

Il Libro d'oro del Musicista

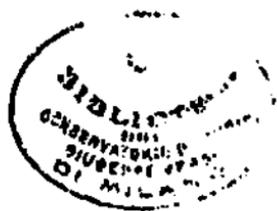
Fondamenti fisici, storici, estetici dell'arte

(con disegni ed esempi musicali)



(CORSO UNICO PER STRUMENTISTI E PREPARATORIO PER COMPOSITORE)

(QUARTA EDIZIONE)



1930

G. RICORDI E C.

MILANO

Quelli contenuti in questo libro non sono che gli appunti delle mie lezioni che — questo è ormai il terzo anno — vado impartendo ai miei alunni interni del Conservatorio di Santa Cecilia in Roma: appunti quali tutti i miei alunni posseggono trascritti dalla mia viva voce nei loro quaderni.

Siccome questi appunti mi sono stati da molte parti e insistentemente richiesti, li pubblico.

L'anno scorso ottenni di ripetere — con ottimo frutto — le mie lezioni anche per le persone estranee (cioè non altrimenti iscritte) al Conservatorio, e diedi a tale corso il titolo di Corso di cultura per musicisti. Dico questo per riassumere in brevi parole quale è la natura e il carattere del corso medesimo.

Carattere eminentemente pratico e artistico. Esso cioè mira a fornire ai giovani aspiranti musicisti, e a tutte le persone che comunque vogliono dedicarsi alla musica, quelle cognizioni di fisica, storia ed estetica musicale che sono indispensabili per comprendere le basi dell'arte e della tecnica, per conoscere la natura della materia e degli strumenti che si adoperano, per sapere quale strada si percorre e a quali mete si può aspirare, per potere insomma esercitare la professione e coltivare l'arte in modo intelligente, nobile e secondo.

Ciò mi ha imposto, s'intende, una scelta nel vasto contenuto delle discipline sopra nominate. Ma — questo è il punto importante — tale scelta non ha costato a me alcuno sforzo, è avvenuta in me automaticamente, naturalmente.

E ciò per una ragione semplicissima. Chè io vengo dal Conservatorio, in un Conservatorio ho compiuto l'intero corso di composizione, io stesso suono gli strumenti ed eseguisco la musica, son vissuto sempre fra teatri e concerti, fra orchestre, bande e cori; e dallo stretto contatto con i miei compagni prima e colleghi poi, compositori e professori

d'orchestra, cantanti e pianisti, dalle domande che mi son sentito rivolgere, dagli ostacoli che ho superato e visto superare, dagli inconvenienti che ho osservato, dalla mia diretta esperienza interiore ed esteriore insomma, ho imparato a conoscere alla prova del fuoco quali cognizioni, oltre a quelle puramente meccaniche, sono utili e indispensabili al musicista, e quali inutili, superflue e anche dannose.

Io non faccio in altre parole che spartire coi giovani — che nei Conservatori italiani percorrono la stessa via da me percorsa e aspirano a diventare musicisti pienamente padroni della loro arte — quel pane che io ho conquistato a frusto a frusto; quel pane che la mia esperienza di lavoro artistico, di lotte combattute, di difficoltà vinte ha fatto carne della mia carne e sangue del mio sangue, e che io credo in coscienza utile e necessario a loro come l'ho trovato utile e necessario a me.

Da ciò il valore e l'originalità di questo lavoro: valore ed originalità che possono non essere affermati dai parassiti incompetenti e verbosi della nostra arte, ma che invece sono avvertiti e sentiti immediatamente dai veri musicisti, come i risultati del mio corso dimostrano.

Dal quale rifuggono, come il diavolo dall'acqua santa, tutte le pedanterie, le piccinerie, le saccenterie, le superfluità, gli sfoggi di erudizione di cui non carichi molti libri del genere, che (per non essere espressioni di vita vissuta, ma vacue ed aride compilazioni) hanno contribuito a radicare nell'ambiente musicale italiano il dispregio e l'odio per questi studi, che hanno invece un valore fattivo grandissimo pel musicista e la cui mancanza e il cui discredito hanno influito certamente non poco sull'attuale disorientamento dei compositori italiani.

Non elenchi di date e di citazioni dunque, non filastrocche di nomi che solo la zelanteria di certi

storici ha il potere di evocar dalla tomba, non storiette inutili, non dati biografici insignificanti che ognuno può trovare in mille libri: ma il succo, lo spirito, il nesso, il nerbo delle cose.

Debbo anche avvertire che — essendo il mio corso destinato specialmente agli studenti di musica, i quali, per ragioni che sarebbe qui lungo approfondire, crescono lontani da ogni studio e lettura che non sia quella del *doremifasol* — son costretto a integrare le cognizioni speciali con quelle cognizioni fondamentali di storia e cultura generale — in riguardo specialmente alle grandi vicende del pensiero umano — che di ogni educazione spirituale formano l'indefettibile sfondo e sustrato. E, poichè la musica non è che uno qualunque dei linguaggi di cui si può servire l'artista per dirci la sua parola, e tutte le arti sono accomunate fra loro dalla stessa intima natura, dal che nasce la conseguenza che non può essere squisito musicista chi non senta e non ami, non dico la poesia e la danza che son musica esse stesse, ma anche la pittura la scultura, l'architettura, così, di tanto in tanto e quando cada opportuno, son portato naturalmente a far parola delle arti sorelle. E anche: siccome noi siamo italiani — e qui mi salgono sul labbro amare considerazioni, che mi risparmio — non per affettazione o per partito preso, ma per impulso generoso e sacrosanto del mio animo d'artista — pur sentendo profondamente quanto di grande e di bello han prodotto gli altri popoli (oh! nomi venerati di Bach e di Beethoven!) — sono spinto a trattare con maggiore ampiezza e con particolare amore tutto ciò che si riferisce all'Italia e alla italianità dell'arte.

Questo quanto alla sostanza. Quanto al metodo, mi vien pensato ad una frase che si dice ripetesse un nostro grande compositore, Giacomo Carissimi: « Quanto è difficile l'esser facili! ». Questa frase,

che il Carissimi riferiva alla composizione, può esser ripetuta al caso nostro. E si può aggiungere: « Quanto è difficile esser opportuni! » « Quanto è difficile esser proficui! ». Ma, si badi bene, ciò va inteso nel senso che son pochissimi quelli che hanno la maturità di preparazione e la squisitezza di senso necessaria perchè sia loro facile l'esser facili, e opportuni e proficui; e che non bisogna confondere la banale superficialità dell'ignorante e dell'idiota con la semplicità e la limpidezza di chi ha la completa padronanza dell'argomento e si trova in condizione di comprendere appieno l'animo e i bisogni dei suoi ascoltatori.

Io ho avuto la soddisfazione di vedere i miei alunni non solo compositori, ma anche umili studenti di tromba, di clarinetto, di oboe, di violino, di flauto, di fagotto, di corno — persone che, se pure serbano in mente qualche barlume dell'alfabeto, non hanno sentito mai la più lontana voce di cultura e di elevamento spirituale — intervenire assiduamente, senza che nessuno li spingesse, alle mie lezioni, interessarsi, prendere con impegno gli appunti, profittare; mentre ai miei tempi, cioè quando io ero alunno, quegli stessi sonatori di fagotto, di flauto, di tromba, quegli stessi — orribile a dirsi — compositori, non si riusciva a trascinarli a quello stesso corso, che consideravano come un inutile supplizio. Mi auguro che la stessa fortuna di lettori accolga il mio libro.

Sarò molto grato ai colleghi musicisti che mi dessero suggerimenti e consigli per una seconda edizione. Il mio metodo è fatto di pratica e di esperienza, ed io vorrei conversare coi miei lettori come converso coi miei alunni.

Domenico Alaleona.

PREFAZIONE ALLA SECONDA EDIZIONE

La speranza, da me espresso, che questo libro avesse pari successo a quello incontrato dalle mie lezioni ha trovato rispondenza nella realtà.

E così ho avuto il piacere di sentirmi da ogni parte parole di consenso, di lode, di incoraggiamento; da quelle del maestro grande e venerato, la cui figura nobilissima è a noi giovani di marito e di segnapolo, Arrigo Boito, a quelle di direttori di Conservatori, di colleghi, di artisti, di amatori; a quelle — che mi son giunte particolarmente care — li giovani.

Le parole di un giovane valoroso e già noto, che nella sua marcia ardua verso l'averire non si crede dispensato dallo studio profondo dei fondamenti dell'arte, mi piace di riportare non per vano animo, ma perchè mi dimostrano saggiamente nel mio libro delle qualità, inerenti al mio cavallo e al miei intendimenti, che mi stanno particolarmente a cuore, Porgi (egli mi scriveva); Assenza di retorica, Chiarezza di stile e semplicità, Sintesi, Valore pratico, Interpretazione artistica e razionale della storia, Brevità, Italianità.

A tutti quanti si sono interessati dell'opera mia porgo i ringraziamenti più vivi. In questa riedizione ho creduto utile ritoccare e ampliare ciò che si riferisce alla sonata. Nelle successive ristampe (se verranno) porterò tutti quei miglioramenti che dalla mia ulteriore esperienza o dai consigli degli amici mi verranno suggeriti.

D. A.

NOTA ALLA TERZA EDIZIONE

Nel licenziare al pubblico la terza edizione — nella quale ho cercato d'introdurre qualche nuovo miglioramento e ampliamento — non ho che poche parole da aggiungere, parole il cui contenuto è già tacitamente espresso dalla stessa fortuna di questo libro. Sta di fatto che quanto io constavo, prevedevo e auguravo ha trovato perfetta (e più ampia di quanto non si sarebbe sperato) rispondenza nella realtà. Che questo amore per l'arte nostra, questo desiderio di considerarla e penetrarla nel suo vero e genuino aspetto di attività spirituale fra le più alte e squisite si accrezza e fruttifichi sempre più, pel decoro e la fortuna della musica e del nome italiani.

Non per orgoglio, ma pel compiacimento di rilevare che in Italia si comincia a leggere e che le idee ispirate a verità germogliano e fruttificano (passiamo sopra alla debolezza e alla illusione di chi, appropriandosi tali idee, non si cura di citare da chi le ha attinte; non è a questo che io tengo, sibbene all'affermazione e diffusione delle idee in se stesse) mi sia permesso di dire che i miei giudizi su Gluck, su Wagner, sull'opera italiana del secolo XIX (ad esempio) vanno diventando definitivi.

D. A.

FISICA, STORIA, ESTETICA

Che cosa hanno di comune e in che differiscono

La fisica, la storia, e l'estetica musicale, come ancora altre discipline che alla musica si riferiscono, hanno questo di comune fra loro: che l'oggetto che esse studiano è lo stesso; cioè il fenomeno, l'opera d'arte musicale (1). Ciò che cambia, e che distingue queste discipline l'una dall'altra, è il punto di vista, l'aspetto diverso da cui l'oggetto viene studiato.

La FISICA studia il fatto musicale per ciò che esso è fuori di noi, nella sua materialità esteriore: così, quanto alla musica, essa studierà tutto ciò che riguarda la produzione materiale del ritmo e del suono.

Il fenomeno degli armonici, per esempio, il fenomeno della oscillazione pendolare appartengono alla fisica.

