda metà del Quattrocento - che annovera **Johannes Ockeghem**, musicista alla corte di Parigi e **Antoine Busnois**, a servizio dei Borgogna. Con la terza generazione - a cavallo del Cinquecento - troviamo di nuovo un flusso di musicisti verso le corti italiane. Tra questi il più grande compositore fiammingo, **Josquin Desprez** (*vedi sotto*). Suoi contemporanei furono **Jacob Obrecht**, che nelle Fiandre ebbe come allievo cantore Erasmo da Rotterdam, e che poi si trasferì a Ferrara alla corte degli Estensi e **Heinrich Isaac**, che fu musicista medico.

Alla quarta generazione - prima metà del Cinquecento - appartengono **Adrian Willaert** e **Cipriano de Rore**, attivi soprattutto a Venezia, ai quali

<sup>1</sup> Una miniatura del 1436 ritrae Du Fay e Binchois rispettivamente accanto a un organo portativo e a un’arpa. Segno dell’alta considerazione di cui godevano questi maestri.

possiamo aggiungere **Jacob Arcadelt**, che gravitava invece tra Firenze e Roma.

La quinta generazione - seconda metà del Cinquecento - comprende **Orlando di Lasso**, maestro di cappella di San Giovanni in Laterano a Roma, e **Giaches de Wert** a Mantova.

La sesta e ultima generazione - a cavallo del Seicento - è rappresentata da **Jan Sweelink**, che visse quasi sempre ad Amsterdam e fu essenzialmente un compositore di musica per tastiera. Con lui siamo già in epoca barocca. Da Sweelink si fa discendere la scuola organistica tedesca i cui massimi rappresentanti saranno Buxtehude e J.S. Bach.

## La polifonia

I fiamminghi praticavano la polifonia. Il loro stile si basava sul **contrappunto**, una tecnica che in base a leggi ben precise permette di sovrapporre più linee melodiche, nota contro nota (*punctum contra punctum*), in modo che gli intervalli che si creano producano effetti piacevoli all'orecchio. I concetti fondamentali erano quelli di consonanza e dissonanza. Gli intervalli dissonanti si potevano usare ma solo a determinate condizioni, di passaggio, e dovevano risolvere in una consonanza. La loro musica era prevalentemente vocale, sia sacra che profana.

Tra la **musica sacra**, il genere principale era la Messa. L'altro genere tipico dell'epoca era il **mottetto**. Nato nel Duecento come composizione liturgica, il mottetto era divenuto a Parigi un passatempo musicale per *élite* intellettuali. In esso venivano intrecciati testi profani in lingua francese. Nel Quattrocento il mottetto assunse un carattere istituzionale e celebrativo, per cerimonie civili e religiose. Andò scomparendo la politestualità e la lingua adottata era quella latina. Nel Cinquecento il cerchio si chiuse, quando il mottetto tornò ad essere una composizione sacra in latino su testi di preghiere o brani tratti dalla Sacra Scrittura.

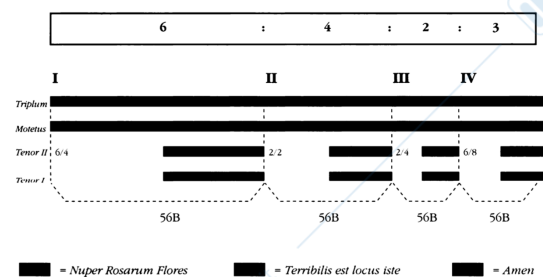
Ascoltiamo il **mottetto "Nuper rosarum flores" di Guillaume Du Fay** (1400 ca.-1470), eseguito per la dedicazione della cattedrale di Santa Maria del Fiore (1436), officiata da papa Eugenio IV in persona.

Ci sono ben sei cronache dell'epoca ma solo una, quella di Giannozzo Manetti, fa riferimento a questa esecuzione. Manetti non era un musicista, non entra quindi nella tecnica musicale, ma parla dell'esperienza paradisiaca prodotta dalla combinazione delle voci e degli strumenti sull'uditorio.

Il mottetto è a quattro voci ed è costruito sul **cantus firmus** "Terribilis est locus iste". Molti brani polifonici infatti usavano melodie preesistenti, spesso dal repertorio del canto gregoriano, come base del contrappunto. Il **cantus firmus**, caratterizzato da note lunghe, tenute, era affidato a una delle voci gravi, il *tenor*, che stava sopra il *bassus* e sotto le voci acute. Non va confuso con l'attuale voce di "tenore": il *tenor* si chiamava così perché teneva le note più lunghe, fornendo la base per tutta la costruzione polifonica.

In questo mottetto Dufay usa due *tenores*, realizzati con gli strumenti, che suonano il **cantus firmus** a distanza di una quinta e con le entrate ritmicamente sfalsate.

Il testo di questo mottetto "Nuper rosarum flores" è stato scritto appositamente per l'occasione, forse dallo stesso Dufay. Il testo si compone di 4 strofe ma le sezioni del mottetto non corrispondono alle strofe. Questo dipende dal fatto che le indicazioni metriche (*mensurali*) dei *tenor* cambiano ad ogni sezione, riducendosi progressivamente in base a precisi rapporti matematici. In questi rapporti qualcuno ha visto le stesse proporzioni usate dal Brunelleschi per il tamburo della cupola del Duomo di Firenze, altri le proporzioni



dell'antico tempio di Salomone (immagine biblica liturgicamente associata alla festa della dedicazione di una chiesa).

Il genere sacro principale, come abbiamo detto, era la **Messa**. Le voci in questo caso sono denominate: *superius*, *altus*, *tenor* e *bassus*. Le parti della Messa sono le cinque canoniche dell'*Ordinarium* (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei).

Ascoltiamo un brano del compositore **Josquin Desprez** (1450-1521), della terza generazione dei franco-fiamminghi, è il più famoso compositore di fine '400 - inizio '500. Già in vita era considerato un punto di riferimento: l'umanista Cosimo Bartoli lo definì il Michelangelo della musica.

Anche Josquin si trasferì, com'era uso all'epoca per far carriera, in Italia nel 1484 ca., ed entrò alla corte degli Sforza a Milano come cantore. Poi prestò servizio a Roma presso la corte papale dal 1489 al 1494. Dopo alcuni viaggi in Francia, arrivò nel 1503 a Ferrara per mettersi a servizio di Ercole I d'Este, che lo assunse per la cifra astronomica di 200 ducati. Era il compositore più ambito dalle corti e riuscì a soffiare il posto a Heinrich Isaac, compositore di rilievo alla corte dei Medici, che pure avrebbe preteso "solo" 120 ducati.

Josquin fa un omaggio singolare al suo mecenate scrivendo una Messa il cui *cantus firmus* è ricavato dalle vocali della frase: "Hercules dux Ferrariae", cioè re - ut - re - ut - re - fa - mi - re. Si tratta di una "**Messa a soggetto cavato dalle vocali**".

Ascoltiamo il Kyrie. Il *cantus firmus* all'inizio è inusualmente affidato al *superius*, la voce più alta, in modo che la dedica al Duca di Ferrara emerga bene. Nella partitura queste note sono addirittura scritte in rosso (anche questo un segno di piaggeria nei confronti del principe). Le voci entrano sfalsate, *in imitazione*. Poi, il Kyrie viene ripetuto e il *cantus firmus* passa, come di regola, al *tenor*.

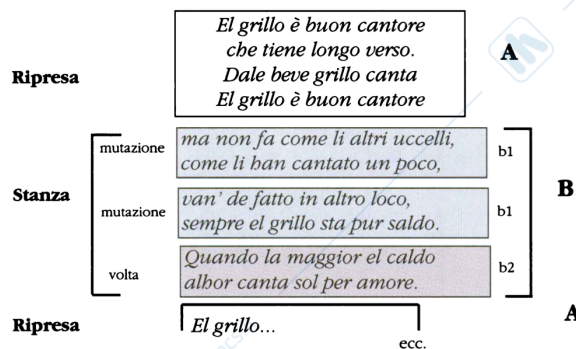
Un altro tipo di Messa col *cantus firmus* è quella che si basa non su un tema gregoriano o originale, ma su una canzone profana. Molte Messe dell'epoca sono state scritte sulla melodia dell'**Homme armé**, una chanson monodica che parla di un temibile cavaliere armato con la cotta di maglia di ferro: riferimento alla crociata contro i turchi che avevano conquistato Costantinopoli. La più celebre *Missa l'homme armé* è quella di Guillaume Du Fay.

Passiamo ora a un esempio di **musica profana**. La **frottola** è un genere tipico dei primi del '500. Il testo è in lingua volgare, in italiano. Spesso si tratta di un brano per voce accompagnata da uno strumento polifonico, come il liuto. Lo stile è infatti polifonico, anche se ha una struttura più semplice rispetto alla musica sacra. Le voci si muovono quasi sempre in modo omoritmico e la stessa melodia viene ripetuta più volte.

Era un genere usato per intrattenimento ad uso dei dilettanti. Molto praticato alle corti di Mantova, Ferrara, Urbino, Milano. Una grande cultrice di questo genere era Isabella d'Este, che nella sua biblioteca aveva diverse partiture di frottole (es. quelle composte da Marchetto Cara o da Bartolomeo Tromboncino) che amava eseguire.

Ascoltiamo una famosissima frottola di Josquin Desprez: "**El grillo**". Pare che si tratti di un omaggio scherzoso a un collega musicista, cantore infaticabile. Il testo ha la struttura classica della frottola: una **ripresa** (ritornello) di 4 versi e una **stanza** suddivisa in due mutazioni e 1 volta.

È una frottola a quattro voci. All'inizio le voci entrano tutte insieme ed hanno tutte lo stesso ritmo (andamento omoritmico). Questo fa sì che il testo sia ben scandito e molto comprensibile. Solo alla seconda battuta il *tenor* ha una nota in più, di passaggio. Altro tratto caratteristico sono le note ribattute. A questi elementi tradizionali del genere frottola, si aggiungono tratti di particolare



attenzione al rapporto tra musica e testo. La musica "imita" il contenuto del testo: sulle parole "longo verso" le note si allungano. Le voci si dividono: per tre battute il *bassus* e il *superius* tengono la nota, mentre l'*altus* e il *tenor* fanno una fioritura in imitazione.

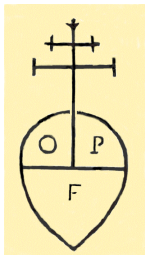
Al verso "dale beve grillo canta" le voci si rispondono, muovendosi a coppie, quelle più acute e quelle più gravi. Poi ritornano a un andamento omoritmico ma con una velocità raddoppiata. Torna quindi il refrain, già sentito all'inizio: "El grillo è buon cantore".

La seconda parte ha un'impostazione di tipo strofico, cioè sulla stessa musica vengono cantate parole diverse. Le due mutazioni hanno la stessa melodia. La volta invece ha una melodia diversa, anche questa prevalentemente omoritmica. Le voci si sfaldano verso la fine, per dare rilievo all'arrivo della nota conclusiva. Poi c'è l'*a capo* con la ripetizione della ripresa.

### L'invenzione della stampa

Per la musica l'invenzione della stampa arriva nel 1501 e produce un cambiamento epocale per quanto riguarda la produzione e diffusione delle partiture. Prima queste venivano copiate da amanuensi, in codici di grande bellezza (cfr il codice Chantilly). Di queste musiche a volte esisteva un'unica copia, nella biblioteca del principe che l'aveva commissionata, quindi si trattava di manoscritti estremamente preziosi. Con l'invenzione della stampa si perde qualcosa dal punto di vista estetico ma ci si guadagna in velocità e circolazione della musica.

L'inventore della stampa musicale è Ottaviano Petrucci da Fossombrone (a lato il *colophon* con le iniziali OPF), che si stabilisce a Venezia, importante centro culturale e commerciale, nel 1490. Il suo primo volume a stampa è l'*Harmonice musices odhecaton* (1501), che contiene 96 brani polifonici a 3 e 4 voci. Si tratta soprattutto di *chansons* e frottole dei più importanti compositori fiamminghi: Busnois, Desprez, Isaac...



Petrucci riproduce le partiture a stampa ispirandosi all'organizzazione dei manoscritti. Le voci non sono incolonnate: ogni linea melodica è a se stante, ma tutte sono leggibili su due pagine affiancate del libro aperto. In questo modo ogni cantore o strumentista poteva leggere la propria parte dallo stesso libro.

Quando però si tratta di stampare musica polifonica più complessa, Petrucci adotta il formato chiamato *libro-parte*, in cui ogni voce ha il suo libretto. Così, ad esempio, per un madrigale a 5 voci saranno stampati 5 libretti.



Il sistema di stampa era a triplice impressione. Prima si stampavano i righi musicali, poi le note, poi le parole sotto le note. Così la stessa pagina era sottoposta ai torchi per tre volte. Questa tecnica permetteva una grande precisione nella riproduzione del rigo musicale.

Successivamente, però, sarà soppiantata dalla stampa a caratteri mobili, in cui le pagine venivano stampate in una volta sola. Era un sistema più veloce ma per l'usura dei bordi dei caratteri mobili, ognuno dei quali era fornito del proprio pezzetto di pentagramma, questi finivano per non combaciare più e il risultato estetico era peggiore.

## La musica strumentale nel Cinquecento

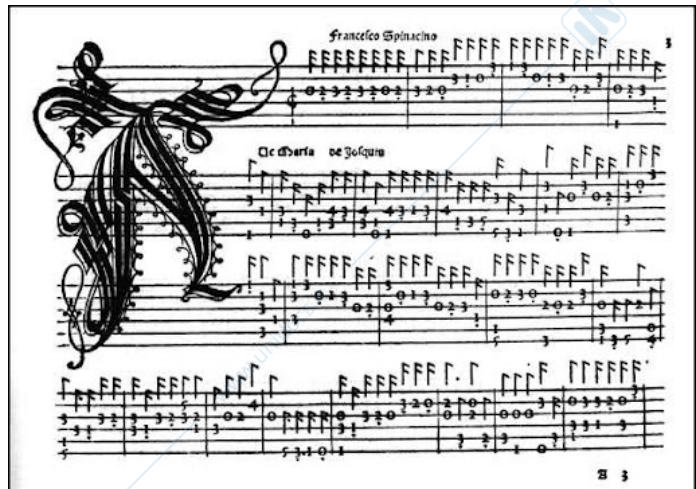
La musica strumentale coesisteva con quella vocale, ma non aveva la stessa dignità estetica. La voce umana era considerata più vicina a Dio. Con lo strumento ci si doveva sforzare di imitarla, seppure in maniera imperfetta (così Sylvestro Ganassi ne *La Fontegara*, 1535, che paradossalmente è un trattato di musica strumentale).

L'esecuzione strumentale era funzionale: accompagnava il canto o la danza. I primi brani esclusivamente strumentali documentati sono trascrizioni di brani vocali preesistenti, quasi sempre per liuto, strumento che permetteva di suonare tutte e quattro le voci di una frotola.

La forma più semplice da trascrivere era la *chanson parigina*. La *chanson* seguiva il ritmo verbale del testo, aveva un andamento omoritmico, sillabico. Caratteristico era il ritmo iniziale dattilico (lunga-breve-breve), che deriva dal modo in cui le poesie venivano declamate.

Ascoltiamo la *chanson Tant que vivray* di **Claudin de Sermisy** (1490-1562), prima per voci (con accompagnamento del liuto, che suona la parte del basso), e poi la sua trascrizione strumentale per clavicembalo, viole da gamba e flauto.

Il fatto che esistano tante trascrizioni per strumenti è segno che erano in molti a cimentarsi con la musica strumentale (ricordiamo quanto scrive in proposito Baldassarre Castiglione nel "Cortegiano"). Le opere d'arte tra la fine del '500 e gli inizi del '600 mostrano un'esplosione di raffigurazioni di suonatori, specialmente di liuto (celebre il *Suonator di liuto* del Caravaggio, 1595). L'accostarsi delle classi alte alla musica strumentale determinò una ricca produzione di composizioni didattiche e trattati che insegnavano ai dilettanti come suonare correttamente i vari strumenti. Nel Cinquecento viene inventato anche un nuovo sistema di scrittura delle partiture per liuto, l'**intavolatura**, per permettere di suonare lo strumento anche a chi non sa leggere la musica (cfr le odierne tablature). Le righe indicavano le corde del liuto e i numeri la posizione delle dita sulla tastiera. I segni sopra i numeri indicavano la durata della nota. Lo stesso sistema venne usato anche per le tastiere. Il liuto e la tastiera erano infatti i due strumenti più usati dai dilettanti.



## "Virtuosismo" nella musica strumentale

Nel Quattrocento erano state create intere famiglie strumentali nell'intento di ottenere, per ogni tipo di strumento, i quattro registri usati nella musica vocale. Così, ad esempio, il flauto o la viola vennero costruiti di varie taglie in modo da avere il soprano, il contralto il tenore e il basso. Divenne così consueto eseguire le musiche polifoniche sostituendo le voci umane con famiglie di strumenti.

Nel Cinquecento, soprattutto nel nord Europa e a Venezia si cominciano a stampare trattati che classificano i vari strumenti: cfr. Sebastian Virdung, *Musica getusch*, Basilea 1511. Un altro trattato è il *Syntagma musicus* (1614) di Michael Praetorius, arricchito da tavole molto dettagliate sulla tecnica costruttiva degli strumenti. Nascono inoltre importanti botteghe di liutai.

Col perfezionamento degli strumenti musicali nasce quello che potremmo chiamare (con un anacronismo terminologico) il **virtuosismo esecutivo**: Alcuni musicisti si specializzano

in uno strumento e non si limitano ad eseguire le melodie trascritte, ma le rielaborano aggiungendo note, fraseggi. Nasce così la pratica della **diminuzione** (le note lunghe vengono trasformate in passaggi di note più brevi). Così gli intervalli vengono riempiti con scalette veloci; la linea melodica è arricchita con trilli e mordenti.

La forma di musica più diffusa era il **Ricercare o Fantasia**. Nomi che già di per sé indicano una certa libertà d'invenzione. Si tratta di composizioni brevi, di **carattere rapsodico**, conseguenza della prassi improvvisativa. Sono caratterizzati da un **tessuto polifonico** e dalla **scrittura imitativa** tipica del contrappunto. Ascoltiamo un **Ricercare di Francesco da Milano** (1497-1543).

Una forma tipica per gli strumenti a tastiera era la **Toccata**. Il nome rimanda all'abilità nel toccare i tasti dello strumento. Un aspetto che diviene molto evidente è l'alternanza tra accordi tenuti e passaggi veloci con ricche figurazioni ornamentali. La struttura formale è ancora molto libera, rapsodica. Ascoltiamo una **Toccata di Giovanni Gabrieli** (1557-1612), il massimo esponente della musica strumentale del secondo Cinquecento.

Giovanni Gabrieli è anche uno dei massimi esponenti del genere della "**canzona da sonar**" (con Adriano Banchieri, Gioseffo Guami, Girolamo Frescobaldi, vedi sotto). Nonostante il nome "canzona", che rimanda al canto, si tratta della prima forma strumentale pienamente autonoma. Essendo prive di testo, le "canzoni da sonar" portavano spesso dei titoli curiosi, ispirati a nomi di persone (La Leonora, La Rolanda) o spiritosi o enigmatici (La Spiritata, La Organistina Bella).

La "canzona" si caratterizza per l'andamento veloce, le zone omoritmiche sono alternate a zone imitative (con un contrappunto in ogni caso molto semplice), lo stile improvvisativo e la caratteristica **apertura della chanson in ritmo dattilico (lunga-breve-breve)**. La canzona alterna **brevi sezioni contrastanti**. Non vengono indicati gli strumenti, cioè è un tipo di musica "non idiomática", che può essere suonata indifferentemente con qualsiasi strumento. Talvolta troviamo espressamente l'indicazione "per ogni sorte di strumenti".

Un altro tratto saliente della "canzona da sonar" è la contrapposizione degli strumenti in due gruppi, detti cori, che dialogano tra loro. Questa forma era già presente nelle *chanson* parigine, ma con i musicisti veneziani la **policoralità** diventa un vero e proprio principio costruttivo.

Lo **stile policorale veneziano** deriva dalle particolari sonorità e dalla struttura architettonica della basilica di San Marco, che ha due cantorie una di fronte all'altra dietro all'altar maggiore. Questa caratteristica portò i maestri di cappella veneziani a sviluppare una dialettica tra due cori, che col tempo si moltiplicarono fino a sei, posizionati in vari punti della basilica. A differenza della musica sacra romana, quella veneziana faceva un massiccio uso di strumenti. Ogni gruppo di cantori era affiancato da strumenti molto sonori, come ottoni e organi (ce n'erano due). Questo stile, detto "**a cori spezzati**" (o separati), influì grandemente nel passaggio dalla polifonia rinascimentale alla musica barocca.

I maggiori esponenti dello stile policorale veneziano furono **Adrian Willaert** (1490-1562), **Andrea Gabrieli** (1510-1585) e **Giovanni Gabrieli** (1557-1612), che erano zio e nipote. Andrea Gabrieli introdusse la canzona strumentale nella musica liturgica e aumentò il numero dei cori da due a tre e quattro.

Il sontuoso stile veneziano divenne molto popolare e fu utilizzato anche in occasioni celebrative civili e adottato in altre chiese.

Ascoltiamo il mottetto "**In ecclesiis**" di **Giovanni Gabrieli**.

### La Musica della Controriforma

Martin Lutero, iniziatore della Riforma protestante, dava molta importanza alla musica a fini didattici e per coinvolgere i fedeli nel rito. Mentre nella Chiesa romana si praticava la musica polifonica, che era affidata a professionisti e quindi di fatto escludeva i fedeli dal canto, Lutero propose un canto liturgico nuovo, più semplice in cui le voci si muovono in

modo omoritmico e i testi sono in tedesco. Inizialmente il canto era monodico, poi venne armonizzato a 4 voci dando vita al **corale luterano**, che diverrà la base per la futura musica tedesca (cfr Johann Sebastian Bach).

La reazione della Chiesa cattolica, comunemente denominata Controriforma, ha la sua massima espressione nel Concilio di Trento (1545-1563), che affronta anche la questione del canto liturgico. Si procede a una nuova edizione dei Canti gregoriani, ripulendoli dalle incrostazioni del tempo (come i tropi e molte sequenze). Il Concilio scoraggia la mescolanza di elementi profani nella musica liturgica, come le Messe su *cantus firmus* tratto da canti profani (come l'*Homme armé*). Insiste sulla **comprensibilità del testo**, semplificando le polifonie astruse che rendevano inintelligibile il testo (che rimaneva comunque in latino, la lingua ufficiale della Chiesa cattolica). Alcuni padri conciliari proposero di abolire del tutto la polifonia. Secondo la leggenda, però, furono dissuasi da questo proposito quando ascoltarono la *Missa Papae Marcelli* di Palestrina (Messa a 6 voci dedicata a papa Marcello II, il cui pontificato era durato solo ventidue giorni).

**Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)**, era il maestro della cappella Giulia a Roma. Roma aveva tante cappelle musicali. Le quattro più importanti erano la Sistina, che era la cappella privata del papa, e le tre legate alle basiliche maggiori di San Giovanni in Laterano, la Liberiana in Santa Maria Maggiore e la cappella Giulia nella Basilica Vaticana. In tempi diversi Palestrina prestò servizio in tutte e quattro. Massimo esponente della scuola romana, con la pubblicazione a Roma del suo primo libro di Messe, nel 1554, dedicato a papa Giulio III, Palestrina cominciò ad infrangere il quasi monopolio in questo campo dei compositori franco-fiamminghi.

Fu il creatore dello stile ecclesiastico per eccellenza - detto **stile antico o osservato** - che condensava tutti i tratti stilistici voluti dal Concilio. La sua polifonia infatti segue strettamente le regole del contrappunto; usa pochissime dissonanze, solo quelle permesse, che vengono adeguatamente preparate e risolte; la polifonia e il contrappunto si muovono allo stesso ritmo in modo da rendere comprensibile il testo.

Ascoltiamo il **Credo dalla Missa Papae Marcelli**. La Messa è in 7 sezioni anziché 5 perché divide il "Sanctus" in *Sanctus* e *Benedictus* e l'"*Agnus Dei*" in *Agnus Dei I* e *II*. Notiamo la scelta del compositore di mettere in evidenza alcune frasi all'interno del testo: in questo caso "per quem omnia facta sunt" e "incarnatus est".

Dopo la sistemazione operata da Palestrina, lo stile ecclesiastico rimarrà per secoli pressoché impermeabile alle novità musicali che nel frattempo vengono sperimentate nei repertori profani.

## Il Madrigale

Il madrigale è una **forma poetico-musicale, polifonica (a 4-6 voci) con testo profano in lingua italiana**. La prima raccolta di cui abbiamo notizia è del 1530: *Madrigali de diversi musici. Libro primo de la Serena*, che prende il nome dalla sirena rappresentata sul frontespizio.

Il madrigale rappresenta la grande novità del Cinquecento. Questa forma ha una grande fortuna: dal 1550 al 1650 si hanno duemila edizioni di madrigali. Sono numerose anche le testimonianze iconografiche che raffigurano suonatori intenti a eseguire un madrigale. Il già citato "Suonatore di liuto" del Caravaggio, ha davanti a sé un libro-parte col "bassus" di un madrigale famoso. [Anche le frottole erano in lingua volgare, ma avevano uno stile molto più semplice e popolare. Non a caso, gli esecutori di una frottola leggevano tutti dallo stesso libro-corale, mentre i cantori del madrigale avevano ciascuno il proprio libro-parte].

Il madrigale è il genere di corte per eccellenza: è un ozio piacevole da condividere con gli altri cantori. Infatti non era previsto un pubblico (era musica *reservata*). La polifonia è così raffinata che solo chi la sta eseguendo può gustarla appieno.

Le *Prose della volgar lingua* (1525) del cardinale **Pietro Bembo** ebbero un influsso decisivo sullo sviluppo del nuovo senso estetico che troverà un'espressione privilegiata nel madrigale. Da una parte Bembo stabilisce i canoni letterari a cui rifarsi: Petrarca per la poesia e Boccaccio per la prosa.

Il **petrarchismo musicale** interessa diversi autori di madrigali nel Cinquecento. Tutti i testi sono modellati sul Canzoniere o tratti da esso. A partire dal 1590 si cominciano ad assumere altri stili e testi di autori contemporanei come Tasso, Marino e Guarini.

Ma soprattutto Bembo punta l'attenzione sul fatto che la sonorità e il ritmo delle parole ha una ripercussione diretta sui concetti. Il livello fonetico acquista così una maggiore importanza rispetto agli schemi rigidi della metrica, delle strofe. La poesia in musica non poteva più incanalarsi in forme fisse, ripetitive, ma aveva bisogno di una veste musicale più duttile, che assecondasse la musicalità delle parole. La musica del madrigale quindi non è strofica, ma cambia in base al testo.