L'ESTETICA invece rappresenta il rovescio della medaglia. Essa studia l'impressione, l'effetto che il fatto musicale produce su noi: gli stimoli che in noi esso eccita, le sensazioni, le emozioni, i sentimenti, le idee che in noi suscita.

Prendiamo, ad esempio, una statua. La fisica studierà la qualità della pietra, il suo peso, il suo grado di resistenza; in modo che l'artista che la dovrà lavorare sappia come regolarla. L'estetica considererà invece la statua come fatto umano interiore: cioè cercherà di penetrare il processo per cui l'artista è pervenuto alla

(1) Fenomeno musicale è qualsiasi fatto riguardi la musica. Opera d'arte è un complesso di fenomeni, coordinati da una mente creatrice ad un fine espressivo.

creazione di essa; cercherà di cogliere il modo e il momento in cui quel masso di pietra si è trasformato in opera d'arte; studierà l'impressione che questa produce in chi la contempla, la natura di quella sublime illusione da cui nasce l'emozione artistica.

La STORIA, poi, differisce dalla fisica e dall'estetica per questa ragione fondamentale: che, mentre la fisica e l'estetica sono discipline che astraggono dall'elemento tempo, cioè *acronologiche*, la storia è invece una disciplina *prettamente cronologica* (1). Essa dunque, nel caso nostro, studia l'apparire, il modificarsi, il divenire, il progredire dei fatti musicali attraverso i secoli, le successive applicazioni, scoperte, realizzazioni artistiche compiute dall'uomo sulla base degli indefettibili principi fisici ed estetici.

Tornando all'esempio della statua, la storia ricercherà e studierà quale ne è l'autore, in che tempo egli l'ha scolpita, a quale cerchia di artisti apparteneva, quali furono, nella ininterrotta catena dei fatti umani, i suoi progenitori artistici e i suoi continuatori.

Prendiamo, per maggiore chiarezza, un esempio musicale: l'accordo perfetto maggiore, il *domisol*. La fisica determinerà l'altezza di ciascuno dei tre suoni come numero di vibrazioni e come grossezza di corpo sonoro, stabilirà la proporzione che passa fra l'uno e l'altro, ne fisterà l'ampiezza, si occuperà della natura degli strumenti da cui tali suoni sono prodotti. L'estetica studierà lo speciale effetto che tale accordo produce sulla sensibilità umana e ne dirà il perchè. La storia finalmente dirà da chi tale accordo è stato scoperto e quando, da quali autori è stato usato di preferenza e in che modo, quale diverso impiego artistico ne è stato fatto attraverso i secoli.

(1) La fisica e l'estetica tendono ad occuparsi (fissandone le leggi cioè le norme che ne regolano il riprodursi costante) dei fatti fondamentali, che non mutano finchè il mondo cosmico e l'uomo rimangono quali sono. Perciò esse non hanno bisogno di tener conto dell'elemento tempo. Ciò, se è evidente per la fisica (poichè ciascuno si farebbe meraviglia di trovare scritto che il pendolo oscillasse così nell'anno tale), è un po' meno evidente per l'estetica. Ma si comprende bene, se si pensa che anche l'estetica si occupa dei caratteri fondamentali della natura umana, ricercandone gli indefettibili principi; non delle vicende di cronaca, nè delle manifestazioni e applicazioni mutevoli e progressive di questi principi, le quali rientrano nel campo della storia.

Come si vede, queste tre discipline hanno idealmente ciascuna ben delimitata la sua cerchia; ma praticamente debbono poi per necessità intrecciarsi e sussidiarsi a vicenda.

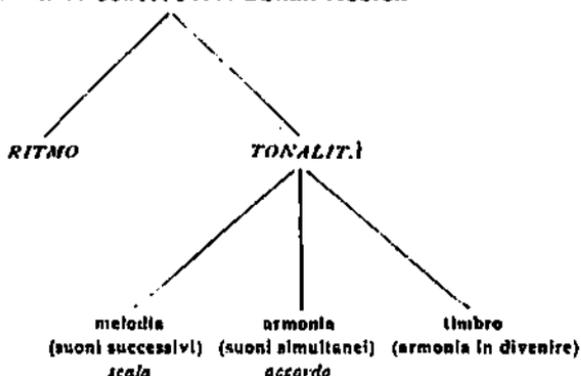
La fisica e la storia trattate astraendo da ogni nozione e considerazione estetica sarebbero quanto si può immaginare di più arido e infecondo e di più ripugnante al nostro temperamento di artisti e alla naturale finalità dei nostri studi. D'altra parte sarebbe inconcepibile un'estetica che ignorasse la fisica e la storia; poichè quella non è che un grado ulteriore, cioè la emanazione spirituale, la interpretazione, la sublimazione (la spuma, il fiore, per usare delle immagini) di questo.

Cosicchè, se questa pubblicazione è divisa in tre parti: *Fisica — Storia — Estetica*, ciò è soltanto per comodità di studio e chiarezza di stampa.

Della fisica e della storia musicale noi ci occuperemo dal punto di vista estetico e artistico; mentre nello studio dell'estetica non ci dimenticheremo mai delle basi fisiche e storiche, senza le quali essa non sarebbe — come per molto tempo è stata — che una raccolta di frasi vuote e prive di rispondenza con la realtà dell'arte.

UNA DISTINZIONE FONDAMENTALE

ELEMENTI COSTITUTIVI DELLA MUSICA



Il *ritmo* consta di *movimenti*; la *tonalità* consta di *suoni*. Appare evidente che la distinzione qui enunciata non è di natura *fisica*. Poichè sotto l'aspetto fisico tanto il ritmo come il suono son dovuti alla stessa causa originaria, cioè a movimenti oscillatorii.

La distinzione è di natura *estetica*: cioè considera questi fenomeni in riguardo alla impressione che essi producono sui nostri sensi.

Avere fin da ora una chiara nozione di ciò, ha un gran valore *didattico*, per l'ordine e la chiarezza del nostro studio. Poichè questa distinzione ci sarà sempre presente; sia quando divideremo la *Fisica della musica* in *Fisica del ritmo* e *Fisica del suono* (*Acustica*); sia quando ci occuperemo dell'arte musicale di un dato popolo o di un dato tempo (per

esempio della musica dei greci o del canto gregoriano) considerandola, ordinatamente, sotto ciascuno dei due aspetti, *ritmico* e *tonale*; sia quando dai due punti di vista dovessimo esaminare l'opera d'arte di un dato autore.

E occorre appena accennare quanto sia necessario tenere presenti e distinti i due termini agli interpreti, nella graduale preparazione di una esecuzione musicale.

FISICA della MUSICA

(dal punto di vista estetico e artistico)

FISICA DEL RITMO

LE BASI FISICHE DEL RITMO

La base fisica fondamentale del ritmo si identifica nel fenomeno della *oscillazione pendolare*.

Il quale è regolato dalla seguente triplice legge:

1. *Le oscillazioni del pendolo sono isocrone*; cioè, dato un pendolo di una determinata lunghezza, le sue oscillazioni si succedono con perfetta regolarità e continuità, e ciascuna dura un intervallo di tempo esattamente uguale all'altra.

2. *La durata delle oscillazioni non cambia col mutare della loro ampiezza*.

3. *La durata delle oscillazioni è in ragione diretta della lunghezza del pendolo*; cioè aumenta col crescere di questa lunghezza. (La durata è direttamente proporzionale alla radice quadrata della lunghezza medesima).

Supponendo un pendolo (per esempio un'altalena) di tal lunghezza che la durata di ogni oscillazione sia di 4 secondi, o che l'altalena oscilli appena, con una ampiezza di pochi centimetri, o che questa ampiezza diventi di un metro o di più metri, o che raggiunga anche il massimo possibile, la durata della oscillazione (cioè l'intervallo di tempo necessario perchè si compia un va e vien) sarà sempre identica, di 4 secondi. Se la lunghezza dell'altalena venisse ridotta alla metà, la durata dell'oscillazione diverrebbe di 2 secondi; e mentre prima si avevano 15 oscillazioni al minuto ora se ne avrebbero 30.

La legge del pendolo fu scoperta, come tutti sanno, da Galileo Galilei osservando, mentre oscillava, una lampada del Duomo di Pisa divenuta famosa, e che si conserva tuttora. Un giorno per un urto accidentale la lampada si era messa a cillare: Ca-

lileo osservò che le oscillazioni si succedevano con durata esattamente uguale fra loro (isocronismo); e osservò anche che la durata di esse rimaneva perfettamente identica, pure diminuendo l'ampiezza dell'oscillazione col tornare a poco a poco della lampada allo stato di riposo.

Sul fenomeno dell'oscillazione pendolare è basato il metronomo, l'istrumento ben noto ai musicisti, che serve a marcare la divisione del tempo con la velocità desiderata dal compositore o dall'esecutore. Il metronomo non è che un pendolo, la cui lunghezza può, entro certi limiti, esser modificata da chi l'adopera.

Il metronomo oggi universalmente usato è il *Metronomo di Maelzel*, che fu messo in commercio da questo meccanico tedesco nel 1816. Esso è costituito di un piccolo pendolo volto all'insù, la cui lunghezza è modificabile e regolabile, poichè la lente può scorrere lungo l'asta del pendolo stesso sopra una scala graduata: le cifre della scala sono fissate in modo che ciascun numero corrisponde esattamente al numero di battiti (mezze oscillazioni) che il metronomo, con la lente a quel punto, segna al minuto. Quando si vuol usare il metronomo conforme all'indicazione posta sopra una composizione, non si ha che da collocare la lente del metronomo alla cifra segnata, e poi eseguire il pezzo in modo che ogni battito corrisponda alla figura che nella indicazione metronomica si trova accanto alla cifra.

FISICA DEL SUONO (ACUSTICA)

L'Acustica

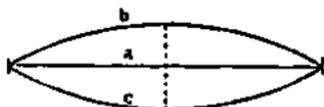
L'acustica (questa parola viene dal verbo greco *acèdo = odo*) è quella parte della fisica che studia i fenomeni e le leggi inerenti alla produzione del suono.

Fenomeno è il fatto; si chiama legge (come dicemmo) la norma fissa che di certi fatti regola il riprodursi costante.

Visto qual'è l'oggetto dell'acustica, appare chiaro che c'è una *acustica musicale*, e si comprende subito la grande importanza che questa disciplina ha pel musicista: essa gli insegna a conoscere qual'è la natura della materia prima fondamentale della sua arte, cioè il suono; che è pel musicista quello che il marmo o la creta è per lo scultore, le materie coloranti pel pittore, il materiale costruttivo per l'architetto.

Produzione del suono

Il suono è la sensazione del nostro orecchio prodotta dal giungervi delle vibrazioni dei corpi sonori.



Indicando con la linea retta *a* una corda nella sua posizione di riposo, se facciamo vibrare questa corda, essa s'incurverà fino a raggiungere la posizione *b*, poi ritornerà in *a*, poi rimbolzerà fino a raggiungere la posizione *c*, infine tornerà nuovamente in *a*, e così di seguito.

Il movimento *a-b-a-c-a* si chiama *vibrazione doppia* o semplicemente *vibrazione*; la metà di questo movimento, cioè *a-b-a* oppure *a-c-a*, si chiama *vibrazione semplice*.

La distanza massima fra le due posizioni estreme che il corpo sonoro raggiunge vibrando (distanza rappresentata nella figura da una linea tratteggiata) si chiama *ampiezza della vibrazione*.

L'orecchio umano consta di tre parti principali: 1) un tubo uditivo munito di un *padiglione esterno*, il quale serve a raccogliere le onde sonore; 2) una specie di membrana, detta *membrana del timpano*, che riceve la impressione del suono; 3) una catena di ossicini che insieme col *neruo uditivo* servono a trasmettere l'impressione sonora al cervello.

Un istrumento artificiale la cui costruzione ha molta analogia con quella dell'orecchio umano è il *fonografo*, (vedasi la descrizione più avanti); i due istrumenti differiscono in questo: che, mentre l'orecchio umano è uno istrumento soltanto registratore, il fonografo è nello stesso tempo uno istrumento registrarre e riproduttore.

Trasmissione del suono

Il suono si trasmette attraverso l'aria (o altro corpo conduttore) per mezzo delle *onde sonore*, cioè di movimenti che partendo dal corpo sonoro si diffondono in tutti i sensi in forma di sfere concentriche, come accade nell'acqua d'un lago tranquillo quando vi cade un sasso.

La velocità del suono nell'aria è di circa 340 metri al secondo.

Riassumendo: affinchè noi percepiamo un suono, occorrono fuori di noi tre elementi: un corpo sonoro, un mezzo eccitatore delle vibrazioni e un mezzo trasmettitore.

Riflessione del suono

Quando si produce un suono, se le onde sonore nel loro diffondersi incontrano un ostacolo, allora esse rimbalzano, dando luogo a quel fenomeno che si chiama *riflessione*.

La riflessione avviene secondo questa legge: l'angolo di incidenza e l'angolo di riflessione (cioè gli angoli prodotti dal raggio sonoro con la parete riflettente, cadendovi e rimbalzando) sono uguali. Essa è un fenomeno proprio non soltanto delle

onde sonore; ma anche delle onde luminose, delle onde elettriche e di qualsiasi altra specie di movimento. Per avere un'idea di tale movimento, si pensi, immaginandoli in tutti i sensi, ai cerchi concentrici che si producono nell'acqua.

Fenomeni comuni di riflessione del suono sono l'eco e la *risonanza*.

Si ha l'eco quando l'ostacolo per conformazione e distanza è tale che il suono riflesso si riascolta ben chiaro e preciso; altrimenti si ha la *risonanza*.

L'eco può essere anche *doppia* o *multipla*.

Qualità principali del suono

Le qualità principali del suono sono tre: l'*altezza*, l'*intensità* e il *timbro*.

Altezza

L'altezza dipende dal numero delle oscillazioni, e cresce con le medesime.

Il numero delle vibrazioni diminuisce col crescere delle dimensioni del corpo sonoro. In altri termini, l'altezza del suono è in ragione diretta del numero di vibrazioni, e in ragione inversa delle dimensioni del corpo sonoro.

Di due suoni che si trovano a distanza di ottava, il più alto presenta il doppio di vibrazioni, ed è dato da un corpo sonoro di dimensioni metà.

Limiti approssimativi di altezza dei suoni

	<i>Limite massimo</i>	<i>Limite minimo</i>
Suoni percettibili. . .	30000 vibrazioni al sec.	16
Suoni musicali . . .	4000	32

Il *fu* del corista normale è dato da 435 vibrazioni doppie al secondo. Ciò fu stabilito dall'Accademia di Scienze di Parigi nel 1858. Prima di allora regnava la più grande confusione e libertà in fatto di coristi. Nella odierna pratica musicale quando si dice *corista vecchio* s'intende per solito un corista più acuto di quello normale.

Intensità

L'*intensità* del suono dipende dall'*ampiezza* delle vibrazioni.

Timbro

Il *timbro* del suono dipende dalla diversa maniera di presentarsi e di associarsi dei suoni armonici.

Come si vede, il suono è prodotto da un caso speciale di oscillazioni pendolari; non è insomma che una manifestazione particolare del ritmo. Risponde perfettamente a verità quella affermazione che, imitando le prime parole dell'evangelo di San Giovanni, dice: « In principio fu il ritmo »; e l'apoforisma di quel filosofo greco: « Tutto scaturisce dal ritmo ».

Le oscillazioni dei corpi sonori, essendo oscillazioni pendolari, rientrano in tutto e per tutto nella legge del pendolo, la cui enunciazione può essere così tradotta in forma acustica:

1. Dato un corpo sonoro, finchè esso rimane immutato dà suoni di altezza costante (isocronismo).

2. L'altezza del suono è indipendente dall'intensità (numero delle oscillazioni indipendente dall'ampiezza).

3. La profondità del suono è in ragione diretta con le dimensioni del corpo sonoro (durata delle oscillazioni in ragione diretta con la lunghezza del pendolo). Raddoppiandosi le dimensioni del corpo sonoro, il suono scende di una ottava.

Con ciò si viene a ripetere in forma più incisiva quanto sopra è stato detto in termini semplici ed elementari.

LE BASI FISICHE DELLA TONALITÀ

Il fenomeno fisico-armonico

Quando si produce un suono esso non si produce solo, ma il *suono fondamentale* è accompagnato da una serie di suoni più acuti via via meno sensibili, che si chiamano *suoni armonici*.

Prendendo il suono 1 come fondamentale, i primi suoni secondari fino al sedicesimo sono i seguenti:

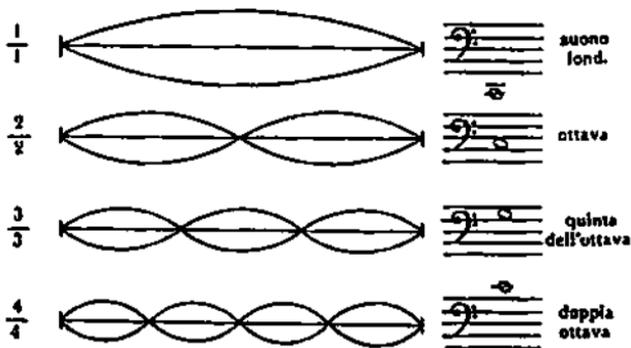


Osservando questo quadro tre fatti cadono subito sull'occhio: 1) i primi sei suoni riuniti formano l'accordo perfetto maggiore; 2) aggiungendo il settimo suono (settima) si ha intorno al suono fondamentale un'armonia non di tonica, ma di dominante; 3) l'intervallo fra due armonici consecutivi va progressivamente impiccolendosi come si sale verso l'alto. Si noter  subito che la scrittura dei suoni 11 e 13   approssimata: l'11   calante e il 13   crescente in confronto del suono scritto.

Spiegazione del fenomeno fisico-armonico

Il fenomeno fisico armonico si spiega cos : Quando un corpo sonoro vibra, esso, oltre a vibrare in tutta la sua massa indivisa, vibra simultaneamente dividendosi in tante frazioni uguali secondo l'ordine naturale dei numeri, cio  in due mezzi; tre terzi; quattro quarti; cinque quinti; ecc.

Ciascuno di questi frazionamenti del corpo sonoro d  un armonico: met  della corda d  l'ottava, un terzo d  la quinta dell'ottava; e via di seguito.



eccetera

Rapporto fra i suoni degli intervalli musicali

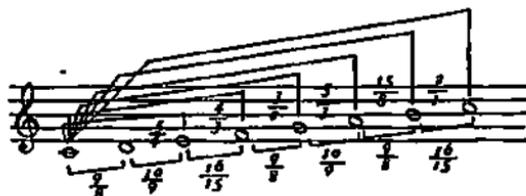
Da quanto si è esposto, e osservando queste figure, apparisce chiaro in che proporzione si trovano fra di loro (come numero di vibrazioni e come lunghezza di corda) i suoni dei vari intervalli musicali.

Le proporzioni relative agli intervalli più semplici e comuni sono le seguenti: *Ottava* $\frac{2}{1}$; *Quinta* $\frac{3}{2}$; *Quarta* $\frac{4}{3}$; *Terza maggiore* $\frac{5}{4}$; *Terza minore* $\frac{6}{5}$; ecc.

La scala naturale

Il fenomeno fisico-armonico ha una importanza fondamentale nella musica, perchè costituisce la base fisica dell'arte musicale per ciò che riguarda la tonalità.

La *scala naturale* (cui tende naturalmente il sentimento musicale umano) è così chiamata appunto perchè basata sul fenomeno fisico-armonico: in essa sono raccolti e coordinati gl'intervalli più semplici e armoniosi che il fenomeno fisico-armonico ci presenta:



Le proporzioni numeriche collocate al disopra si riferiscono agli intervalli fra ciascun suono della scala e il suono iniziale; quelle al disotto agli intervalli fra due suoni consecutivi.

Supponendo che il *do* fosse dato da 24 vibrazioni, i numeri di vibrazioni corrispondenti agli altri suoni della scala sono i seguenti:

<i>do</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>
24	27	30	32	36	40	45	48

Si verifichi la giustezza di queste cifre in base alle proporzioni soprarsegnate.

Come si vede, nella scala naturale, fra gradi consecutivi, vi sono tre specie di intervalli, che corrispondono alle seguenti proporzioni: *tono grande*

$$\frac{9}{8}, \text{ tono piccolo } \frac{10}{9}, \text{ semitono diatonico } \frac{16}{15}.$$

La piccola differenza fra il tono grande e il tono piccolo — differenza che è data dalla proporzione $\frac{81}{80}$ — si chiama *comma*.

Il semitono diatonico non è uguale alla metà del tono, ma più lungo; cosicchè l'intervallo che occorre aggiungere nel caso per formare un tono è un semitono più corto, che si chiama *semitono cromatico*; il quale (in relazione alla duplicità del tono)

è di due specie: *semitono cromatico grande* $\frac{135}{128}$ o

semitono cromatico piccolo $\frac{25}{24}$, a seconda che con

l'aggiunta di esso si voglia formare dal semitono diatonico un tono grande o un tono piccolo. Il semitono cromatico grande è uguale alla differenza fra il semitono diatonico e il tono grande; il semitono cromatico piccolo alla differenza fra il semitono diatonico e il tono piccolo.

Questi intervalli cromatici servono alla modulazione. Esempio:

Modulazione da *do* a *sol*

Scala di *do*

Scala di *sol*

Modulazione da *do* a *re*

Scala di *do*

Scala di *re*

Il musicista ignorante domanderà quale mai importanza ha per l'artista, la distinzione fra tutti questi intervalli e la conoscenza di queste piccole differenze, mentre poi all'atto pratico e nella scrittura di esse non vien tenuto conto. Ma, se egli è dotato di squisita sensibilità musicale, dovrà riconoscere che un dato intervallo qualunque, per esempio *sol-fa*, produrrà in lui esteticamente e artisticamente due impressioni ben diverse a seconda che venga considerato in *do maggiore* o in *sol maggiore*; e che i suoni prodotti dalle corde *mi-fa* del pianoforte gli fanno in realtà una impressione profondamente diversa a seconda che egli li consideri in *do maggiore*, o come *mi-mi diesis* per modulare ad esempio in *fa diesis maggiore*. Tali differenze degli strumenti a intonazione libera (voce umana, archi) e anche entro certi limiti nei flauti, dove agisce il labbro del sonatore, corrispondono (ed è bene l'artista lo sappia) a una reale *differenza fisica* di intonazione. Negli strumenti a suoni fissi questa differenza *fisicamente* non c'è, ma permane sempre *soggettivamente, esteticamente, artisticamente*; e ciò in forza del fenomeno umano di adattamento e di illusione cui or ora faremo cenno.