Si stabilisce una **stretta correlazione fra testo e musica**. Luzzasco Luzzaschi, nell'introduzione al suo *Secondo libro dei madrigali* (1596) sintetizza così la questione: "Anche se la poesia e la musica sono nate insieme sul Parnaso, la musica deve servire e riverire la poesia come sua signora". Questo è indicativo di una prima fase del madrigale, per cui nella musica si ricerca un calco perfetto di specifiche immagini e sentimenti evocati dal testo.

Scriva nel 1613 un altro teorico della musica, D.P. Cerone: "Si deve avere cura particolare di corrispondere con la melodia al senso letterale del testo, e quando si trattasse di cose dure ed aspre, si devono usare passi duri ed aspri, formati da intervalli dissonanti [...]. Se il testo parlasse di correre o volare, pure è opportuno che la musica sia più veloce e più svelta rispetto a quella delle altre parole. E al contrario, per illustrare alcuni termini tardi e torpidi, anche la musica dovrà essere intorpidita e tarda [...]. Quando parlassero di scendere o di salire, il corrispondente movimento sarà per grado, senza salti" (Domenico Pietro Cerone, *El melopeo y maestro*).

Centri di diffusione del madrigale furono Firenze, con Philippe Verdelot, considerato l'inventore del madrigale; Roma con Costanzo e Sebastiano Festa e Bernardo Pisano; Venezia con Arcadelt, Willaert e Cipriano de Rore. Questi musicisti ebbero sicuri contatti con Pietro Bembo, prima a Roma, dove era segretario di papa Leone X, e poi a Venezia dove il cardinale si trasferì dopo il sacco di Roma.

### **Lo sviluppo del Madrigale**

A Venezia, nel 1539, furono stampati quattro libri di madrigali di un autore di origine fiamminga: **Jacques Arcadelt** (1505-1568). Suo è il madrigale più suonato dell'epoca: "**Il bianco e dolce cigno**", contenuto nel suo *Primo libro di madrigali a 4 voci* (1539). Il testo non è di Petrarca ma di Giovanni Guidiccioni. È comunque molto aulico. Gioca sulla contrapposizione tra il cigno che canta e muore sconsolato e l'io poetico che invece piange ma muore beato. La metafora è erotica.

Arcadelt con una sintassi musicale cerca di riprodurre il senso di alcune parole. Per questo sul termine "piangendo" inserisce una dissonanza, notiamo il mi bemolle che è estraneo al contesto tonale (si bemolle). Poi, sempre la parola "piangendo" è cantata con note discendenti da tutte le voci (tranne il *tenor* che tiene la nota lunga). Sul termine "beato" invece c'è un vocalizzo che esprime giubilo. L'espressione "mille morti" viene ripetuta più volte. Nell'insieme, le voci alte sembrano rappresentare il cigno. Si muovono in modo omoritmico. Il basso entra dopo quattro battute e può rappresentare l'io poetico che parla. Dopo la parola "beato" le voci sono di nuovo omoritmiche per preparare la parte finale in cui le voci entrano in imitazione.

Tutta la prima fase del genere "madrigale" è caratterizzata da questa ricerca di una corrispondenza della musica con singole immagini evocate dal testo. Queste corrispondenze prendono il nome di **madrigalismi**. Si sviluppa un repertorio di

madrigalismi, che diventano dei veri e propri *topoi* poetico-musicali: ad esempio, se il testo usa termini come “salire”, “cielo”, ecc... le note si innalzano verso l'acuto; alle parole “discendere”, “inferi”, “profondità”, corrisponde invece una discesa verso il grave. Se si parla di pianto si hanno intervalli discendenti, modulazioni in minore; il sospiro è reso da una pausa che interrompe la parola, ecc... Qualcuno ha definito tutto questo: **pittura sonora**.

---

Nella lunga storia del madrigale (quasi un secolo), il rapporto fra testo e musica cambia. Sempre a Venezia, il madrigale subisce una notevole evoluzione con Willaert e soprattutto Cipriano de Rore, che vi inserirono una massiccia dose di contrappunto fiammingo. I madrigali di de Rore vengono detti “cromatici” perché sono presenti le crome, ossia note di valore molto veloce che infittiscono il movimento delle voci.

Ascoltiamo un brano di **Cipriano De Rore** (1515-1565), “**Mia benigna fortuna e 'l viver lieto**” (1557), dal *Canzoniere* di Petrarca. Rientra nel genere dei madrigali malinconici. De Rore mette in musica le prime due strofe e ne fa un madrigale in due parti. Nella prima descrive la situazione di serenità e letizia quando Laura era ancora viva. Situazione che però si volge in dolore e pianto alla sua morte. La seconda strofa è un'invettiva contro la morte, in cui le rime e le immagini formano dei contrasti (i chiari giorni e le tranquille notti - e i giorni oscuri e le dogliose notti; e i soavi sospir e 'l dolce stile che solea resonare in versi e 'n rime - i miei gravi sospir' non vanno in rime e 'l mio duro martir vince ogni stile). Questi contrasti richiedono una musica adeguata.

All'inizio del primo episodio c'è un contrasto tra giorno e notte. Da notare la presenza di note più veloci, le crome, sulle parole “chiari giorni” e di note più lunghe su “tranquille notti”, dove la musica praticamente si ferma. Dai “soavi sospiri” la melodia diventa omoritmica e troviamo un cliché: il sospiro in musica espresso con una pausa all'interno delle parole. Il “pianto” è caratterizzato da una melodia discendente. Le voci scendono ai limiti dei loro registri vocali. Da qui c'è un salto di sesta maggiore verso l'alto, una dissonanza molto aspra, senza preparazione, che sottolinea l'asprezza della parola “odiar”. In seguito ritroviamo un salto di sesta non preparato su “crucele”. La seconda parte abbonda di dissonanze, come si nota dall'inserimento di molti bemolli che alterano le voci.

---

Passiamo a un altro brano, tratto dal *Nono libro di madrigali a 5 voci* (1599) del bresciano **Luca Marenzio** (1553-1599). Visse quasi sempre a Roma, sebbene mantenesse solidi legami con Ferrara, Mantova e Firenze e avesse prestato servizio anche alla corte di Varsavia. Questo madrigale viene pubblicato nell'anno della sua morte, avvenuta a Roma. Anche questo brano è tratto dal *Canzoniere* di Petrarca, e appartiene anch'esso al filone malinconico (le rime petrose): “**Solo e pensoso**”. La sua particolarità è che al *cantus* non c'è una melodia ma una scala cromatica ascendente. Si tratta di 15 semibreve, che sembrano rimandare all'impossibilità di cantare a causa della malinconia. Con Marenzio (e De Rore) la musica non si limita a illustrare le parole del testo, ma comincia ad aggiungere significati. Inoltre, Marenzio sovrappone versi differenti e moltiplica le dissonanze ancora. Le voci entrano sfalsate, per imitazione. Il primo episodio si conclude rallentando su “passi tardi e lenti”. Il secondo episodio è più veloce e le note sono ascendenti sul termine “fuggir”. Notiamo un altro madrigalismo quando le note scorrono come acqua alla parola “fiumi”. Prevedibilmente c'è una dissonanza sull'aggettivo “aspre”.

---

Sentiamo infine un madrigale di **Gesualdo da Venosa** (1566-1613). Carlo Gesualdo era un nobile di origini normanne, principe di Venosa (in Basilicata) e la sua fama di

compositore maledetto deriva dall'aver ucciso la moglie e l'amante di lei, che aveva sorpreso in flagrante adulterio. Sposò in seconde nozze Eleonora d'Este e si trasferì a Ferrara. Ascoltiamo un brano tratto dal *Sesto libro di madrigali* (1611): "**Moro, lasso, al mio duolo**". Il tema è amoroso. Anche qui troviamo una scala cromatica al soprano, però discendente, che poi alla battuta 5 fa un salto d'ottava. Non sembra musica cantabile. Si tratta di accordi, molti dei quali dissonanti. Dopo la prima frase, la musica si anima, con note veloci, sulle parole "e chi mi può dar vita". All'esclamazione "ahi" c'è una dissonanza presa di salto. A seguire, tutto quanto va in dissonanza. È un brano molto sperimentale. Essendo principe, Gesualdo è molto più libero nelle scelte stilistiche, non dovendo compiacere i gusti di un mecenate. L'insistenza sui cromatismi e le dissonanze diventa un tratto caratteristico dei suoi madrigali.

### **Claudio Monteverdi (1567-1643)**

Chi fa una vera e propria rivoluzione nel madrigale è Claudio Monteverdi, cremonese, il compositore che traghetta la storia della musica nella modernità. Il madrigale è il genere in cui Monteverdi sperimenta di più. Scrive otto libri di madrigali nell'arco di tutta la sua vita. Queste composizioni costituiscono l'ossatura portante della sua produzione. Non abbandona mai il madrigale, a differenza di altri compositori, ma lo trasforma. Per evidenziare i cambiamenti stilistici che introduce, prenderemo alcuni esempi dal libro IV, V, VII e VIII.

Monteverdi cambia radicalmente il rapporto fra testo e musica. Questa non è più soltanto funzionale alle parole, ma crea significati nuovi. I madrigalismi (che illustrano singole parole) perdono sempre più importanza nelle sue composizioni, in favore di una visione globale, con cui Monteverdi cerca di cogliere **gli affetti** che il testo intende suscitare.

Iniziamo dal madrigale che apre il **Quarto libro (1603): "Ah, dolente partita"**. La disposizione dei brani nelle raccolte non è casuale: il primo dà un'impronta programmatica. Il testo è del poeta Giovanni Battista Guarini e, com'è tipico della poesia barocca, gioca sull'accostamento di termini contrari. Monteverdi fa un uso strategico delle voci: le suddivide in un duetto di voci gravi e un terzetto di voci acute. Queste ultime attaccano all'unisono, senza il sostegno di quelle gravi. Restituiscono così l'acuto dolore provocato dalla separazione dall'amata. Dalla seconda battuta, due voci cominciano a divergere creando subito degli attriti causati dai ritardi. In terza battuta si forma un intervallo di seconda (re-mi), molto dissonante. L'entrata del tenore e del basso è ritardata. Queste ripetono più volte la frase "Da te parto e non moro" **come se fosse un ritornello**, che poi viene ripreso dal contralto. C'è un uso molto espressivo delle voci, come se fossero personaggi. Dalla battuta 19 la voce più acuta viene messa in risalto: che canta a distanza di un'ottava dalle altre voci. È **come una voce solista** (che non era prevista dal madrigale), mentre le altre voci sono di commento. Alla battuta 32 le voci acute tacciono. Cantano tre voci gravi, a cui segue la risposta solistica della voce più alta. Notiamo che Monteverdi sovrappone porzioni di versi differenti, crea una nuova organizzazione del testo, è la musica a dare la sintassi.

I cambiamenti maggiori si hanno però nel **libro Quinto, pubblicato nel 1605**, quando Monteverdi si trovava a Mantova, alla corte di Vincenzo Gonzaga. Ascoltiamo il madrigale "**T'amo mia vita**", sempre di Guarini, giocata sul parallelismo tra la vita e la donna amata. Il madrigale all'epoca era un genere vocale per antonomasia, ma qui **troviamo un accompagnamento strumentale**. È vero che già in passato, in assenza di voci sufficienti, c'era l'uso di sostituirle col liuto. Ma la partitura era considerata sempre vocale. Qui Monteverdi inserisce una linea di basso continuo, pensata per uno strumento che ha il compito di sostenere le voci e garantire un'armonia intorno ad esse. Questo sostegno armonico continuo fatto da uno strumento è rivoluzionario, permette di avere una perfetta armonia anche a voci isolate.

Monteverdi sottolinea questo cambiamento sul frontespizio della raccolta: *Quinto libro dei Madrigali a 5 voci col Basso continuo per il clavicembalo, il chitarrone od altro simile istromento...* Il basso continuo quindi non è uno strumento, ma una parte che può essere eseguita con strumenti diversi, tra quelli capaci di sostenere l'armonia. Per gli ultimi sei madrigali il b.c. è prescritto, per gli altri è "a beneplacito". In ogni caso è sempre scritto in partitura. Tutto questo è indicativo di un nuovo modo di pensare la polifonia.

Monteverdi, a poco più di 30 anni, entra a gamba tesa in un genere che era già formato da 70 anni. Usa dissonanze, voci non equilibrate, isolate e poi inserisce uno strumento. Non stupisce che ci fossero delle reazioni ostili. Nella dedica del "Quinto libro dei Madrigali", Monteverdi si mette sotto la protezione di Vincenzo Gonzaga, il quale ha già sentito e apprezzato quelle musiche quando erano "notate a penna". Fa poi riferimento ai suoi detrattori, definendoli "lingue che intendono dar morte all'opere altrui".