Un'altra osservazione che la pratica mi ha dimostrato esser prudente rivelare ai principianti, affinché non cadano in disprezzevoli equivoci, è la seguente: se noi abbiamo parlato della scala naturale e dei suoni e intervalli diatonici, riportandoci come esempio alla scala di *do*, lo abbiamo fatto semplicemente perchè la scala di *do* è quella che prima capita sotto mano e la più facile a scriversi; ma quanto si è detto sulla scala di *do* può essere trasportato e rifatto, rimanendo immutato tutto quanto abbiamo detto, in tutti gli altri toni.

La scala temperata

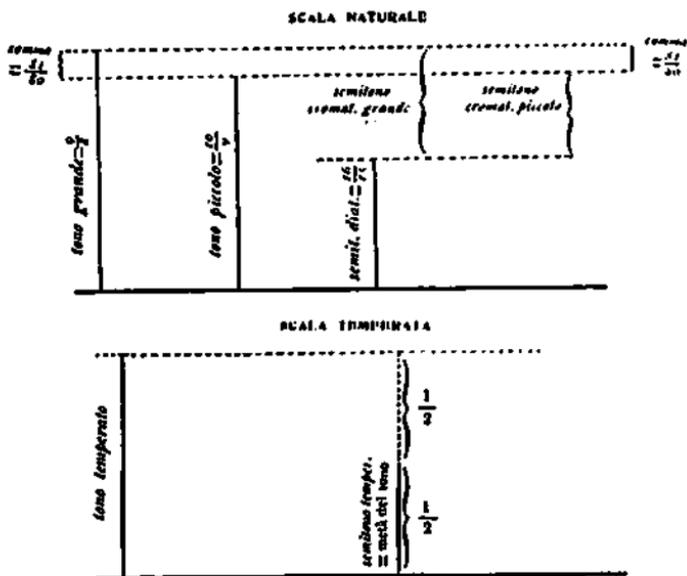
Per semplificare la costruzione degli strumenti e per facilitare la pratica musicale, si pervenne, a un certo punto dello svolgimento dell'arte musicale, alla *scala temperata*; la quale è ottenuta dividendo meccanicamente l'ottava in dodici semitoni eguali.

Nella scala temperata tutti i toni sono eguali, e il semitono è uguale alla metà del tono.

Il *tono temperato* serve, nella pratica musicale, tanto da tono grande che da tono piccolo; il *semitono temperato* serve tanto da semitono diatonico, che per i due cromatici.

Ciò è possibile in base ad una legge estetica di adattamento e di illusione: in quanto cioè l'uomo entro certi limiti può avere da un oggetto fisicamente identico delle impressioni diverse a seconda che detto oggetto venga inserito in una o in un'altra data serie di oggetti o di immagini (vedi *Estetica*).

DIAGRAMMA DIMOSTRATIVO



Suoni armonici e strumenti

Oltre alla importanza estetica sopra illustrata, il fenomeno dei suoni armonici ne ha un'altra notevolissima (che forma il presupposto e la conferma continuamente in atto della prima) di indole pratica, tecnica e meccanica: in quanto cioè questo fenomeno trova larga applicazione negli strumenti per aumentare grandemente la estensione dei suoni da essi prodotti e per ottenere speciali sonorità.

Negli strumenti a corda si può mettere in evidenza un armonico invece del suono fondamentale sfiorando la corda col dito in uno di quei punti in cui essa si divide per produrre quel dato armonico.

Negli strumenti a fiato si ottiene un effetto analogo modificando la pressione del labbro e la forza del soffio.

Fenomeno della oscillazione simpatica

Quando si produce un suono, se nella cerchia in cui arriva l'azione delle sue onde sonore, si trovano altri corpi sonori capaci di dare lo stesso numero di vibrazioni di quel suono o di qualcuno dei suoi armonici, questi corpi si mettono a vibrare spontaneamente sotto l'azione del suono principale.

Di questo fenomeno, che suole chiamarsi della *oscillazione simpatica*, si trae profitto nell'arte musicale per rinforzare ed abbellire i suoni negli strumenti, aggiungendo al corpo sonoro principale altri corpi sonori che non sono eccitati direttamente, ma vibrano per simpatia (per esempio, nella viola d'amore alle sette corde principali, di minugia, sono aggiunte altrettante corde *simpatiche* di metallo).

L'utilizzazione di questo fenomeno ha luogo in

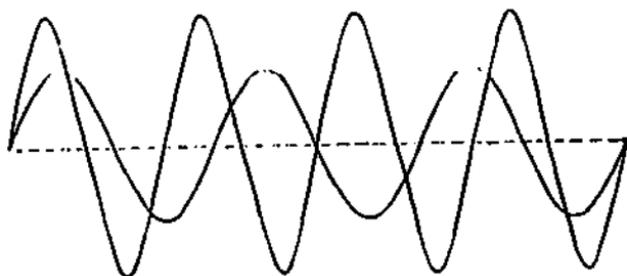
linea molto più vasta nelle *casse di risonanza*; che sono casse d'aria costruite in tal forma da rinforzare per oscillazione simpatica tutta la serie dei suoni di un istrumento.

Occorre appena accennare che l'aria chiusa in casse o in tubi è capace di vibrare producendo suoni in materia perfettamente analoga ai corpi sonori solidi.

Fenomeno dei battimenti

Quando si producono insieme due suoni, se essi sono di altezza disuguale, accade questo: che le oscillazioni non si combinano in maniera costantemente uniforme come accadrebbe se i due suoni fossero di uguale altezza; ma da momenti in cui le oscillazioni vanno nello stesso senso sommandosi, si passa gradatamente a momenti in cui esse vanno in senso contrario, annullandosi a vicenda; e così chi ascolta percepisce, nel miscuglio dei due suoni, una alternativa di rinforzamenti (*battimenti*) e indebolimenti.

Il fenomeno si può osservare con tanta maggior chiarezza quanto più i periodici rinforzi si succedono lentamente; e la frequenza di questi è tanto minore quanto più i due suoni sono vicini.



Si guardi, per esempio, ciò che accade fra due suoni uno da 3. in una data frazione di tempo, da 3 e uno da 4 vibrazioni.

Per comprendere bene questa figura si pensi a quello che accadrebbe della punta scrivente del telegrafo se, invece di muoversi dall'alto in basso, rimanendo fissa negli altri sensi o segnando per conseguenza (sulla striscia di carta che le scorre sotto) dei punti o delle linee a seconda che essa si abbassa solo per un istante o per un certo intervallo più o meno lungo, oscillasse invece sopra la carta in senso trasversale. Invece di una linea retta verrebbe tracciata una linea a zig-zag, di cui ogni zig-zag verrebbe a rappresentare una vibrazione doppia. Questo è appunto il metodo che si adopera per rappresentare graficamente i suoni; e in simili linee tutte le qualità del suono sono riconoscibili: un suono è tanto più alto quanto più gli zig-zag sono fitti; è tanto più intenso quanto è maggiore l'ampiezza degli zig-zag. Dei due suoni tracciati nel disegno qui sopra si possono contare le vibrazioni e si vede subito quale è più acuto; inoltre il suono di 4 vibrazioni è più intenso di quello di 3.

Della stessa natura di queste linee sono i segni molto più complessi che vengon tracciati sul disco del fonografo. Questo strumento è formato di un tubo munito di padiglione e chiuso da una membrana sensibile in modo analogo a ciò che si riscontra nell'orecchio umano, come si disse; alla membrana è fissata una piccola punta che riporta fedelmente tutti i piccoli movimenti impressi nella membrana dai suoni che vi arrivano; la punta è disposta in modo da poter scavare un leggero solco su un cilindro o disco in moto, coperto di cera o materia simile, che le passa sotto: tale solco viene ad essere la rappresentazione grafica precisa dei suoni in parola. Per fare cantare l'istrumento si opera in senso inverso: si fa girare il disco; la punta si mette in moto passando rapidamente pel solco sinuoso; essa trasmette i suoi movimenti alla membrana; la membrana li trasmette all'aria attraverso il tubo e il padiglione: e il suono è riprodotto.

Del fenomeno dei battimenti si approfitta per ottenere certe voci tremolanti ed espressive nell'organo e nell'armonium (facendo suonare simultaneamente due canne, o linguette, leggermente scordate fra loro); e per l'accordatura fra loro di due corpi sonori spostabili, osservando lo scomparire dei battimenti quanto si è raggiunto l'unisono.

Il suono di Tartini

Il numero dei battimenti in un secondo è uguale alla differenza fra il numero di vibrazioni dei due suoni.

Se questa differenza cresce fino a sorpassare il numero di circa 16 (limite inferiore di percettibilità dei suoni), allora il nostro orecchio non riesce più a seguire i battimenti come tali, ma essi si fondono insieme, e, dando non altro che vibrazioni, formano un altro suono che si chiama *terzo suono*, *suono di combinazione*, *di differenza*, o *di Tartini*.

Base fisica

del grado di consonanza degli intervalli

Partendo da quanto abbiamo osservato sui suoni armonici in relazione a un solo suono fondamentale, e sul suono di combinazione considerando il caso elementare della presenza di due suoni soltanto, si può immaginare quale ricchezza e varietà di suoni secondari si venga a produrre passando agli accordi e alle forme più complesse della polifonia vocale ed orchestrale.

Nei suoni secondari prodotti dal fenomeno fisico-armonico e dal fenomeno del suono di combinazione si trova la base fisica dal diverso grado di consonanza degli intervalli e degli accordi.

Due o più suoni non tanto più consonanti fra loro quanto più hanno armonici in comune o consonanti fra loro.

In modo analogo influisce sulla consonanza ed armoniosità degli accordi il suono di differenza.

Da questa miriade di suoni secondari suscitata dai pochi suoni scritti ed espressi (suoni eccitatori) si può dedurre quale acutezza di intuito si richiede nell'artista per cogliere le combinazioni più felici; e si spiega l'elogio che fu rivolto al Palestrina: avere egli cioè penetrato e rivelato i segreti della natura.

1. VIBRANTE ARIA

Ad imboccatura semplice	{ flauto	} canne d'organon	} legni
Ad ancia semplice	{ clarinetto		
	{ saxofono		
Ad ancia doppia	{ oboe	}	
	{ fagotto		
	{ sassofono	} ottoni	
A bocchino	{ tromba		
	{ trombone		
	{ corno		

2. VIBRANTE CORPO SOLIDO

A corda	}	ad arco (violino)	} Strumenti a percussione <i>Alcuni sono a suono determinato, altri a suono indeterminato.</i>
		a pizzico (arpa, chitarra, clavicembalo)	
		a plettro (mandolino)	
A linguetta	}	a percussione (pianoforte)	
		armonium, fisarmonica	
A membrana	}	timpani	
		tamburo	
		cassa	
		campane	
		triangolo	
		piatti	
		tam-tam	
Forme varie	}	gioco di campanelli	
		celeste	
		xilofono	
		nacchere	
		ccc.	

La VOCE UMANA riunisce in sè i caratteri dell'uno e dell'altro gruppo: le corde vocali funzionano, nello stesso tempo, da corpi sonori e da mezzo eccitatore della massa d'aria racchiusa nelle cavità boccali, nasali e toraciche; la quale massa, a sua volta, funziona da corpo sonoro e da cassa di risonanza.

S'intende che d'ogni famiglia si è nominato il solo strumento tipo.

Non credo sia mai bastevole ripetere ai giovani musicisti la raccomandazione di rendersi conto della natura degli strumenti
DAL VERO...

STORIA della MUSICA

(dal punto di vista estetico e artistico)

Sguardo generale

La grande distesa della storia suscita nella nostra mente l'immagine di una immensa pianura che si stenda a perdita d'occhio: le cose che in questa immensa pianura si trovano immediatamente sotto i nostri occhi e nelle nostre vicinanze noi le vediamo e percepiamo nella loro pienezza e in tutti i loro particolari; come invece l'occhio si spinge a maggiore distanza si vede sempre minor numero di oggetti e con minore chiarezza; fintantochè non si arriva ad un punto in cui non si vede ormai più quasi nulla; e finalmente ad un altro (dove l'orizzonte sfugge alla nostra vista) in cui non si vede più nulla addirittura.

Qualcosa di perfettamente analogo accade per la storia. Ciò che si trova al di là dell'orizzonte in quella pianura corrisponde alla preistoria; ciò che cade immediatamente sotto ai nostri occhi alla storia contemporanea. Per la prima (come dice la parola stessa « preistoria » che vuol dire « ciò che precede la storia ») manchiamo nel modo più assoluto di notizie; per la seconda ne abbiamo in tutta la desiderabile pienezza. E fra questi due estremi c'è tutta una immensa distesa di tempo attraverso la quale si passa a grado a grado dal buio completo della preistoria ad una chiarezza e facilità di visione (per la quantità crescente di notizie) sempre maggiore, finchè non si arriva alla luce piena della storia recente e contemporanea, i cui avvenimenti noi possiamo osservare e studiare da tutti i lati e in tutti i loro particolari.

Questo progressivo diminuire di notizie, come ci allontaniamo dai giorni nostri, dipende da due ragioni. Prima, che l'opera distruttrice del tempo si fa sentire tanto più quanto maggiore è l'intervallo

che ci divide dal momento cui vogliamo rivolgere il nostro studio. In secondo luogo il numero dei mezzi per fissare e trasmettere le notizie è andato sempre crescendo col progredire dell'uomo nella civiltà e attraverso i secoli.

Vediamo ciò che accade per la musica. Le prime notizie, dell'età antichissima, ci sono trasmesse anche qui attraverso la materia che più resiste all'ingiuria del tempo: la pietra. E dalle figure di strumenti musicali incise sui monumenti, che noi conosciamo le notizie più remote intorno alla nostra arte. Ed è sulla pietra che ci sono state tramandate le più antiche scritture (iscrizioni). Gli antichi usavano, oltre alla pietra, anche altri mezzi su cui scrivere: per esempio, le tavolette incerate e la carta di papiro. Attraverso questi mezzi ci sono rimaste anche scritture antichissime relative alla musica. Oltre alle figurazioni scultorie ci son conservate (di tempi più recenti) figurazioni pittoriche di strumenti, di sonatori, di danzatori. Ma questi documenti che ci rimangono dell'età antica (cui si può aggiungere qualche strumento per avventura conservato) sono sempre quanto mai scarsi; e non ci permettono di formarci della musica di quei popoli che una idea, più o meno ampia a seconda di questo o di quel popolo è vero, ma sempre incompleta e in molti punti oscura.

Nel Medio Evo si cominciò a scrivere su un'altra sostanza, che divenne di uso generale: la *pergamena*. Ed è su pergamene che ci sono conservate scritte le composizioni musicali e i trattati di musica che ci rimangono di quel lungo periodo.

Più tardi apparisce la *carta*, che comincia a prendere il posto della pergamena solo alla fine del Medio Evo.

Una rivoluzione nella maniera e nella facilità di fissare e trasmettere le notizie — rivoluzione quindi importantissima per la storia in generale e per la musica in particolare, poichè questa non ha che un unico mezzo di trasmissione: la scrittura — fu portata dalla invenzione della *stampa*, compiuta dal tedesco Gutemberg nella prima metà del secolo XV.

Ben presto la stampa fu applicata anche alla musica, dagli italiani Ottaviano Petrucci (1498) e Ottaviano Scotto (1536). Ma dovettero passare diversi secoli prima che tanto la carta come la stampa raggiungessero a poco a poco quel buon mercato e quella diffusione per cui oggi siamo nel pericolo che tra qualche secolo tutti i luoghi abitati vengano ad essere letteralmente riempiti di libri e giornali.

L'invenzione della stampa giovò moltissimo alla conservazione e alla diffusione delle opere musicali; e da quel momento in poi il numero delle composizioni perdute di un dato autore è andato sempre diminuendo. Le prime opere musicali stampate furono dei trattati di musica e delle composizioni polifoniche a sole voci (la sola forma d'arte musicale che allora fioriva): queste ultime furono stampate per molto tempo solo a parti (voci) staccate; cosicchè chi voglia oggi studiarle deve compiere il lavoro non difficile, ma alquanto faticoso, di metterle in partitura. A stampare le partiture si è cominciato solo molto più tardi.

Tali sono i mezzi che abbiamo a nostra disposizione per penetrare gli avvenimenti di quella immensa distesa di tempo che si chiama storia; distesa che noi percorreremo da un punto di vista speciale, il punto di vista della nostra arte: la musica.

Ma prima di incominciare il nostro viaggio come musicisti è necessario che noi volgiamo uno

sguardo generale alla immensa distesa che si para dinanzi ai nostri occhi. Abbiamo già usato, poco fa, la parola « Medio Evo », e nel corso del nostro lavoro ci accadrà spesso di dover ripetere espressioni consimili: è necessario per ciò che il lettore fin dal principio sia messo a conoscenza del loro significato. Noi faremo come chi, volendo percorrere, ad esempio, l'Europa, l'Asia o l'America, prima di cominciare il suo viaggio rivolga a questi continenti uno sguardo a volo d'uccello (li attraversi in velivolo, come oggi si potrebbe dire), per formarsi un'idea dei loro caratteri generali, dei confini fra l'uno e l'altro, del clima: poi, fatto questo, ricominci da capo il suo viaggio in treno, o magari a piedi, per osservare minutamente tutte le cose che più lo interessino, secondo lo scopo che gli ha fatto muovere il cammino.

La grande distesa della storia, dai tempi a cui risalgono le prime notizie di fatti umani, fino ad oggi, si suol dividere in tre grandi periodi: 1. ANTICHITÀ; 2. MEDIO EVO; 3. RINASCIMENTO ed ETÀ MODERNA.

Come termine che chiude l'ANTICHITÀ si suol porre la *Caduta dell'Impero Romano di Occidente*, avvenuta nel 476 dopo Cristo, e il conseguente inizio delle dominazioni barbariche in Italia. L'ANTICHITÀ fu un periodo di grandi e svariate civiltà, come per esempio: la Egiziana, la Assira, la Cinese, la Indiana, la Ebraica, e soprattutto — queste a noi interessano molto più — la Greca e la Romana. Alcune di queste civiltà furono sviluppatissime, tanto sotto l'aspetto di certi ritrovati (i Cinesi, per esempio, già da tempo antichissimo conoscevano la polvere da sparo, la stampa e altre cose che in Europa furono scoperte molto più tardi) come sotto

l'aspetto spirituale e artistico; le civiltà greca e romana, raggiunsero, sotto quest'ultimo aspetto, un grado di altezza e di squisitezza che non è stato mai superato.

Il MEDIO EVO si fa decorrere dalla *Caduta dell'Impero di Occidente* fino alla *scoperta dell'America* avvenuta nel 1492. Questo periodo abbraccia dunque circa 1000 anni. Fu durante questo millennio che ebbe origine la potenza del Papato; e si svolsero grandiose le lotte fra il Papato e l'Imperatore di Germania, il quale ultimo fece sempre gravare, o di fatto o di diritto, il suo dominio sull'Italia: ciò nonostante, dei piccoli Stati e dei Comuni italiani, come Firenze, Milano e le repubbliche di Genova e di Venezia, traversarono momenti di indipendenza e di fiore.

Come l'individuo, dopo aver compiuto nella giornata miracoli di valore, di intelligenza, di energia, nella notte ritempra poi nel sonno la mente affaticata, così anche nella storia della umanità vi sono dei periodi di meraviglioso rigoglio intellettuale, di magnifica esplicazione di forze (come qualcuna delle civiltà antiche) e periodi di sosta, di riposo, di assopimento. Uno di questi periodi fu il MEDIO EVO, periodo caratterizzato dal dominio assoluto del Cristianesimo che, se da una parte insegnò una maggiore austerità di vita e impose un freno agli abusi e alle dissolutezze in cui erano andate a infrangersi le civiltà pagane, dall'altra, concentrando tutta l'attenzione nel mondo al di là e imponendo l'abbandono di ogni aspirazione e affezione terrena, limitò grandemente lo sviluppo della cultura e dell'arte. Nel Medio Evo era impossibile si iniziasse qualsiasi scienza: la lettera dei libri sacri era a questo proposito un'autorità assoluta. L'arte potè

svilupparsi, ma a patto di essere completamente asservita alla religione. La pittura non era rivolta che alle immagini sacre; e tutti hanno presenti quelle figure stecchite, che anzi tanto più soddisfacevano al sentimento del tempo quanto più erano lontane dalla realtà umana. L'arte che ebbe maggior sviluppo e che ci ha lasciato più imponenti e validi monumenti è l'arte più fredda ed obbiettiva: l'architettura. Ma quei templi gotici non sono cose di questa terra: quegli « immani steli marmorei », come dice il Carducci, fanno l'impressione di un disperato tendersi di braccia pioranti verso il cielo, nella dimenticanza e negazione completa della vita terrena.

IL RINASCIMENTO — come la parola stessa dice — fu appunto un magnifico moto di liberazione della sensibilità e della coscienza umana dalla cerchia ristretta in cui erano rimaste imprigionate nel Medio Evo; moto che tornò a infondere novella vita in tutte le manifestazioni della umana attività. L'uomo riacquistò il pieno godimento di sè stesso e del mondo che lo circonda: il pensiero e l'arte, tornati ad ispirarsi alle loro naturali fonti, alla vita, alla natura, all'umanità, ripresero il loro trionfale cammino. E fu un rapido succedersi di tutte le conquiste che caratterizzano l'ETÀ MODERNA. Si andarono formando a poco a poco gli Stati moderni e la civiltà attuale. L'Italia — pur sempre rimanendo nella sua triste e fatale condizione di schiavitù allo straniero, schiavitù da cui solo pochi decenni fa è riuscita a redimersi incuninandosi baldamente agli alti destini cui la sua risorta giovinezza la spinge — nei campi del pensiero e dell'arte ebbe un Rinascimento superbo, che offrì al mondo miracoli di genialità, di fecondità, di grandezza.

Ciascuno di questi tre periodi — ANTICHITÀ, MEDIO EVO ed ETÀ MODERNA — ha sotto l'aspetto musicale una fisionomia generale sua propria, di cui è bene impadronirsi, prima di cominciare lo studio più da vicino.