Si era infatti sviluppata una polemica sul modo antico e il modo nuovo di fare musica. Il canonico bolognese **Giovanni Maria Artusi** aveva sentito quei madrigali, che circolavano già prima di essere stampati. Artusi si schiera in difesa della polifonia tradizionale e scrive "L'Artusi overo delle imperfettioni della moderna musica" (1600). Senza fare il nome di Monteverdi, porta come esempio di imperfezioni alcuni madrigali del compositore cremonese. Uno di questi madrigali che lo colpirono negativamente fu **O Mirtillo, o Mirtillo** in cui spicca una concatenazione di dissonanze che a lui parevano indegne di un professionista. Si noti però che Artusi, nelle sue critiche, si limita alla parte musicale, criticandola alla luce delle regole del contrappunto, ma non tiene conto dei versi. In questo modo era impossibile comprendere perché Monteverdi si prendesse certe licenze, che erano motivate dal testo. Artusi si limita ad accusare Monteverdi di non conoscere le buone regole della composizione. Si trattava quindi di due concezioni diametralmente opposte e inconciliabili del rapporto tra musica e testo.

Monteverdi, in un'appendice al suo "Quinto libro dei madrigali" (1605), annunciò che stava scrivendo un trattato dal titolo "**Seconda prattica** overo Perfezione della moderna musica", un'evidente risposta all'Artusi. Questo trattato però non lo scrisse mai. A rispondere all'Artusi fu Giulio Cesare Monteverdi, fratello di Claudio, in una **Dichiarazione** contenuta negli "Scherzi musicali a tre voci" (1607) pubblicati a suo nome. Qui distingue la "prima prattica", in cui le regole dell'armonia prevalgono sul testo, dalla "seconda prattica", che fa risalire a Cipriano de Rore, che è quella in cui si cerca la perfezione della "melodia". Nella seconda "prattica" **l'espressione del testo (oratione) prevale sulle regole dell'armonia.**

Ricapitolando, quindi, nel percorso del madrigale, **dalla pittura sonora si è passati alla eloquenza sonora.** Si scopre che la musica può far esplodere gli affetti, può plasmare le emozioni. Monteverdi, nei primi anni del Seicento, si dedica anche a scrivere melodrammi, musica sacra e altri generi. Torna a pubblicare una raccolta di madrigali nove anni dopo nel 1614 (il *Sesto libro*).

Noi prendiamo in esame il **Settimo libro di Madrigali** (1619) sul cui frontespizio compare un titolo: **Concerto** che sottolinea l'eterogeneità della raccolta (dal latino *cum-certare*: "gareggiare insieme" o *cum-serere*: "mettere insieme" voci e strumenti). Infatti sul frontespizio si specifica che, oltre ai madrigali ci sono anche altri generi di canti, come quello che apre la raccolta: **Tempo la cetra**, su testo di Giovanni Battista Marino. Il brano è cantato dal tenore, accompagnato da strumenti e dal basso continuo, ed è preceduto da una lunga sezione strumentale, detta "sinfonia". Ci troviamo di fronte a una novità assoluta: il **madrigale monodico**. Monteverdi raccoglie così diversi stimoli che orientavano verso un nuovo gusto. Facciamo un passo indietro:

### La "rivincita" della monodia

Dalla metà del Cinquecento alcuni teorici promossero lo stile della monodia. Lo svizzero **Enrico Glareano** (*Dodecachordon*, 1547) sosteneva che i veri musicisti fossero quelli che

scrivevano melodie monodiche di loro invenzione, mentre chi scriveva polifonie, utilizzando un *cantus firmus* già esistente, non era dotato di altrettanta capacità inventiva. **Nicola Vicentino** (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555) promuoveva il ritorno alla monodia dell'antica Grecia e la semplificazione della polifonia in favore della comprensibilità del testo.

Le loro idee trovarono eco a Firenze, verso la fine del Cinquecento, presso la **Camerata de' Bardi**. Si trattava di una libera assemblea di artisti e letterati che si ritrovavano a casa di Giovanni de' Bardi e discutevano di vari argomenti, dalla poesia all'astrologia alle scienze allo sport. Parlavano anche di musica. In particolare sostenevano che la **polifonia**, con le sue astrusità, **confondeva gli affetti**, e proponevano il **modello della musica greca antica**, in cui ogni melodia aveva un proprio carattere ben chiaro, un proprio *éthos*. Della Camerata faceva parte anche **Vincenzo Galilei**, il padre di Galileo, che espose questi argomenti nel trattato "Dialogo della musica antica et moderna" (1581). Nel farlo si mise in polemica col suo maestro **Gioseffo Zarlino** (che era stato anche maestro dell'Artusi). In realtà Zarlino non era un accanito sostenitore della polifonia a tutti i costi, ma sosteneva la piena indipendenza della musica rispetto al linguaggio parlato. Per Galilei e la Camerata de' Bardi, invece, la musica più perfetta era quella che più si avvicinava alla declamazione.

Della Camerata de' Bardi faceva parte anche il compositore **Giulio Caccini** (1551-1618), considerato il padre della monodia accompagnata. Caccini pubblica alcuni madrigali monodici per voce e basso continuo nella raccolta **Le nuove musiche (1602)** nella cui introduzione ribadisce che la polifonia, dovendo adattare le sillabe al contrappunto, rovina il concetto e il verso. Dice poi che nella Camerata de' Bardi ha imparato a seguire la maniera lodata da filosofi greci, come Platone, che affermavano che nella musica **la parola e il ritmo sono più importanti del suono**.

Ascoltiamo un brano da questa raccolta di Caccini: **Amarilli, mia bella**. Il cantante è in primo piano, può permettersi di aggiungere abbellimenti, trilli, ecc... esibendo il suo virtuosismo canoro. Essendoci un solo cantante, è più chiara l'**identificazione col personaggio** e con i suoi stati emotivi (**gli affetti**).

Ma la produzione più importante che scaturì da questo fermento culturale consistette negli **"Intermedi della Pellegrina" (1589)**, scritti da vari compositori appartenenti alla Camerata de' Bardi, ed eseguiti in occasione delle **nozze di Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena**. Dall'evoluzione di questi intermedi nacque nel giro di pochi anni quello che sarebbe diventato il melodramma.

### La nascita del melodramma

Gli anni '90 del Cinquecento videro emergere un'altra camerata fiorentina, che si riuniva a casa del gentiluomo **Jacopo Corsi**. Il compositore di punta di questo gruppo era **Jacopo Peri** (1561-1633), rivale di Caccini. Più che animare discussioni teoriche, questa camerata si dedicò ad organizzare eventi musicali. All'epoca si pensava che le tragedie greche antiche fossero interamente cantate e si cercò di riprodurre questo tipo di spettacolo. A questo scopo, si elaborò un tipo di emissione vocale a metà strada tra canto e recitazione, che venne definita **"recitar cantando"**.

**Nel 1600**, si celebrò a Firenze il **matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV** di Francia e Navarra, un evento epocale. In quell'occasione fu proposta un'azione drammatica tutta cantata dall'inizio alla fine. Per solennizzare le nozze regali, quindi, i Medici scelsero un genere d'avanguardia, il "dramma per musica", che proprio in quel periodo si andava sperimentando. Si ha notizia di una precedente opera andata perduta, intitolata *Dafne*, realizzata a casa di Jacopo Corsi. Ma la prima opera in musica che ci è pervenuta, completa di partitura e libretto, fu quella rappresentata il **6 ottobre 1600 a palazzo Pitti**: l'**Euridice di Jacopo Peri** (con alcune parti di Caccini) su **libretto di Ottavio Rinuccini**. Si tratta di una "favola pastorale" basata sul mito di Orfeo, tramandato

dalle “Metamorfosi” di Ovidio. Libretto e partitura furono stampati non certo in vista di eventuali repliche, ma per immortalare quell’evento, considerato irripetibile.

Le prefazioni a questa e simili opere a stampa sono importanti per conoscere il pensiero dei compositori e le loro intenzioni. Jacopo Peri qui ci dà notizia della sua “Dafne”, che era stata eseguita nel 1594 in casa di Jacopo Corsi, ma che definisce una “semplice prova” di un’azione completamente cantata nel nuovo stile. Trattandosi di un’opera drammatica, sostiene che il canto debba essere a metà strada tra la melodia e il recitato, il “**recitar cantando**” appunto, per realizzare il quale i cantanti dovevano ispirarsi alla recitazione dei comici dell’arte e imparare da loro la tecnica della declamazione delle battute.

Quello di Orfeo è un mito molto utile per il dramma in musica perché è un personaggio che ha già caratteri musicali. L’ambientazione in luoghi immaginari, come l’Arcadia, permette di superare l’effetto straniante di personaggi che cantano sempre. Rinuccini però cambia il finale della storia, inserendo un lieto fine. Dato che si trattava di uno spettacolo offerto in occasione di un matrimonio, sarebbe stato di cattivo gusto presentare la storia di una sposa che muore e che rimane negli inferi... Il prologo è affidato a un personaggio allegorico, la Tragedia, che introduce la storia e dà alcune indicazioni di poetica.

---

La notizia di questo nuovo genere si sparge in tutte le corti e naturalmente arriva anche a Mantova, dove lavorava Monteverdi. I duchi di Mantova forse erano presenti allo spettacolo di Firenze, forse c’era lo stesso Monteverdi. Sicuramente era presente il poeta **Alessandro Striggio che scrive il libretto dell’Orfeo**, da mettere in scena alla corte dei Gonzaga, **con musiche di Monteverdi**.

**La favola d’Orfeo** (1607), dedicata a Francesco Gonzaga, viene rappresentata al palazzo ducale di Mantova, non sappiamo dove di preciso. La partitura non viene stampata subito, il Gonzaga la vuole conservare manoscritta, ma il successo è tale che Monteverdi la dà alle stampe nel 1609 e viene ristampata nel 1615.

Rispetto all’Euridice fiorentina, qui l’accento è posto su Orfeo: il personaggio più musicale di tutti. Striggio crea più scene in cui **i personaggi fanno realisticamente musica in scena**, ad es. Orfeo canta per convincere Caronte a liberare Euridice. Si cerca così di ridurre l’effetto di straniamento prodotto dal continuo cantare. Monteverdi si allontana dal “recitar cantando”, aggiunge vari stili di canto e la musica acquista un peso preponderante. Non a caso il prologo è affidato al personaggio allegorico della Musica, a differenza dello spettacolo fiorentino in cui l’impostazione era ancora letteraria (il personaggio del prologo era la Tragedia). La Musica dichiara il proprio potere di influire sugli stati d’animo e di suscitare emozioni (secondo i principi della “seconda prattica”).

Di fatto, l’*Orfeo* è la prima opera in musica moderna. Il libretto è ben calibrato, non ci sono digressioni, tutto si concentra sulla vicenda principale. A differenza dell’Euridice fiorentina, qui non c’è un lieto fine, la disperazione di Orfeo per la perdita di Euridice rimane. Alla fine però arriva Apollo e assume Orfeo al cielo.

La partitura indica anche gli strumenti che si dovevano suonare: un organico molto ricco. Non dice però quali strumenti suonassero in quali momenti. Su YouTube è disponibile una bella edizione diretta da Jordi Savall. Lo spettacolo si apre con la celebre **fanfara**, che aveva la funzione di richiamare l’attenzione del pubblico. Dopo il prologo si alternano cori, recitativi e danze. Il personaggio di Silvia arriva con l’annuncio della morte di Euridice e getta Orfeo nella disperazione. Per questa parte Monteverdi usa la tecnica del madrigale. Oltre a quest’opera di corte, ci sono giunti altri due melodrammi di Monteverdi, concepiti per i teatri pubblici: *Il ritorno di Ulisse in patria* (1640) e *L’incoronazione di Poppea* (1642).

---

Oltre a Firenze e Mantova, un altro centro importante per le opere in musica è **Roma**. Qui i Barberini fanno costruire un teatro alle Quattro Fontane per la rappresentazione di

melodrammi da loro commissionati, creando delle vere e proprie stagioni operistiche. A Roma la produzione operistica si caratterizza per le trame ispirate non solo alla mitologia classica - alle quali veniva associato un significato religioso - ma anche desunte dalle vite dei santi e comunque a carattere edificante, come la "Rappresentazione di Anima, et di Corpo" di **Emilio de' Cavalieri** o il "Sant'Alessio" di **Stefano Landi**

Ma l'asse portante della vita operistica italiana si sposta **Venezia**, dove una compagnia di cantanti romani e veneziani, guidata da Benedetto Ferrari (librettista) e Francesco Manelli (musicista), prende in affitto il teatro Michiel a San Cassiano nel **1637** e vi rappresenta l'*Andromeda*. Nasce così l'**opera impresariale**, col pubblico a pagamento. L'opera è un genere costoso, servivano finanziamenti. Per questo la compagnia vende in anticipo l'abbonamento ai palchi, per finanziarsi. Si fanno più repliche per vendere più biglietti: il teatro va riempito per più serate. Deve esserci una proposta di opere nuove, e quindi un cartellone vario. L'impresario si assume i costi e sceglie il librettista, il musicista e i vari professionisti dello spettacolo.

Dalla metà del Seicento nascono i **poeti specializzati nei libretti operistici**. Il cantante acquisisce sempre più importanza: sono i cantanti ad attirare il pubblico non la trama. Così emerge il fenomeno del **divismo**. Il cantante, da cui dipende il successo dell'opera, è il musicista più pagato. A partire dal Settecento nasce la figura della primadonna, che si affianca e col tempo sostituirà i castrati.

Nelle prime opere il soggetto era mitologico. Man mano i soggetti cambiano. I libretti veneziani si concentrano di più sulla storia, specialmente romana, usata come bersaglio polemico per l'attualità. L'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi rientra in questo filone.