Bisogna premettere che l'arte di combinare simultaneamente suoni diversi — l'armonia, il *contrappunto* — ha avuto origine in tempi relativamente recenti. E l'idea del contrappunto (urto di voci, ricerca analitica) è apparsa prima di quella dell'armonia (fusione, sintesi). Il contrappunto ha avuto i suoi inizi in principio del Medio Evo. Solo verso il Rinascimento si è chiaramente pervenuti al punto di vista armonico. Durante l'Antichità non è da escludersi qualche tentativo di polifonia, ma quello che è certo è che questi tentativi, se anche ci sono stati, non han preso alcun piede e sviluppo — la musica si mantenne quasi esclusivamente *monodica* (ad una voce, una melodia sola).

Così l'ANTICHITÀ può definirsi il periodo del *canto monodico*; che però raggiunse presso alcuni popoli, come i Greci, un grado di finezza espressiva, cui si avvicinarono soltanto alcuni ispirati *canti cristiani* e da cui noi stessi moderni siamo ben lontani.

Il MEDIO EVO fu invece l'*Età del contrappunto*. Difatti fu in questo periodo che questa forma di musica — che era particolarmente consona alla mentalità astratta, mistica, meditativa del Medio Evo — ebbe inizio, e fu larghissimamente coltivata, e raggiunse un grandissimo, eccessivo sviluppo nel periodo detto fiammingo (secolo XV). Il contrappunto nel Medio Evo non fu considerato altrimenti che una meccanica arida sovrapposizione di suoni. La parola « contrappunto », parola prettamente

medioevale, non potrebbe riassumere meglio la natura di questa musica: ad una fila di punti collocati sulla carta si trattava di metterne accanto altri secondo date regole: un giuoco di abilità e di pazienza. La sensibilità umana, che si era manifestata in squisite, possenti e nobili espressioni nell'antica musica greca e mistica, era completamente esulata da quest'arte.

Col RINASCIMENTO — ciò appare evidente da quanto sopra se ne è detto — tornò a battere nella musica il cuore umano, a circolare uman sangue. Da arido giuoco di suoni quale era diventata in mano dei dotti compositori medioevali, essa ritrovò la sua natura di *linguaggio espressivo dei sentimenti umani*. E ciò portò come naturale conseguenza ad un fatto semplicissimo, ma fondamentale: alla rinascita della *melodia*; non più la melodia nuda e sola, quale si presentava presso i Greci e gli altri popoli antichi; ma in libera unione al contrappunto, divenuto anch'esso mezzo di espressione umana, e all'armonia. Il senso dell'armonia fu una conquista del Rinascimento. E da allora in poi *melodia, armonia e contrappunto* (o diciamo meglio *concerto* con una parola moderna che si dovrebbe ormai sostituire, artisticamente parlando, alla parola « contrappunto ») hanno proceduto insieme, uniti nella magia incantevole di tutte le voci e di tutti gli strumenti, a cantare le gioie, i dolori, le angosce, (le aspirazioni dell'umanità.)

Un'ultima osservazione: per tutta l'Antichità e per tutto il Medio Evo la musica artistica fu quasi esclusivamente vocale (prima soltanto monodica e poi polifonia). La musica strumentale (per quali ragioni molto semplici lo vedremo a suo posto) si è sviluppata in forma artistica solo assai più tardi, nell'Età moderna.

Ed ora, fissati questi punti fondamentali, possiamo tornare indietro e intraprendere a piede sicuro, e certi di poter procedere rapidamente e con il maggior profitto, il cammino che ci siam proposti.

La musica presso i popoli primitivi

L'origine della musica si perde, come dicono gli storici, nella notte dei tempi. Non c'è popolo per quanto antico nel quale non si incontrino manifestazioni musicali. Della musica può ripetersi ciò che Dante dice della parola:

Opera naturale è ch'uom favella.

Difatti non c'è linguaggio più istintivo, più spontaneo della musica. Io credo anzi che, nell'uomo primitivo, il linguaggio musicale, in forme rudimentali, abbia preceduto il linguaggio propriamente detto.

E non c'è da farsi meraviglia di questa natural tendenza dell'uomo alla musica, poichè quest'arte non è un'invenzione arbitraria e artificiosa, ma è stata suggerita all'uomo dalla natura stessa: l'uomo non ha fatto altro che appropriarsi, per suo fine espressivo ed artistico, di elementi che si trovavano già in atto nel mondo che lo circonda e nel suo organismo stesso. Difatti tanto il *ritmo* come la *tonalità* poggiano su basi naturali fisiche. 

La base naturale fisica del *ritmo* è data dal fenomeno della *oscillazione pendolare*.

Tutto in natura si compie in ritmo. E non solo i fatti fisici, ma anche negli organismi viventi molti movimenti si compiono con ritmica regolarità: il cuore batte *a tempo*, si respira *a tempo* (si dice anzi che tanto il cuore come il respiro seguano col loro moto un movimento ternario, poichè

uno dei due movimenti oscillatori dura il doppio dell'altro); si tende a camminare *a tempo*; l'uomo che lavora è spinto a fare i suoi movimenti *a tempo*; e si può anzi molto a ragione credere che allo sviluppo primordiale della musica abbia influito il bisogno nell'uomo di accompagnare cantando il proprio passo o i movimenti del suo lavoro: come fanno tuttora i pellegrini nei loro viaggi, e i fedeli nelle processioni, e le persone che compiono certi dati lavori, per esempio, i fabbri all'incudine (chi non ricorda il famoso coro del *Trovatore*, e i canti del *Sigfrido* wagneriano?).

La base naturale fisica della tonalità è data dal fenomeno fisico-armonico.

La specie umana, dal momento in cui ha avuto il suo inizio, ha sentito sempre attorno a sè, ha respirato — s'intende non avendone coscienza: il fenomeno dei suoni armonici è stato scoperto scientificamente molto tardi — quest'*armonia naturale* che accompagna tutti i suoni che si producono in natura, dal ruggito del mare in tempesta al canto degli uccelli, dall'acqua che scende dolcemente in una cascata alla voce dell'uomo stesso. Non occorre che ci sia stata la coscienza: si può benissimo aver afferrato completamente il senso di una fisiologia senza aver affatto osservato come sono gli occhi, il naso, la bocca; senza nemmeno aver idea degli elementi che la compongono: anzi le sensazioni incoscienti sono quelle che agiscono più sottilmente, più efficacemente, più genuinamente, sull'anima umana. Così l'uomo è andato lentamente educando e plasmando il suo sentimento musicale su quella armonia naturale che per secoli e secoli senza tregua gli ha titillato l'orecchio e gli ha scavato un solco nel cuore come una goccia nella

pietra: da essa egli ha tolto inconsciamente e fatalmente la propria intonazione musicale.

Ma bisogna osservare subito che è molto più facile cogliere il ritmo di due martelli che battono sull'incudine che non sia cogliere ad uno ad uno i suoni che avvolgono in un velo di armonia un suono fondamentale. Per questo la *musica ritmica* è nata molto prima della *musica tonale*: e gli strumenti puramente ritmici, gli *strumenti a percussione*, sono apparsi molto prima degli *strumenti a intonazione*.

Anche dello strumento che l'uomo ha avuto sempre a sua disposizione, cioè della sua propria voce, egli — dopo che, da principio ne avrà tratto profitto solo ritmicamente — avrà stentato ad afferrare e mettere in valore le risorse tonali. Però la voce sarà stata assai probabilmente il primo strumento tonale; e ad esso, e ad imitazione di esso, saran succeduti a poco a poco gli strumenti tonali artificiali.

Il sentimento della tonalità si è andato determinando e precisando e perfezionando nell'uomo lentamente e gradatamente. Supponiamo di esporre un'immagine, piuttosto complessa e di squisiti tratti e colori, dinanzi ad un certo numero di persone ignare: ci vorrà del tempo perchè ciascuna di queste persone afferri con chiarezza l'immagine in tutte le sue parti, si orienti da tutti i punti di vista, si metta in *simpatia* con tutti gli stimoli emotivi che l'immagine può offrire. Se noi togliessimo via l'immagine dopo un istante e andassimo a osservare che cosa è rimasto di essa nella mente di ciascun spettatore, ci accorgeremmo che uno avrà fermato la sua attenzione appena appena sul naso, un altro sugli occhi, un altro sulla mano, un altro sulla ve-

ste; non solo, ma che il ricordo pur di queste piccole parti è molto imperfetto e deforme. Se togliamo l'immagine dopo un intervallo di tempo un poco più lungo, ogni persona avrà afferrato qualcosa di più, ma si sarà sempre molto lontani dalla comprensione intera e perfetta. Solo dopo una esposizione molto lunga gli spettatori potranno incamminarsi ad un relativo consenso di impressioni.

Qualcosa di simile è accaduto nella specie umana di fronte (all'armonia naturale.) Da principio si è cominciato col cogliere soltanto qualche suono, e molto vagamente e incertamente: e un popolo avrà colto di preferenza quel dato suono, un altro quel tal'altro suono, un terzo un'altro suono ancora, nella costellazione degli armonici. È per questo che le scale dei popoli primitivi e selvaggi son sempre in origine formate di pochissimi suoni, e sono più o meno *stonate*, e diverse fra un popolo e l'altro. Solo più tardi a poco a poco il numero dei suoni aumenta, e le scale si completano, si perfezionano, vanno convergendo verso un tipo unico.

E qui accade un fenomeno bellissimo. Che cioè *il sentimento musicale umano, nel suo progressivo affinarsi, svilupparsi, perfezionarsi attraverso i secoli, s'è andato sempre più avvicinando inconsciamente — pur trattandosi di popoli diversissimi e lontani fra loro — a quella intonazione che corrisponde alla scelta degli intervalli più semplici e armoniosi fra i suoni della armonia naturale; alla intonazione cioè che noi abbiamo studiata nella fisica col nome di scala naturale: intonazione che sembra costituire la base tonale fondamentale cui tende istintivamente — perchè è la combinazione più semplice, e, direi quasi, più prelibata che ci offre la natura — e intorno a cui s'aggira, gravita*

fatalmente, nella sua continua aspirazione di perfezionarsi e di differenziarsi, il sentimento tonale umano.

È questo un fenomeno bellissimo e di importanza fondamentale per l'arte.

Riassumendo: la musica, tanto sotto l'aspetto del ritmo come della tonalità, poggia su basi naturali fisiche; la musica ritmica, nelle origini della musica, ha preceduto la musica tonale, e gli strumenti ritmici gli strumenti tonali; le scale (e il sentimento tonale umano di cui esse non sono che l'espressione concreta) si sono andate formando a poco a poco: costituite da principio di pochissimi suoni e più o meno stonati, in seguito si sono andate completando e affinando, e in questo loro cammino han proceduto concordemente verso una mèta comune che corrisponde all'intonazione più semplice e armoniosa offertaci dall'armonia naturale.

Tutto ciò potrebbe affermarsi anche per supposizione in base ai caratteri indefettibili della natura umana e del mondo in cui viviamo. Ma, almeno in parte, può esser provato anche con dati positivi. E, se non direttamente poichè non ci è possibile risalire ai popoli selvaggi primitivi e nessun documento di loro ci rimane, indirettamente: cioè studiando sui selvaggi attuali, che ce ne sono nel centro dell'Africa e dell'Oceania; o anche senza bisogno di avventurarsi colà, su altri selvaggi di tipo singolare che chiunque può avere a sua disposizione dovunque, cioè i bambini: i quali nel loro affacciarsi al mondo vengono a trovarsi nelle stesse precise condizioni dei popoli primitivi.