### **"L'Ottavo libro di Madrigali"**

Monteverdi, che si trovava a Venezia, in qualità di maestro di cappella, nel **1638** dette alle stampe il suo *Ottavo libro di madrigali*. Molto corposo, è suddiviso in due parti: madrigali guerrieri e madrigali amorosi. Anche quelli guerrieri parlano d'amore, ma è un amore contrastato. Quelli amorosi sono più idilliaci.

Il libro si apre con una Sinfonia, quindi con musica strumentale. Entrambe le parti in cui è suddivisa la raccolta si concludono con un Ballo, cioè con una musica ispirata ai ritmi di danza. Molti di questi componimenti risalgono a periodi precedenti e Monteverdi li colleziona qui per fare una sorta di summa del suo lavoro.

Tra i madrigali amorosi, ascoltiamo **Il lamento della ninfa**. La parola "lamento" è quasi un termine tecnico. A partire da questa composizione il "lamento" diventa uno dei "numeri" più frequenti nel melodramma, adottando il basso ostinato di 4 note discendenti presente in questo madrigale (*vedi sotto*). Il libretto è di Ottaviano Rinuccini, poeta mediceo. È un madrigale a più sezioni, diviso in tre parti. La prima e la terza sono eseguite da due tenori e un basso, che commentano quello che succede nella parte centrale, dove si aggiunge il soprano che corrisponde alla voce della ninfa. Il tutto è accompagnato dal basso continuo. I testi sono ricchi di ripetizioni, domande retoriche, lessico legato alla tristezza. Tipico del "lamento" è il **tetracordo (4 note) discendente**, ripetuto per 34 volte dal basso continuo. Le voci fanno delle variazioni su questo **basso ostinato**. Questo era considerato il modo più efficace per esprimere il senso di abbandono.

Questi stilemi si sviluppano anche all'interno del genere dell'opera. Il pubblico si aspetta un certo tipo di scene, realizzate secondo determinate convenzioni.

Il lamento della ninfa è una sorta di scena. C'è un uso teatrale delle voci: col soprano isolato e le voci di commento (parti del testo tra parentesi). La polifonia è sfaldata.

Questo è ancora più evidente nel **Combattimento di Tancredi e Clorinda**, il madrigale più sperimentale di tutti. È un brano lungo, dura quasi mezz'ora. Monteverdi lo definisce "**genere rappresentativo**". Il testo sono i versi di Tasso dal canto XII della Gerusalemme liberata. Monteverdi l'aveva eseguito già nel 1624, per i festeggiamenti del Carnevale a

palazzo Mocenigo a Venezia. Il *Combattimento* piacque così tanto che nel 1638 era ancora ricordato. Così Monteverdi lo inserì nell'*Ottavo libro dei madrigali*.

Nella prefazione, Monteverdi spiega i dettagli della composizione. Dice di aver scelto Tasso per la sua capacità di esprimere passioni contrastanti: la guerra, la morte, la preghiera e l'amore. Monteverdi prevede anche la gestualità dei cantanti. Clorinda e Tancredi entrano in armatura, quest'ultimo addirittura a cavallo. Dopo questo ingresso, il narratore, chiamato Testo, inizia la sua parte. C'è una grandissima attenzione alla parola poetica, per cui **la gestualità deve corrispondere esattamente al testo**: "tempi, colpi et passi". Anche gli strumenti devono essere suonati a imitazione delle passioni evocate dal testo.

Nessuno aveva ancora messo in musica l'ira, lo sdegno. Monteverdi inventa un nuovo stile: lo "**stile concitato**" per esprimere l'ira. La stessa nota viene ribattuta in maniera veloce. Non è né una melodia, né una scrittura vocale, assomiglia più alle percussioni.

Dopo l'inizio in cui Clorinda e Tancredi si sfidano, c'è una sinfonia e un'invocazione alla notte. Quindi, sulle parole "cozzano spade scudi" inizia lo stile concitato. Anche le viole lasciano l'arco "strappano" le corde con due dita: è una **musica mimetica, che descrive l'azione e imita i rumori della battaglia**. Notiamo una dissonanza sulla parola "sangue", poi la musica che rallenta quando il testo fa riferimento alla stanchezza dei duellanti.

Chi assisté a questo spettacolo nel 1624 capì che si trattava di un genere mai visto né sentito prima.

### **La sonata barocca**

Nel Seicento nascono nuovi generi musicali ma anche una sensibilità nuova. Soprattutto esplode la musica strumentale. Ci sono compositori che scrivono esclusivamente o prevalentemente per strumenti.

In particolare Frescobaldi e Corelli sono i musicisti che elevano la musica strumentale al pari di quella vocale. A partire dal Seicento, il significato viene creato non solo a partire da un testo, ma con una grammatica propria della musica.

**Girolamo Frescobaldi** (1583-1643), ferrarese, è contemporaneo di Monteverdi (muoiono nello stesso anno). Frescobaldi è considerato il creatore di una sorta di "**seconda pratica strumentale**". Pur avendo scritto anche dei madrigali, è il primo a imporsi soprattutto grazie alla musica strumentale. Era un grande virtuoso della tastiera, tanto da essere definito dai suoi contemporanei "mostro degli organisti". Dal 1597 è organista al duomo di Ferrara. Da qui si trasferisce a Roma nel 1607, dove diventa organista famoso, dapprima in Santa Maria in Trastevere e poi, dal 1608, nella cappella Giulia in San Pietro. L'incarico nella basilica vaticana, che mantenne fino alla morte, non gli impedì di lavorare per diversi mecenati. Dal 1628 al 1634 è organista della corte medicea. Poi torna a Roma dove svolge anche l'attività di insegnante. A Roma fu protetto dal marchese Enzo Bentivoglio e dal cardinale Pietro Aldobrandini e divenne l'organista preferito di Francesco Barberini, cardinal nipote di Urbano VIII.

Uno dei primi esiti del Frescobaldi compositore sono le **Toccate e Partite d'intavolatura di cimbalo (1615)**, che include un "avvertimento ai lettori" con una forte valenza programmatica: l'intento di Frescobaldi è di "**sonare con affetti cantabili e diversità di passi**". Dice di volersi ispirare ai madrigali moderni, cioè alla seconda pratica di Monteverdi. La seconda pratica strumentale si fonda sulla fiducia che la musica possa suscitare affetti, cioè stati d'animo. La varietà (diversità di passi) crea il contrasto e quindi suscita diverse emozioni.

Le toccate e partite realizzano uno **stile parlante**, estremamente libero dal punto di vista armonico, ritmico e metrico. Le **Toccate**, originariamente piccoli preludi eseguiti all'organo per fornire ai cantori liturgici la giusta intonazione, in Frescobaldi mantengono l'antica strutturazione in segmenti contrastanti. È proprio questa struttura a pannelli contrastanti che Frescobaldi usa per esprimere gli "affetti" più vari.

Le **Partite** sono costituite da una serie di variazioni sopra un basso dato. Il nome viene dalle parti superiori, che elaborano le variazioni. Questo è già un modo per dare una struttura a un brano, senza ricorrere a un testo. Frescobaldi scrive varie Partite su bassi tratti da canzoni popolari, come la Romanesca, il Ruggero, la Monica. Non c'è una direzionalità ben precisa: c'è il solito basso che ritorna e si notano un virtuosismo "contenuto" e l'alternanza tra passaggi veloci e note lunghe. Frescobaldi però non è l'unico a sperimentare in campo strumentale.

Due anni dopo, nel 1617, in zona Lombardo-Veneta, **Biagio Marini** pubblica gli **Affetti musicali**. Collezione eterogenea di canzoni, sinfonie, sonate... non pensati per uno strumento specifico. Dietro questa genericità (si dice "scrittura non idiomatica") c'è una mossa commerciale: aumentare le vendite facendolo comprare a tutti, a prescindere da che strumento suonassero.

Nel 1621 **Dario Castello**, sempre in area veneta, pubblica le **Sonate concertate in stil moderno**. Le sonate sono dette "concertate" perché mettono insieme elementi eterogenei e l'autore rivendica che si tratta di un linguaggio nuovo, moderno.

In questi compositori c'è la consapevolezza di stare creando un linguaggio nuovo: quello della **musica strumentale d'assieme**. Le sonate in stile moderno sono organizzate in base al contrasto e alla varietà. Non ci sono movimenti, ma sezioni poste in ordine secondo il principio del contrasto: ritmo binario - ritmo ternario, note lunghe - note veloci, ecc... È una struttura a patchwork.

Ascoltiamo la **Sonata n. 4 in stil moderno di Dario Castello**. Qui viene indicato specificamente uno strumento, il trombone, e genericamente due soprani, cioè due strumenti che suonano nel registro di soprano (ad esempio, il violino) e il basso continuo. All'interno si trovano sezioni virtuosistiche, in cui i singoli strumenti sono lasciati liberi di mettere in mostra il proprio suono.

Nel corso del Seicento si va sempre più verso un linguaggio idiomatico. Dalla "Canzona da sonar", che ancora nel nome rimanda a un brano vocale, si arriva alla Sonata; dalla Sonata per ogni sorta di strumenti si arriva a strumenti ben precisi. Gli strumenti per eccellenza di questo secolo sono gli archi, specialmente il **violino**. Questo perché il violino era lo strumento più vicino alla voce umana, e quindi considerato il più perfetto. Lungo tutta l'Italia si formano delle scuole violinistiche: lombardo-veneta (Giovanni Paolo Cima, Salomone Rossi, Biagio Marini, Dario Castello) ed emiliano-bolognese (Maurizio Cazzati, G.B. Vitali, Giovanni M. Bononcini, Giuseppe Torelli).

Nel 1640, Giovanni Battista Doni spiega bene perché il violino diventa lo strumento principale: perché sa ricreare i "velocissimi accenti" della voce umana, specialmente quando è maneggiato da mano esperta.

Molti compositori dell'epoca sono violinisti.

### **Arcangelo Corelli (1653-1713) e il Concerto grosso**

Corelli è il compositore che più di tutti cambia il linguaggio della musica del Seicento. Nasce a Fusignano, vicino a Ravenna. È considerato il padre della musica strumentale d'assieme del secondo Seicento. È lui a standardizzare le due principali forme di musica strumentale d'assieme del Seicento: la Sonata (o Sinfonia) e il Concerto.

**La Sonata può essere "a due" (violino solo e basso continuo) o "a tre"**, che si chiama così perché prevede tre parti: violino I, violino II e basso continuo. Ogni parte può essere suonata da uno o più strumenti.

**La sonata a tre poteva essere "da chiesa" o "da camera"**. Non necessariamente erano suonate in un edificio religioso o in stanze private. Si tratta piuttosto di stili. Lo stile "da chiesa" si basa su una polifonia accurata, solenne e severa. Quella "da camera" è basata

su un preludio e ritmi di danza: allemanda, sarabanda, giga e corrente. È quindi uno stile più leggero, immediato.

La sonata da chiesa esisteva già prima di Corelli, che non usa neanche più questo appellativo "da chiesa", ma ne codifica la forma. Elimina le bizzarrie e abbandona l'alternanza di sezioni contrastanti, e organizza le sonate secondo uno schema in **4 movimenti: lento - veloce - lento - veloce**.

Corelli si forma a Bologna come violinista virtuoso. Giovanissimo è ammesso all'Accademia Filarmonica, una delle più selettive d'Italia. Nel 1675 si sposta a Roma, dove si impone come il violinista più importante della sua generazione. Protetto da **Cristina di Svezia**, a lei dedica la sua prima raccolta di sonate (1681). Poi al servizio del cardinal Pamphili e infine del cardinale Pietro Ottoboni e si stabilisce nel palazzo della Cancelleria Apostolica. Col card. Ottoboni condivide la passione per il collezionismo artistico.

Corelli è il primo compositore a voler dare di sé l'immagine dell'uomo di cultura, del pensatore, non del violinista praticone. La sua immagine è legata all'idea di perfezione, armonia, equilibrio. Già i suoi contemporanei lo paragonavano a Orfeo e ad Anfione. Modello di finezza dell'armonia ed eleganza della modulazione, è considerato un grande didatta e maestro di tecnica violinistica.

Corelli non pubblica tantissimo, ma lo fa in modo ordinato e sistematico. **Pubblica 4 raccolte di 12 sonate ciascuna**. Ogni 4 anni dà alle stampe una raccolta, alternando stile da chiesa e da camera. I dedicatari sono i suoi mecenati: Cristina di Svezia (1681), il cardinal Pamphili (1685), Francesco II d'Este (1689) e il cardinal Pietro Ottoboni (1695).

Nel frontespizio delle sonate pubblicate nel 1685, Corelli viene già presentato come un novello Orfeo.

Ascoltiamo la **Sonata da chiesa op. 3 n. 2**. Notiamo il tipico "**grave corelliano**", il tempo lento con andamento solenne e la compenetrazione delle tre parti. Non c'è virtuosismo fine a se stesso: tutto dev'essere in equilibrio. Le tre parti si fondono con eleganza. Tipico è il "**basso passeggiato**", che si muove per gradi congiunti, mentre le note delle altre parti sono si intrecciano lentamente. Primo e secondo violino formano una melodia unica, come se a suonare fosse un solo strumento. Nella pratica, i movimenti lenti venivano spesso arricchiti con abbellimenti e fioriture, quando sulla partitura si trovano note lunghe. Nelle prime 4 e nelle seconde 4 battute, le voci sono simmetriche. La prima frase resta in sospenso e dalla tonica va alla dominante (da Re passa a La). Dopo una pausa, torna da La a Re. Inequivocabilmente Corelli stabilisce la tonalità.

Il secondo movimento è solitamente un fugato. La **fuga** è una forma in cui c'è un'imitazione continua fra due o più voci. Un soggetto viene eseguito a una voce e ripreso a distanza di qualche battuta da un'altra voce, e così via. Le voci si rincorrono fra loro. Da qui il nome di fuga. È una forma basata su un contrappunto rigoroso. Il fugato si ispira alla fuga ma è più libero.

Il fugato connota la sonata di area liturgica, severa, di tipologia romana. Nello spartito che abbiamo, la parte cerchiata in blu è il soggetto; quello in rosso è il secondo soggetto. Sono le idee su cui si basa lo schema imitativo. Il secondo violino fa il controsoggetto. I numeri sotto il basso continuo indicano la nota che stanno suonando le parti superiori. Il continuista deve risolvere gli intervalli all'impronta.

I movimenti non sono molto lunghi. Si deve percepire l'alternanza tra allegro e adagio. L'allegro finale è a ritmo ternario, di danza.

Sentiamo anche la **Sonata "da camera" op. 4 n. 9 in si bemolle maggiore**. Tutte le sonate dell'op. 4 hanno un preludio introduttivo in due parti ritornellate. Nelle danze seguenti c'è tipicamente lo schema tonica - dominante, dominate - tonica. La sequenza di danze la ritroveremo nella Suite settecentesca.

L'ultima **raccolta di 12 sonate, la n. 5, è per violino solo**. In realtà si tratta di violino e basso continuo (sonata a due). Per molti questa è l'opera che ha contribuito maggiormente alla fama di Corelli come violinista e ancora oggi costituisce la base per lo studio del violino. Datata 1° gennaio 1700, la raccolta apre il secolo con un nuovo stile violinistico. È una sorta di summa dell'esperienza di Corelli come violinista. Anche qui non c'è un virtuosismo strabordante ma un dialogo importante col basso continuo. Sul frontespizio c'è un'incisione in rame, molto costosa, con un'immagine che rimanda alla classicità: ricordiamo che Corelli faceva parte dell'Accademia dell'Arcadia. L'ultima sonata della raccolta è la più famosa, costruita su un set di variazioni su un tema popolare: **la Folia**.

Non si conosce l'origine della "Follia di Spagna", vero e proprio tormentone dell'epoca. Vari compositori del Seicento la prendono come base per le loro variazioni.

Corelli costruisce 23 variazioni di crescente difficoltà tecnica, esplorando tutte le possibilità espressive del violino dell'epoca. È evidente la funzione didattica.

Le partiture degli adagi non contenevano abbellimenti. Ci pensava il violinista a ornamentare. Nel 1710, Estienne Roger pubblicò l'op. 5 ad Amsterdam con le ornamentazioni "come le suona Corelli". Gli studiosi hanno sostenuto che si trattasse di una mera trovata editoriale, ma in realtà esiste un epistolario tra Corelli e Roger che porta a ritenere che quegli abbellimenti siano originali.

---

Per quanto riguarda il genere Concerto, si distingue tra Concerto grosso e Concerto solistico. L'idea comune è quella di mettere insieme elementi diversi: cum-certare o cum-serere (*vedi sopra*).

Il **Concerto grosso** nasce a Roma prima di Corelli, ma è lui che porta a perfezione questo genere. Il concerto grosso è una forma basata sulla divisione dell'organico in due parti: concertino, ovvero i solisti (2 violini e basso continuo) e il concerto grosso, ovvero il resto dell'orchestra (quattro parti: 2 violini, viola e basso continuo). La struttura si basa sull'**alternanza soli - tutti**.

La forma si sviluppa negli anni 40 e 50 del Seicento. Alessandro Stradella divideva i suoi musicisti in due gruppi: **concertino e concerto grosso**. È un modo per far suonare insieme tanti strumenti, giocando sul contrasto tra i pochi e i molti. Non era tanto un genere quanto una prassi esecutiva.

Diventa un genere con Corelli. È lui il primo "maestro regolatore" (antenato del direttore d'orchestra) al cembalo, alla guida di un'orchestra con tanti strumentisti. L'accademico dell'Arcadia Giovanni Mario Crescimbeni, nel 1720 riferisce che oltre agli archi e al cembalo c'erano anche **strumenti a fiato**. Può darsi che in alcuni concerti grossi aggiungessero trombe e corni che improvvisavano. Corelli scrive solo le parti degli archi ma all'epoca musica scritta e prassi esecutiva erano due cose abbastanza diverse. Crescimbeni certamente esagera quando parla di orchestre di oltre 100 strumentisti. Dalle liste di pagamento si evince però che potevano arrivare a 40-50.

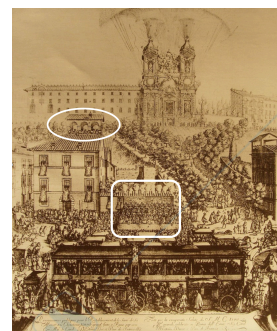
L'estetica barocca, basata sul contrasto, è alla base del Concerto grosso, che gioca sul contrasto sonoro tra i solisti e i tutti. Gli stessi elementi di contrasto e teatralità si ritrovano nell'architettura dell'epoca, si pensi al contrasto tra pieni e vuoti, e le forme e curve sempre diverse negli edifici del Borromini (S. Carlino, S. Ivo alla Sapienza).

La pubblicazione dei Concerti grossi di Corelli avviene postuma, nel 1714, ad opera del violinista Matteo Ferrari. L'op. 6 raccoglie 12 concerti, 8 in stile da chiesa e 4 in stile da camera. Sul frontespizio vengono indicati gli strumenti: il concertino ha lo stesso organico della sonata a 3 (due violini e violoncello obbligato) mentre i membri del concerto grosso si potevano raddoppiare ad arbitrio.

Questi concerti venivano eseguiti all'aperto, nelle piazze romane, allestite come teatri effimeri. Per questo l'organico doveva essere rinforzato. Si veda la raffigurazione della

fiesta in piazza di Spagna, organizzata da Cristina di Svezia nel 1687 per celebrare la nascita del Delfino di Francia. Nell'immagine sono evidenziati i palchi per i musicisti: i musicisti ad arco (nel rettangolo), i trombettisti (nell'ovale). Nell'opera 6 sono raccolti i brani che Corelli aveva scritto per queste feste romane.

Di fatto il genere del Concerto grosso muore con Corelli. Il compositore diventa però amatissimo in Inghilterra, dove si continua ad imitarlo e si scrivono concerti grossi fino al 1730.



### **Antonio Vivaldi (1678-1741) e il Concerto solistico**

Arcangelo Corelli, maestro indiscusso della musica strumentale venne surclassato da Antonio Vivaldi, appartenente alla generazione successiva. Mentre Corelli scriveva solo musica strumentale, Vivaldi scriveva anche musica vocale. Era detto il prete rosso perché aveva preso i voti e aveva i capelli rossi. Ottenne la dispensa dall'esercizio del sacerdozio per dedicarsi alla musica. Ebbe un notevole successo internazionale come autore e impresario di melodrammi e poi con la stampa dei suoi concerti, ma alla fine della vita rimase ai margini dell'ambiente musicale e morì a Vienna sconosciuto e povero.

Venezia, città cosmopolita, con una vita musicale che rifletteva le novità europee, era all'avanguardia per il teatro musicale. Oltre ai teatri, si faceva musica nelle chiese in cui si eseguivano musiche liturgiche e para-liturgiche, per voci e strumenti. Ma a inizio Settecento c'era anche un'accademia in cui si riunivano gli aristocratici, strumentisti dilettanti, presso il "casino dei nobili" sulle Fondamenta Nuove. C'erano poi i quattro ospedali veneziani: erano orfanotrofi in cui svolgeva un ruolo di primo piano la formazione musicale: San Lazzaro dei Mendicanti, Santa Maria della Visitazione (o della Pietà), l'Ospedale degli Incurabili e S. Maria dei Derelitti.

**Le putte**, cioè le orfanelle, le figlie illegittime o abbandonate, accolte in questi ospedali, erano educate ad eccellere nella musica. Vivaldi fu maestro di violino a **S. Maria della Pietà** dal 1703 (anno della sua ordinazione sacerdotale) fino alla morte. Dal 1716 ebbe la prestigiosa carica di "maestro de' concerti". Insegnava violino e canto alle putte, le quali tenevano concerti molto apprezzati. Venezia era una città centrale nel Grand Tour che attirava in Italia viaggiatori da tutta Europa, e una delle attrazioni principali erano proprio i concerti delle putte. Buona parte della produzione strumentale di Vivaldi fu composta in vista di queste occasioni.

A Venezia c'erano altre figure importantissime di compositori come Tomaso Albinoni, che fu uno dei primi a scrivere concerti solistici, e i nobili dilettanti Alessandro e Benedetto Marcello, che Vivaldi aveva in grande considerazione.

Vivaldi ha un catalogo di opere vastissimo. Scrisse 90 sonate, 549 concerti (370 per uno strumento; 57 per due o più strumenti; 122 per organici insoliti) e 55 opere teatrali.

Fu il più grande compositore nel genere del concerto solistico, ovvero del concerto per orchestra e strumento solista. La maggior parte dei suoi concerti sono per violino, ma ce ne sono anche per fagotto, oboe, flauto, mandolino, viola da gamba, viola d'amore...

Il **concerto vivaldiano**, a differenza di quello grosso, si struttura in tre movimenti: **allegro - largo - allegro**. È caratterizzato dalla forma ritornello, cioè dalla ripetizione completa o parziale, integrata o variata, dello stesso tema affidata a tutta l'orchestra o al solo basso continuo. Al ritornello si alternano gli episodi solistici. Viene dato un grande **rilievo allo strumento solista**, che suona episodi virtuosistici sostenuto da un'orchestra ridotta. Questo protagonismo dello strumento solista risente dell'influsso della musica teatrale, in cui il cantante veniva idolatrato, con fenomeni di vero e proprio divismo.

Pubblicato a stampa nel 1711, **L'estro armonico**, op. 3, è una raccolta di 12 concerti, di cui 4 solistici (per violino) e 8 concerti grossi. Seguiranno **La stravaganza**, op. 4 (1716) e **Il cimento dell'armonia e dell'invenzione**, op. 8 (1725), che contengono 12 concerti solistici ciascuna. I nomi di queste raccolte riflettono la polarità tra l'ordine armonico

formale e l'estrosa invenzione del virtuoso. Tutte e tre queste raccolte vengono pubblicate ad Amsterdam, polo enorme per la stampa musicale.

La musica di Vivaldi gode di un'ampia diffusione, sia tramite manoscritti venduti o donati ad ambasciatori, aristocratici e sovrani europei, sia con edizioni a stampa.

All'interno dell'op. 8 si trova un ciclo di 4 concerti noto come "Le quattro stagioni", in cui Vivaldi si cimenta con la **musica descrittiva**, all'epoca molto popolare in Francia: la musica strumentale evocava fenomeni naturali e situazioni sociali. Si basava quindi su un'idea extra-musicale.

Prendiamo in esame il concerto "**La primavera**", che apre il ciclo. Ad ognuno dei concerti delle Stagioni è abbinato un sonetto, il cui contenuto corrisponde alle immagini evocate dalla musica. Il primo movimento (Allegro) corrisponde alle 2 quartine del sonetto e imita il canto degli uccelli, lo spirare del vento e i tuoni lontani; il secondo movimento (Largo e pianissimo sempre) corrisponde alla prima terzina del sonetto ed evoca l'atmosfera sonnolenta del riposo del pastore col suo cane che abbaia in lontananza; il terzo movimento (Allegro pastorale) corrisponde alla seconda terzina e consiste nella danza dei contadini nei campi. Vivaldi compone questa musica seguendo la mimesi, proponendo cioè una descrizione della natura, dei suoi suoni e delle sue atmosfere.

Tutto il primo movimento è basato su una struttura a ritornello, eseguito dall'orchestra, che si alterna agli episodi eseguiti dal solista, che spinge verso altre tonalità, mentre l'orchestra tende a riportare alla tonalità d'impianto. Il primo ritornello è sulla tonica (Mi). Poi entra il solista e imita gli "augelletti" sulla dominante (Si). Il secondo ritornello prosegue sulla dominante elaborando elementi del primo ritornello. Si ritorna alla tonica con un passaggio in stile concitato (che corrisponde ai tuoni). Il solista entra di nuovo con gli "augelletti" stavolta nella relativa (Do# minore). L'orchestra ritorna con parti del ritornello alternate a brevi episodi del solista, che prosegue il canto degli uccelli, la prima volta nella relativa, poi nella tonalità d'impianto, dopodiché l'orchestra interviene per concludere con il ritornello finale.

Nel secondo movimento il violino principale "descrive" il capraro che dorme; i primi e secondi violini il mormorio delle fronde; le viole il cane che abbaia. Il terzo movimento, infine, richiama una danza rustica.

Ricapitolando, la tecnica compositiva del concerto prevede: **alternanza** tra solista e orchestra; **concertato**: differenza stilistica del materiale musicale di solista e orchestra; **progressione**: ripetizione di brevi cellule melodiche su diversi gradi della scala; **ripetizioni** di brevi sezioni con piani sonori differenti; **ritornello**: ripetizione completa o parziale di un tema da parte dell'orchestra.