Ora, se noi osserviamo i selvaggi attuali e i bambini, troviamo in essi la musica ritmica e gli stru-

menti ritmici precedere la musica tonale e gli strumenti tonali. Si troveranno forse dei popoli selvaggi senza strumenti a intonazione, ma non se ne trova nessuno senza strumenti a percussione della più svariata specie. E i bambini non cominciano le loro gesta musicali costruendo e sonando flauti e violini, ma prendono una panchetta, un pezzo di latta e battono. E come battono a tempo! Oh la sensibilità ritmica nei bambini!

Questo sulle origini e sulla natura primordiale della musica può dire chiunque possiede uno squisito senso umano, senza aver bisogno di attingere ad alcun altro libro che non sia il fondo della sua anima. Ci rimane ora da dire due parole su quello che han pensato i popoli antichi stessi sull'origine della musica.

Tutti i popoli hanno attribuito alla musica una origine divina. E tutte le mitologie sono ricche di leggende relative alla musica.

Bellissimi sono i miti musicali del popolo greco. Tra di essi faremo cenno soltanto a quello d'Orfeo, che può essere considerato da noi musicisti come il mito tipico, e che ha interesse anche da un altro lato, perchè i musicisti di ogni tempo lo han tenuto sempre fisso nell'animo come fonte preferita di ispirazione. I primi melodrammi moderni, le due *Euridice* di Peri e Caccini, hanno per soggetto questo mito; Euridice è la consorte d'Orfeo; l'*Orfeo* l'hanno scritto anche Monteverdi e Gluck, e son due altre opere capitali nelle vicende del Melodramma; Pergolesi ha scritto una cantata *Orfeo*; e si potrebbe seguitare a lungo.

Il mito d'Orfeo simboleggia la potenza conquistatrice, sovrumana della musica. Tale era il fascino del canto di Orfeo, e del suono della sua lira,

che egli riusciva con esso ad arrestare il corso dei fiumi, ad ammansire le belve e a tirarsi dietro i sassi. Orfeo personifica i grandi artisti musicisti di tutti i tempi.

Anche l'invenzione degli strumenti era attribuita dagli antichi a personaggi divini. La lira, lo strumento nazionale dei Greci, era stata inventata, secondo la mitologia, da Mercurio, il quale, trovato una volta un guscio di testuggine morta i cui filamenti si eran disseccati e tesi, ne trasse il suono, e lo trasformò in questo strumento. Per tale ragione il guscio di tartaruga continuò sempre a far parte della lira greca, come sostegno dei due bracci e come cassa di risonanza. Il flauto — nella forma primitiva di più canne legate in fila su cui si soffia come in una chiave — era l'istrumento proprio del dio campestre Pane. Apollo era il dio della musica, e veniva sempre raffigurato, anch'egli come Orfeo, con la lira. Una delle nove Muse, Euterpe, era protettrice della musica.

Questa larga parte che la musica ha nella mitologia, parte che non vi trovano per esempio le arti figurative, dimostra quale fosse fin dai tempi antichissimi il culto per la musica, e quanto profonda fosse la coscienza della sua forza espressiva e della sua sovrumana possanza.

La musica dei primi popoli storici

Le prime notizie storiche intorno alla musica ci son tramandate — come sopra osservammo — dai monumenti in pietra, sui quali sono talvolta scolpite figure di strumenti musicali o di sonatori di strumenti. Per i popoli — come, per esempio, gli

Egiziani — la cui musica ci è nota solo attraverso simil genere di documenti, noi ci troviamo in una condizione di disagio singolare: noi cioè conosciamo i loro strumenti, ma non sappiamo nè come venivano usati, nè soprattutto come erano intonati, nè a qual sistema o forma di musica si applicassero. Abbiamo l'impressione di trovarci come dinanzi ad un'orchestra i cui sonatori stessero immobili, e della quale ci fosse vietato inesorabilmente di sentire il suono e di vedere qualsiasi gesto.

Per altri popoli — come gli Indiani, i Cinesi, i Greci — oltre a simili figurazioni abbiamo fortunatamente anche degli scritti, dei trattati di musica, spesso assai ampi. Ma qui si cade in un altro inconveniente. Che cioè, se da una parte questi trattati ci fanno conoscere tutte le finezze teoriche, spesso astruse e complicate, di quelle date musiche, dall'altra parte — se altri mezzi non ci sussidiano — noi non sappiamo se e fino a che punto e in che modo queste teorie venivano messe in pratica.

Premesso ciò per formarci un'idea delle fonti da cui attingiamo, passiamo a riassumere i dati più caratteristici che ci son rimasti intorno alle musiche di questi popoli antichissimi, cui uniremo qualche cenno indispensabile delle loro civiltà.

Una domanda salirà spontanea sulle labbra del lettore ignaro: In qual tempo fiorirono i popoli di cui siamo per parlare? Quando finisce la preistoria e comincia la storia? A che distanza si trova da noi l'inizio di quella tal pianura che noi ci accingiamo a percorrere partendo dall'estremo orizzonte? Rispondo subito: Le prime notizie storiche della civiltà egiziana e della cinese — che sono le più remote — risalgono a oltre 20 secoli avanti Cristo; e a circa 40 secoli dunque dai tempi nostri.

La civiltà degli EGIZIANI fu sviluppatissima, fiorentissima, e durò molto a lungo. Della sua grandiosità son testimoni tuttora le colossali *piramidi* che servivano di tomba ai loro re, e gli obelischi che, per esempio, adornano le piazze di Roma (ognuno avrà osservato sopra di essi le diciture in *geroglifici*, cioè in una scrittura speciale basata sulla raffigurazione materiale delle cose di cui si parla). Le immagini scolpite sui monumenti ci dicono che gli Egiziani possedevano ogni sorta di strumenti musicali: arpe, liuti, flauti semplici e doppi, trombe (1). In qualche figurazione si vedono più sonatori raccolti insieme con una persona che sembra marcare il tempo con le mani; dal che si può essere spinti a supporre che talvolta si riunivano in una specie di orchestra.

Affine alla civiltà egiziana fu la civiltà degli ASSIRI e BABILONESI, anch'essa grandiosissima, come ci attestano tuttora le rovine di Ninive e di Babilonia. Nabucodonosor fu uno dei più grandi re

(1) E strumenti a percussione. Non occorre dirlo esplicitamente (tanto più che bisognerebbe ripeterlo ad ogni popolo) perchè tutti i popoli fin dai tempi più remoti li han posseduti e in forme necessariamente consimili.

Conviene inoltre osservare che il flauto egiziano, come il greco (*aulos*) e il romano (*tibia*), avevano, di regola, una forma diversa dal flauto attuale (*traversiere*). Essi cioè erano sonati orizzontalmente con un becco simile a quello che si trova negli ad'orni fischietti da ragazzi e nelle canne d'organo. Si guardino i sonatori di flauto (*psaltri*) nel fregio che si trova nel frontespizio di questo libro, che è tolto dalla ricostruzione di un fregio che adornava il grandioso tempio ateniese detto *Partenone*; gli altri sonatori di *cetra* o *lira*. Talvolta si univano insieme due flauti per ottenere, passando dall'uno all'altro, una scala di suoni più numerosi e fors'anche per cambiare tonalità.

Le trombe degli antichi poi differivano dalle nostre perchè erano, in generale, semplicemente diritte, e si costruivano, oltre che in metallo, in legno.

di Babilonia. L'istrumento più caratteristico assiro è una specie di lira, o cetra, che veniva tenuta orizzontalmente e sonata con un plettro.

Mentre tutte queste civiltà dei primi popoli storici sono spente e sepolte da secoli, la civiltà dei CINESI — e quella degli Indiani — trovano ancora attualmente in questi popoli la loro ininterrotta continuazione: i Cinesi odierni custodiscono gelosamente molte loro tradizioni antichissime; e perciò molto più ampie e precise sono le notizie che possiamo avere sulle vicende della loro musica, anche per i trattati antichi che ce ne sono conservati. La scala cinese, come quella di tutti i popoli primitivi, era in origine di pochi suoni, e precisamente di 5: per averne un'idea si pensi alla nostra scala di *do* senza il *mi* e il *si* (cioè *do-re-fa-sol-la-do*). In seguito il numero dei suoni fu aumentato, introducendo in questa scala i due semitoni, e aggiungendo anche tutti i gradi cromatici. Gli strumenti degli antichi cinesi erano numerosissimi. Ricordiamone soltanto tre dei più caratteristici, cioè: il *kin*, lira dalle corde di seta; il *kingh*, strumento a percussione, formato di tanti pezzi di pietra appesi e accordati; il *ciengh*, specie di organino portatile, composto di canno di bambù infilzate su una zucca vuota nella quale si soffiava con un corno (1). Alla musica cinese — e alla giap-

(1) È naturale che i popoli primitivi (e come essi i bambini) quando costruiscono uno strumento, piuttosto che fabbricarsi appositamente i pezzi occorrenti, cerchino di approfittare degli oggetti utilizzabili che esistono già in natura (talvolta anzi è l'oggetto stesso che suggerisce l'idea dello strumento). Così i flauti saranno fatti di canna o di osso (il flauto romano si chiamava *tibia* appunto perchè veniva costruito con l'osso della gamba così chiamato). Per casse di risonanza o per camere d'aria si prendevano delle zucche vuote. L'origine della parola *corno* (nel senso di strumento) è ben chiara.

ponese che ad essa è affine — si sono ispirati molti compositori moderni, specialmente francesi, per infondere alla loro musica quel carattere di esotismo che è stato negli ultimi tempi di moda.

Anche sulla musica degli antichi INDIANI, popolo di una civiltà e di una sapienza celebratissima, ci sono conservati dei trattati, dai quali possiamo averne notizie teoriche molto diffuse. La scala fondamentale degli Indiani — come anche quella dei Persiani e degli Arabi — era di sette gradi, simile alla nostra: gli intervalli di tale scala erano poi suddivisi in intervalli minori, in forme che dimostrano già in quei popoli una grande squisitezza di sentimento musicale. Lo strumento principale, nazionale, degli Indiani, e il più antico, era la *vina*: specie di grossa chitarra con sette corde e diciannove ponticelli disposti a guisa di tastiera; il sostegno delle corde è formato da una grossa canna di bambù, due zucche vuote fanno da casse di risonanza; le corde vengono strappate con una specie di plectro.

Le notizie intorno alla civiltà, e per conseguenza anche intorno alla musica degli EBREI, ci sono tramandate quasi esclusivamente dalla Bibbia. In molti passaggi dei libri sacri si fa cenno di cose musicali. Specialmente nei salmi: «Lodate Dio al suono della tromba», «Lodate Dio al canto dei cori, al suono delle corde e dell'organo», «con i cembali ben risonanti». Tutti hanno presente l'arpa di Davide, con la quale egli placava l'ira di Saulle; e la figlia di Jefte che corre incontro al padre vittorioso «in mezzo al canto dei cori e al suono dei timpani». Gli strumenti principali degli Ebrei erano le arpe e le trombe: caratteristici presso di loro

erano certi corni di speciale uso pel culto chiamati *cofar* e *cheren*. Le musiche corali e strumentali degli Ebrei erano molto grandiose per numero di esecutori; ma della loro natura nulla sappiamo. Ci sono tuttora conservate delle melodie tradizionali ebraiche: esse ci sono state tramandate nella scrittura musicale speciale di questo popolo, cioè con segni chiamati *tangamin*, una specie di neumi (per questa parola vedi più avanti).