### **J.S. Bach (1685-1750)**

Con Bach e Händel l'asse dell'interesse musicale si sposta dall'Italia all'area austro-tedesca. I due compositori sono coetanei, entrambi tedeschi. Il primo tratto che li distingue è che Bach, pur spostandosi in varie città, non lascerà mai la Germania. Händel invece è un viaggiatore, lavora in varie corti italiane e in Inghilterra. Händel era apprezzato soprattutto per il teatro musicale. Bach non ha mai scritto melodrammi, anche se la sua musica è molto teatrale.

Altro elemento caratterizzante è lo sviluppo opposto della loro fama. Händel era molto conosciuto durante la sua vita, faceva parte dello "Star System" internazionale, mentre Bach era un oscuro organista virtuoso tedesco. Si comincia a parlare di lui come compositore a tutto tondo oltre un secolo dopo la sua morte, avvenuta nel 1750. La Bach-Reinassance si deve a Felix Mendelssohn (1809-1847), che "riscopri" la "Passione secondo Matteo" e la eseguì a Berlino nel 1829, a cento anni dalla sua prima esecuzione. Oggi il nome di Bach è molto più conosciuto di quello di Händel, anche fra i non addetti ai lavori.

Un famoso ritratto di Haussmann del 1748 ritrae Bach con in mano un foglietto su cui si legge un famoso canone a sei voci (in realtà sono riprodotte solo due voci per rigo). Questo particolare rimanda allo stile rigoroso di Bach, all'uso massiccio che fa del contrappunto. Elementi che si radicano nella sua profonda fede religiosa. Bach aveva infatti un'importante cultura teologica luterana.

Philipp Spitta (1841-1894) scrisse una vita di Bach, la prima biografia completa di un musicista. Bach nacque ad Eisenach, in Turingia, nel 1685, in una famiglia di musicisti da diverse generazioni. Apprende i primi rudimenti di musica a casa del fratello maggiore Johann Christoph, fino all'età di quindici anni. A Lüneburg fa le prime esperienze come violinista e organista. È dal 1700 a 1702 che l'organo diventa il suo strumento d'elezione. Dopo una breve parentesi alla corte del duca di Weimar, nel 1703 ottiene il primo incarico importante come primo organista ad Arnstadt. Qui comincia la sua produzione organistica (1703-1707). Il servizio si interrompe quando, per andare a sentire il grande organista Buxtehude si assenta per 4 mesi e fa arrabbiare i responsabili della chiesa, che inoltre lo accusano di disorientare i fedeli con l'eccessiva elaborazione dei suoi preludi ai Corali. Bach cerca un incarico più soddisfacente altrove, dapprima a Mühlhausen, in Turingia, dove si sposa con la sua prima moglie e poi dal 1708 di nuovo alla corte di Weimar come *organista di corte e musicista di camera*, dove prosegue la sua produzione organistica e di cantate liturgiche.

I mezzi musicali limitati della corte di Weimar e le scarse prospettive spinsero Bach ad approdare **nel 1717** alla corte di **Köthen**, come *Kapellmeister*. Qui trova una dimensione più rilassata e vive un periodo creativo felice **fino al 1723**. In seguito si trasferisce a Lipsia, dove per 27 anni fu *Kantor* (maestro di cappella) della chiesa più importante, la *Thomaskirche*, diventando un'autorità nazionale. Diviene anche *Direktor Musices* della città e direttore del *Collegium musicum*.

L'iconografia ci fa pensare a Bach come a un tipo "ingessato", invece visse momenti burrascosi, finì anche in prigione. Si sposò due volte ed ebbe 7 figli dalla prima moglie e 13 dalla seconda. Non era un isolato: era un cultore delle partiture di Corelli e Vivaldi, del quale trascrisse per la tastiera alcuni concerti per assimilarne lo stile. Infatti, anche Bach è partito dal riferimento alla musica italiana, che dominava la scena musicale insieme a quella francese. La musica strumentale di Bach è una sintesi perfetta degli stili italiano e francese con il contrappunto rigoroso della scuola tedesca. Il risultato è uno stile completamente nuovo.

Scrive, nel 1752, il grande flautista J. Quantz: «Due nazioni principalmente vi sono, le quali abbiano oggidì acquistato molto merito in riguardo al migliorare 'l gusto della musica, e le quali, rette dalle loro naturali inclinazioni, si siano appigliate ad una strada diversa per giungere al loro intento; e sono gl'Italiani e li francesi».

Ascoltiamo il **Concerto in stile italiano** BWV 971<sup>2</sup>. È un concerto in tre movimenti. Il riferimento è al modello concertistico italiano. Nonostante il nome "concerto" faccia pensare a un complesso di strumenti, è un brano per strumento solista: il clavicembalo. Bach è il primo a dare un ruolo solista, con una scrittura virtuosistica, a questo strumento che era usato unicamente per il basso continuo. Il termine "concerto" viene dal fatto che le due tastiere del clavicembalo, una col suono più forte e l'altra col suono più delicato, imitano l'alternanza soli-tutti.

Elementi di italianità sono quindi la struttura formale vivaldiana (allegro-largo-allegro) e l'alternanza piano-forte che simula la dialettica concertino - concerto grosso.

La gran parte della produzione di Bach è di musica sacra, che gli era costantemente richiesta come *Kantor* nelle diverse celebrazioni liturgiche di tutto l'anno. Si cimenta in tre generi di musica sacra: le Cantate, le Passioni e la Messa in si minore.

<sup>2</sup> La sigla BWV sta per Bach-Werke-Verzeichnis, cioè Catalogo delle Opere di Bach.

La **Cantata sacra** è un brano vocale e strumentale, organizzato in recitativi, arie e cori. A volte è introdotta da una sinfonia strumentale. Era una composizione destinata al servizio liturgico, nelle chiese luterane se ne cantava una ogni domenica. Si calcola che Bach ne abbia scritte più di 300, di cui ce ne sono rimaste 190. Bach opera una sintesi della tradizione corale tedesca, utilizzando i tradizionali corali luterani, in cui interpolava testi poetici appositamente composti.

Ascoltiamo la cantata **Wachtet auf, ruft uns die Stimme**, BWV 140. Utilizza il corale omonimo di Philipp Nicolai (1556-1608). Notiamo tra le strofe del corale l'interpolazione di due coppie di recitativi e duetti con testi originali. Ogni sezione è eseguita da voci e organico diversi.

Legato al genere della Cantata sacra è quello della **Passione**, che deriva dall'usanza antica di teatralizzare le scene del Venerdì Santo. In ambito tedesco diviene un genere musicale. La Passione di Bach più famosa è quella secondo Matteo<sup>3</sup>, per due cori, due orchestre e solisti. Un organico enorme, proporzionato alla grande chiesa di San Tommaso a Lipsia. È una Passione Oratoriale, che conserva inalterato il testo del Vangelo (in tedesco), affidato a un cantore chiamato "Evangelista". A queste parti bibliche si alternano cori, 12 corali, 14 arie e un duetto, che hanno funzione di commento spirituale, con testi di meditazione appositamente scritti. L'autore di questi testi era un collaboratore assiduo di Bach, che si firmava con lo pseudonimo di **Picander** (Christian Friedrich Henrici). Qui viene fuori tutto il "teatro" di Bach. Ascoltiamo l'aria del pentimento di Pietro (affidata al soprano) **Erbarme dich, mein Gott** dalla "Passione secondo Matteo", BWV 244.

Torniamo indietro al periodo di Köthen (1717-1723). Qui Bach non ha l'impegno di scrivere musica sacra, dato che questa non è prevista nella liturgia calvinista, quindi può dedicarsi alla musica strumentale. Il principe Leopold di Anhalt-Köthen aveva creato un'orchestra di 16 virtuosi, per i quali Bach scrisse brani che potessero valorizzare i diversi strumenti. Al periodo di Köthen risalgono i Concerti brandeburghesi, le 4 Suite orchestrali, il Clavicembalo ben temperato, le 6 Suite per violoncello solo, e le Sonate e Partite per violino solo.

In una lettera Bach confiderà all'amico Erdmann che avrebbe voluto stabilirsi definitivamente a Köthen, dove il principe amava e conosceva la musica e che per Bach si era rivelata una situazione ideale. Qui aveva incontrato la sua seconda moglie, Anna Magdalena, alla quale dobbiamo la trasmissione dei suoi manoscritti. Bach faceva eseguire i brani e la moglie li ricopiava.

Ascoltiamo la **Suite per violoncello solo n. 1 in Do maggiore**, BWV 1007. La Suite è una forma di derivazione francese: si tratta di una serie di danze (cioè di tempi di danza, come nella sonata da camera) accostate per contrasto. All'epoca si componeva solitamente di un Preludio, seguito da quattro danze, tutte nella stessa tonalità ma contrastanti quanto al tempo: Allemanda (tempo binario e lento), Corrente (tempo ternario e veloce), Sarabanda (binario e lento) e Giga (ternario e veloce). Bach è il primo a usare il violoncello senza accompagnamento. È vero che nella tradizione italiana erano già comparsi nel Seicento i primi concerti per violoncello e orchestra, ma mai composizioni per violoncello solo. Nelle Suite Bach esplora tutte le possibilità tecniche ed espressive del violoncello. Dopo il celebre Preludio, nell'Allemanda Bach intreccia due temi, due nuclei tematici, evocando una sorta di dialogo tra due strumenti.

Ascoltiamo anche la **Suite per orchestra n. 1**, BWV 1066. Notiamo, soprattutto nell'Overture, un'insistenza sul ritmo puntato, caratteristico dello stile francese del Seicento.

Influenze Francesi ci sono anche nelle 3 Sonate e 3 Partite per violino solo. Nelle Partite per violino cerca di ricreare l'effetto dell'orchestra, con armonie che si fondano su un

---

<sup>3</sup> Ne scrisse anche una secondo Giovanni.

contrappunto rigoroso. La **Partita per violino solo n. 2**, BWV 1004, è la più famosa. Si chiude con la celebre **Ciaccona**, una serie di 30 variazioni su un tema spagnolo - la Ciaccona, appunto - forse importato dall'America. La Ciaccona era uno dei tanti temi su cui si costruivano le variazioni. L'apertura è una serie di accordi. Poi due voci si intersecano in una sorta di polifonia mentale.

I **Concerti Brandeburghesi** sono stati ribattezzati così dal biografo Philipp Spitta perché Bach voleva dedicarli a Christian Ludwig, margravio di Brandeburgo (1721), che però non apprezzò. Il loro titolo originale era semplicemente "Concerti con più strumenti". In questi sei concerti, Bach arriva alla sintesi della lezione concertistica italiana. Sono tutti in tonalità maggiore, e 5 su 6 sono nei classici tre movimenti. Soltanto il primo concerto ha uno schema atipico, dato che aggiunge una "coda francese", una piccola suite. Bach ha evidentemente assemblato dei brani che aveva scritto in precedenza.

Non c'è un organico fisso, i solisti cambiano per ogni concerto. Inusuale è l'uso che Bach fa degli strumenti a fiato: oboe, tromba e flauto. Dato che si basa sul numero ristretto dei musicisti presenti a Köthen, le parti non prevedono raddoppi.

Nel **Concerto Brandeburghese n. 1**, BWV 1046, l'organico comprende 2 corni, 3 oboi, 1 fagotto e 1 violino piccolo, archi e basso continuo. Più che altrove, qui Bach accosta elementi italiani e francesi (la coda in forma di suite). Come Vivaldi, usa la **tecnica del ritornello**. Non c'è un solista che emerge: gli strumenti si passano le idee musicali.

Il **Concerto Brandeburghese n. 5**, BWV 1050 ha la struttura standard in tre movimenti, ma il primo movimento è molto lungo e gli altri due sono molto brevi. L'organico è inusuale e comprende il cembalo concertante, cioè solista. In una cornice che è di concerto grosso, si inserisce un momento solistico del cembalo. Così lo stesso strumento funge in vari momenti da concertino, basso continuo e solista. Anche qui il ritornello è usato come elemento strutturante. La forma contrappuntistica è l'apporto proprio di Bach.

### **Georg Friedrich Händel (1685-1759)**

Sentiamo l'inno per l'incoronazione di Giorgio II (11 ottobre 1727), **Coronation Anthem: Zadok the Priest**. C'è un'introduzione strumentale, quindi c'è un intervento del coro di grande impatto. Si tratta della giubilazione: "God save the king". È l'inno che ancora oggi viene cantato a Westminster in occasione dell'incoronazione dei sovrani inglesi. L'uso massiccio del coro è tipico di Händel. Lo stile è magniloquente, il colore orchestrale molto vivo.

Come abbiamo già accennato, Händel è un compositore cosmopolita e compone per tutti i generi. Il suo catalogo è gigantesco: 40 melodrammi, più musica sacra, vocale e strumentale. Di nascita tedesco, naturalizzato inglese, nasce a Halle (Sassonia) e muore a Londra. È considerato uno dei più importanti compositori britannici. Il suo cognome è stato storpiato in modi diversi a seconda di dove si trovava: Haendel o Handel in Inghilterra, Hendel o Endel in Italia (per i negati, "il caro Sassone").

La famiglia d'origine non vide con favore la sua vocazione musicale. Il padre era un cerusico (esperto di chirurgia) e lo voleva avviare alla carriera giuridica, ma Händel fin da ragazzino si appassionò alla musica. Suonava l'organo in chiesa e prendeva lezioni dal compositore **Friedrich Wilhelm Zachow** (1663-1712).

Nel 1702 divenne organista titolare della cattedrale di Halle, ma già nel 1703 si trasferì ad **Amburgo**, città mercantile, dove non c'era una corte ma c'erano i teatri. Così Händel lavora come maestro d'orchestra al teatro d'opera locale. Qui compone una "Passione secondo Giovanni" (1704). Maestro di violino nel teatro d'opera scrive "Almira" (1705), un primo tentativo nel melodramma, quando ancora non conosceva lo stile italiano.

Ma la vera esperienza che gli cambia la vita è il viaggio in Italia (1706-1710). Non sappiamo grazie a quali contatti, nel 1706 arriva a **Firenze**, forse chiamato dal granduca Ferdinando de' Medici, che era un vero musicofilo e appassionato d'opera. I Medici lo invitano spesso a Pratolino e qui Händel conosce vari compositori e cantanti italiani. A

Firenze compone la sua prima opera italiana: "Alessandro vincitor di se stesso", meglio nota come "Rodrigo".

Ma Händel nasce come compositore a **Roma**, dove trova grande appoggio da parte dei principi della corte romana. Il cardinale **Benedetto Pamphilj** scrive il testo di una cantata e gliela dedica: "Hendel, non può mia musa". Händel gliela dedica e farà lo stesso per altri cardinali.

Händel entrò in contatto anche con Corelli e quindi con lo stile strumentale italiano. Col compositore italiano ebbe però degli screzi: a quanto pare Corelli non aveva diretto bene l'oratorio "La Resurrezione" di Händel, alla corte del cardinal Ottoboni. La rivalità tra i musicisti era in ogni caso sempre molto alta.

Händel sperimenta sonate e concerti. La sua esperienza romana riaffiorerà alla fine della vita, nel 1759, quando scriverà una raccolta di concerti grossi, quando ormai non si scrivevano più.

Trasferitosi a **Venezia**, conosce cantanti famosi e impara la vocalità italiana. La sua prima opera scritta in stile italiano è **Agrippina** (1709), che costituì il suo vero lancio come compositore di opere liriche.

È stupefacente la capacità di Händel di assimilare gli stili così velocemente. Le opere scritte in Italia, nel giro di tre anni, sono tante e di vario genere: le opere "Rodrigo" (a Firenze) e "Agrippina" (a Venezia); scrive a getto continuo cantate da camera, per i cardinali Pamphilj, Ottoboni e Ruspoli; sempre a Roma, due oratori: "Il trionfo del tempo e del disinganno", su libretto dell'amico cardinale Benedetto Pamphilj, e "La Resurrezione". Gli **oratori** adottano lo stile monodico operistico, ma "serio", senza particolari infioresciture. Si basano sull'alternanza di recitativi ariosi e arie. Impiegano cantanti solisti, piccolo coro e alcuni strumenti. Senza scenografia, costumi e alcun movimento scenico, sono scritti in versi poetici italiani a carattere sacro: storie bibliche, di santi, allegoriche e morali.

A **Napoli** Händel scrive anche una Serenata per il duca di Sanseverino: "Aci e Galatea", eseguita all'aperto e quindi con un organico ampio. Purtroppo il periodo napoletano di Händel è poco conosciuto. L'esperienza più importante come compositore la fa a Roma, dove scrive anche altre musiche sacre: "Dixit Dominus" e "Salve Regina".

Ascoltiamo un'aria su testo di Benedetto Pamphilj: **Un pensiero voli in ciel** dalla cantata "Delirio amoroso". È una cantata con accompagnamento strumentale. Si parla di passione sensuale anche se c'è sempre un sottotesto religioso (ricordiamoci che l'autore era un cardinale...). Si tratta di un'aria col "da capo" (come tutte le arie di Händel - che seguono lo schema ABA'). Lo stile di canto è "acrobatico", ricco di colorature, passaggi dal registro grave all'acuto. Gli strumenti non si limitano a fare l'accompagnamento: il violino duetta col soprano.

Ascoltiamo anche un'aria sacra, sempre del periodo romano: **Dixit Dominus**. È una pagina corale, ma anche qui la voce solista viene fuori, ci sono intrecci forti, chiaro-scuro, lo stile non è proprio "osservato". Insomma, Händel porta la teatralità anche nella musica sacra.

Tornato in Germania nel 1710, si stabilisce alla corte di **Hannover**. Poi, nel 1712 si trasferisce a **Londra** dove si dedica alla **musica per il teatro**. La sua carriera viene inizialmente ostacolata, trattandosi di un tedesco di formazione italiana, ma la qualità della sua musica sbaraglia tutto. Si stabilisce a Brook Street n. 25, in una casa che (ironia della morte) sarà abitata anche da Jimi Hendrix.

**L'usanza di rappresentare opere italiane a Londra nasce con Händel**. Infatti la musica italiana non era vista di buon occhio in Inghilterra. Gli inglesi andavano molto fieri del masque, un genere teatrale composito tipicamente inglese, che comprendeva anche la musica. Anche il più grande musicista nazionale, Purcell, si era cimentato nel masque. Che bisogno c'era di importare opere straniere?

Aveva avuto un discreto successo l'opera "Arsinoe, principessa di Cipro" di Thomas Clayton, rappresentata al teatro di Drury Lane nel 1705. Sul frontespizio si specificava che

l'opera era scritta secondo lo stile italiano, cioè "tutta cantata". Il fatto che si sentisse il bisogno di sottolinearlo, fa capire quanto ancora il genere fosse ritenuto estraneo. L'Italia era identificata con l'odiato cattolicesimo. Poi c'era la questione della lingua. Gli inglesi non erano disposti a sopportare un'opera tutta in italiano. Per questo i libretti venivano tradotti in inglese (come nel caso dell'*Arsinoe*, adattamento in inglese di un libretto italiano di Tommaso Stanziani), le parti in recitativo venivano molto sintetizzate e si dava più spazio alla musica. Oppure si facevano pasticci di arie da diverse opere, dato che la trama, in fin dei conti, non interessava a nessuno.

C'era poi un problema di verosimiglianza. Lasciava perplessi il fatto che tutti i personaggi cantassero, in ogni situazione, anche in punto di morte. Ovviamente c'erano i favorevoli e i contrari all'opera italiana. Un feroce oppositore fu **Richard Steele**, ostile in particolare al fenomeno dei castrati, visti come effeminati. Se la prende in particolare con Nicola Grimaldi, detto Nicolini.

Ciò nonostante, grazie a Händel l'opera italiana soppianta tutti gli altri generi. Scrive opere originali in italiano per i teatri inglesi e chiama i più grandi cantanti italiani per interpretarle. L'opera che segna il suo trionfo è il **Rinaldo**, rappresentato al Queen's Theatre di Haymarket (Londra) nel 1711, con protagonista il suddetto Nicolini. Quasi tutti i giornali ne sono entusiasti.

Dopo il "Rinaldo", Händel diventa uno dei compositori più corteggiati dai teatri londinesi. Fortuna vuole che il principe di Hannover venga designato re d'Inghilterra nel 1714 col nome di Giorgio I. Il nuovo sovrano, che conosce Händel dai tempi di Hannover, gli dà l'incarico di musicista di corte. Così Händel si radica profondamente nella corte inglese e per 40 anni ne celebra i fasti scrivendo musica d'occasione, celebrativa. Emblematica è la **Musica sull'acqua** (1717), che Giorgio I gli commissiona per accompagnare una sua crociera sul Tamigi. I musicisti suonano su delle barche. Händel usa degli ottoni, delle trombe: il suono all'aperto e durante la navigazione doveva infatti essere forte. Si tratta di musiche solenni, cerimoniose. In seguito Händel le riorganizzò sotto forma di tre Suite strumentali (HWH 348-350).

Altro caso famoso di musica d'occasione è la **Musica per i Reali Fuochi d'Artificio** (1749) per celebrare la Pace di Aquisgrana. I musicisti avevano una stanza dentro la macchina per i fuochi d'artificio. Anche queste musiche vengono organizzate in una Suite e precedute da un'Ouverture. Questa si caratterizza per il ritmo puntato, molto regale, in stile francese.

Il re nel 1717 affidò a Händel la **Royal Academy of Music**. Non si trattava di un'accademia come quelle italiane, cioè di un'assemblea di eruditi, ma piuttosto un'impresa in cui le famiglie ricche investivano sotto la supervisione del sovrano, finanziando opere per il King's Theatre di Haymarket. Händel si mise a comporre musica e a cercare cantanti da scritturare, elemento essenziale, dato che ciò che colpiva gli inglesi era la voce (non comprendendo le parole). Le stagioni al King's Theatre ripresero nel 1720. Nel 1724 Händel ottenne un enorme successo col suo **Giulio Cesare**. Si andò formando un repertorio di opere di successo che venivano replicate.

Ma dopo gli entusiasmi iniziali, l'opera italiana passò di moda e la Royal Academy of Music fallì nel 1728, anche per i costi elevati degli spettacoli. Così Händel, che nel frattempo era diventato cittadino inglese (1727), divenne impresario e, insieme a Jacob Heidegger, prese in gestione il teatro di Haymarket per altri 5 anni al posto della Royal Academy. Tornò in Italia alla ricerca di nuovi libretti e di cantanti da mettere sotto contratto, come la primadonna Anna Maria Strada e il tenore Annibale Pio Fabri.

Verso la fine del quinquennio però dovette fare i conti con la concorrenza dell'**Opera of Nobility**, fondata da una fronda di nobili inglesi, capeggiati dal principe del Galles, che aveva preso in gestione il teatro di Lincoln Inn's Field, assumendo **Nicola Porpora** come compositore e come cantante principale il più famoso castrato dell'epoca, Carlo Broschi detto **Farinelli**. Alla scadenza del contratto quinquennale l'Opera of Nobility subentrò nella

gestione del King's Theatre, per cui Händel dovette trasferirsi nel nuovo teatro di **Covent Garden** e sfidare la concorrenza mettendo in campo un altro celebre castrato, Francesco Bernardi, detto il **Senesino**.

I castrati venivano evirati all'età di 12-13 anni, prima del cambio della voce. Quest'operazione, oltre a impedire l'abbassamento del timbro, provocava un maggiore sviluppo della cassa toracica e della capacità polmonare. Le corde vocali si assottigliavano e diventavano molto agili. Questo produceva delle voci di altissima qualità, ineguagliabili dalle voci sia maschili che femminili. Ai castrati veniva affidato il ruolo dell'eroe, in genere maschile. I ruoli femminili li interpretavano cantanti donne. Oggi le parti che furono dei castrati sono affidate a soprani (donne) oppure a controtenori (maschi che spingono verso il falsetto e sanno essere molto agili). Nel film "Farinelli - voce regina" (1994), per riprodurre la particolarissima voce del castrato, sono state registrate le voci di un soprano e di un controtenore e sono state mixate con mezzi digitali.

Ascoltiamo l'aria **Va' tacito e nascosto dal "Giulio Cesare"** di Händel, qui interpretato da un mezzosoprano, e che fu interpretato per la prima volta dal Senesino. Si tratta di un'aria **di paragone**, cioè un'aria in cui il protagonista si paragona a un elemento esterno che lo raffigura. Giulio Cesare si paragona a un cacciatore. Händel non a caso fa accompagnare il canto da un corno, strumento da sempre associato alla caccia.

Ascoltiamo anche una classica aria di acrobazia vocale, qui interpretata dal soprano Nathalie Dessay: **Tornami a vagheggiar dall'Alcina** (1735), opera che risente di alcuni influssi francesi, essendo ricca di cori e di balletti. Appartiene all'ultima fase della produzione operistica händeliana.

Un'altra parte importante della produzione londinese di Händel sono i **Concerti per organo e orchestra**, genere di sua invenzione. Durante le pause delle opere, si metteva all'organo per intrattenere gli spettatori. Da qui l'idea di fare dei veri e propri concerti per organo, riprendendo la tradizione inglese del **Voluntary** (improvvisazione suonata prima o dopo la funzione religiosa). L'organo entra così nello stile concertante.

L'**Oratorio** è un altro ambito in cui Händel si cimenta. Non si tratta di oratori in stile italiano, come quelli composti a Roma. Sul frontespizio, non a caso, si affianca la definizione alternativa di *Sacred Drama*. Qui è il coro il vero protagonista. I solisti hanno recitativi e arie più brevi, senza a capo. Altra differenza: le rappresentazioni avvengono in teatro, non in chiesa.

Nel 1732 va in scena "Esther", e a seguire altri importanti oratori come "Saul" (1739), "Israel in Egypt" (1739) e "Jephte" (1752). L'oratorio più famoso è il **Messiah** (1742) presentato alla Music Hall di Fishamble Street a Dublino, dove verrà eseguito ogni anno per finanziare l'orfanotrofio: il Foundling Hospital. Il libretto, scritto da Charles Jennens, è in lingua inglese, ma il canto ha ancora ascendenza italiana. Venne eseguito con grande successo anche al Covent Garden di Londra.

Il Messiah si apre con un'ouverture alla francese. La prima parte dell'oratorio, a tema natalizio, parla dell'avvento del Messia; la seconda è costituita da meditazioni. I recitativi sono accompagnati non solo dal cembalo ma da tutta l'orchestra. C'è anche un duetto. Händel sfrutta soprattutto la tradizione corale inglese che costituisce l'elemento più numeroso del Messiah: ci sono 21 brani per coro.

La creazione dell'oratorio inglese è l'ultimo grande contributo di Händel alla musica britannica e ne diventa l'emblema. A Londra venne dedicata a Händel una statua mentre era ancora in vita, nei Vauxhall Gardens (oggi è conservata al Victoria & Albert Museum) e la sua tomba monumentale si trova nella cattedrale di Westminster, segno della stima immensa che lo circondava.