Poichè la storia della musica di questi popoli antichi si riduce quasi tutta alla conoscenza degli strumenti, per completare il quadro, anticipiamo qui anche ciò che si riferisce agli strumenti dei GRECI e dei ROMANI.

Gli strumenti principali dei Greci furono la *cetra* o *lira*; il flauto (*aulos*) e le trombe: i sonatori di cetra erano da loro chiamati *citaredi*, e quelli di flauto *auleti*.

I Romani ebbero come strumenti nazionali la *tibia* (flauto), la *fistula* (che forse era uno strumento ad ancia) e le trombe (*litui*, *tube*, *corni*, *buccine*): *tibicines* si chiamavano, presso di loro, i sonatori di flauto, *cornicines* i sonatori di tromba.

Abbracciando con lo stesso sguardo gli strumenti dei diversi popoli antichi e confrontandoli fra loro, se ne possono trarre, in riguardo alla storia degli strumenti, queste considerazioni riassuntive: degli strumenti a fiato i più antichi (ed è naturale perchè sono i più semplici) sono il flauto e la tromba (gli strumenti ad ancia, cioè il clarinetto, l'oboe, il fagotto, sebbene se ne trovino fin da tempo antico dei precedenti popolareschi e campestri da cui essi poi derivano, sono entrati nell'uso artistico solo in tempi molto recenti, nell'Età moderna); degli strumenti a corda tre tipi

se ne trovano fin dall'antichità, e cioè: l'arpa, la lira e il liuto (1).

Non ci rimane ora che da dire due parole intorno all'uso che i popoli antichissimi facevano della musica. Non c'è neppur bisogno a questo scopo di andare a consultare le loro testimonianze che sono mirabilmente concordi; ma basta osservare quello che accade attualmente nelle regioni i cui abitanti, sotto questo aspetto, si son conservati tuttora nello stadio primitivo: per esempio, in Sardegna. La destinazione primordiale della musica è di essere associata soprattutto alla religione (alle cerimonie, alle preghiere, alle processioni), alle vicende guerresche, alle nozze, alle feste e celebrazioni di ogni specie. La musica vocale è in origine strettamente connessa con la poesia, anzi si identifica con essa. La danza è la forma più comune; gli strumenti sono usati per accompagnare le voci, e per marcare maggiormente le movenze cadenzate dei danzatori. Anche noi uomini moderni, che viviamo in mezzo ad una civiltà raffinata in cui la musica ha raggiunto tante manifestazioni più sottili, più ricercate, più individuali, più artificiose; che siamo travolti ed assordati dalla vita cittadina, in cui il fragore delle macchine produttrici, delle automobili, dei velivoli e delle ferrovie ci suggerisce una musicalità nuova e diversa da quella calma e cadenzata degli antichi, ritroviamo nel fondo umano del-

(1) Le arpe antiche erano più piccole delle attuali, ma non sostanzialmente dissimili. Della lira tutti conoscono la forma, poichè, per essere lo strumento nazionale dei Greci, è diventata ed è tuttora come l'emblema della musica, e la si trova spessissimo come simbolo ornamentale negli stemmi delle filarmoniche, sulle maniche o sui berretti stessi delle divise, e i reggimusicisti degli strumenti vengono spesso foggiate a mo' di ara: veniva suonata con un plectro. Il liuto, altro strumento a plectro, differisce dalla cetra e dall'arpa perchè ha un manico (per solito assai lungo) con una tastiera; un discendente superstiti di esso è il mandolino.

la nostra anima e nella nostra più intima fibra queste destinazioni originarie della musica; e ci commoviamo più intensamente e ingenuamente quando sentiamo la musica associarsi ad una preghiera, ad una festa, ad un rito funebre, ad una battaglia, ad uno di quei momenti della vita fra cui e da cui essa originariamente è nata.

I GRECI

La musica dei popoli di cui abbiamo finora parlato, non tanto per la distanza di tempo che da loro ci separa quanto perchè hanno con noi una parentela molto lontana, ha nella cultura del musicista moderno un valore poco più che di curiosità. La conoscenza invece della musica e della civiltà greca ha un'importanza educatrice e fattiva fondamentale per l'artista moderno. E ciò per una ragione molto semplice. I Greci (e i Romani) sono i veri nostri antenati; nelle nostre vene scorre lo stesso loro sangue, le nostre fibre continuano le loro fibre. Per ciò noi ritroviamo in loro qualcosa di noi stessi, della nostra anima; la loro arte e il loro pensiero agiscono su noi come la sorgente, la scintilla iniziale da cui l'arte nostra, il pensiero nostro hanno avuto il loro primo impulso, la loro prima scaturigine. E tanto più interessante è per noi lo studio della musica e dell'arte degli antichi greci, in quanto che essa raggiunse — pur nei mezzi tecnici di cui allora si disponeva — un tale grado di squisitezza e di perfezione che forse non è stato più superato, e cui gli artisti di tutti i tempi han tenuto sempre fisso lo sguardo come a meta ideale.

Fisseremo di sfuggita l'importantissimo posto che nella sfera di attività creatrice del musicista mo-

derno, occupa la musica greca, nei rapporti specialmente con la musica gregoriana, che, nella ininterrotta catena e nella scala progressiva dei fenomeni musicali umani, rappresenta l'anello e il grado immediatamente ulteriore. E ci occuperemo, — il che è importante, — di porre i fondamenti tecnici.

Le fonti che abbiamo per lo studio della musica greca sono di tre specie. Anzitutto i *trattati*, molto numerosi ed estesi: oltre ai cultori speciali della materia, tutti i filosofi e matematici greci — per il modo stesso con cui la musica era considerata nell'antica Grecia, cioè come parte integrante della cultura e dell'educazione spirituale — hanno scritto di musica; ricordiamo, tra i filosofi, Platone, Aristotele; tra i matematici Tolomeo, Pitagora; tra gli scrittori di carattere più particolarmente artistico, Aristosseno. Un'altra fonte son le figurazioni dei monumenti, secondo che altrove abbiamo detto. Una terza fonte le melodie che ci rimangono incise in qualche marmo nella scrittura letterale propria dei Greci: ma son pochissime, di interpretazione incerta e di importanza quasi trascurabile.

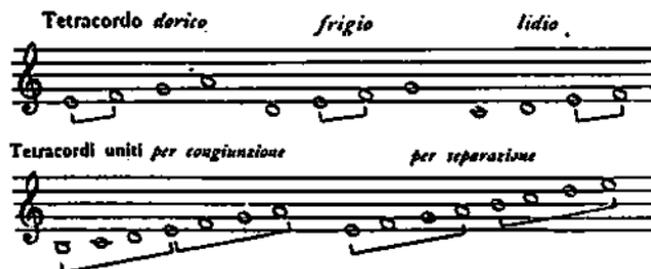
Il tetracordo

Il sistema musicale dei Greci era basato sul *tetracordo*. Essi cioè leggevano e consideravano la musica prendendo per *unità di misura* una serie di 4 suoni: come nel Medio Evo invece la musica fu letta per *esacordi* (cioè prendendo a base una serie di 6 suoni) e noi moderni leggiamo per *ottave*.

Il tetracordo diatonico era formato di due toni e un semitono. Col cambiare della posizione del semitono si avevano così tre specie di tetracordi diatonici. Se il semitono stava al primo posto, il tetra-

cordo si chiamava *dorico*; se al secondo *frigio*; se al terzo *lidio*.

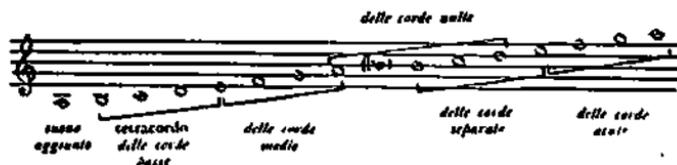
Due tetracordi potevano essere uniti per *coniunzione* (*sinafè*) o per *separazione* (*diazeuxis*): nel primo caso la nota finale del primo diventava nota iniziale del secondo; nel secondo caso fra i due tetracordi c'era un grado di distanza.



Unendo insieme più tetracordi si formavano le scale e si percorreva la estensione dei suoni musicali.

Il « sistema perfetto »

Qualunque suono musicale era dai Greci riferito alla corda corrispondente della *lira* o *cetra* (1), che era per loro l'istrumento fondamentale, lo strumento nazionale. Essi chiamavano *sistema musicale perfetto* (*teleion*) la serie dei 15 suoni corrispondenti alle 15 corde di questo strumento, che era così accordato:



La cetra non era stata sempre di 15 corde. In

(1) Tra i due strumenti sembra non fosse altra differenza che questa: che con la parola *lira* si indicavano gli strumenti più antichi e semplici, mentre la parola *cetra* indicava gli strumenti più moderni, robusti e perfezionati.

origine ne aveva avute solo 4, cioè quelle del tetracordo che fu poi chiamato *delle corde medie* (*meson*); poi divennero 7 con l'aggiunta del tetracordo *delle corde basse* (*ypaton*); più tardi ancora 8 col suono aggiunto (*proslambanomenos*); infine l'ottava si raddoppiò con la comparsa dei tetracordi *delle corde separate* (*diazeugmenon*) e delle *corde acute* (*yperboleon*). Il suono corrispondente al nostro *si* in terza riga, chiave di violino, (non si sa bene se per mezzo di un'altra corda o abbassando di mezzo tono la corda del *si bequadro*) poteva essere cambiato col *si bemolle*: e allora veniva a formarsi un nuovo tetracordo chiamato *delle corde unite* (*synemmenon*) e la *diazeuxis* passava tra questo tetracordo e quello *delle corde acute*.

I modi

Noi moderni percorrendo una serie di suoni diatonici abbiamo la tendenza di cadenzare in due maniere principali (sul *do* e sul *la*, qualora si tratti dei tasti bianchi del pianoforte). La nostra teoria cioè (almeno la teoria grossolana, poichè io, per esempio, sento e penso molto diversamente), ammette soltanto due modi: il *magglore* e il *minore*. Nella teoria dei Greci invece era ammessa la cadenza su uno qualunque dei suoni della serie diatonica; dal che risultavano 7 modi, che erano così chiamati:



Come si vede, la scala *dorica*, *frigia* e *lidia* erano formate di due tetracordi rispettivamente dorici, frigi e lidi, uniti per separazione. Da queste tre scale ne derivano altre tre: *ipodorica*, *ipofrigia*, *ipolidia*, che si ottenevano dalle precedenti invertendo l'ordine dei tetracordi, che diventavano così congiunti, e aggiungendo un suono al basso. La settima scala, scala strana — si pensi che è basata sul settimo grado della nostra scala maggiore, la nostra sensibile — e sulla cui struttura e natura i teorici greci discutevano molto, si chiamava *misolidia*: l'invenzione ne era attribuita alla poetessa Saffo.

Il modo fondamentale per i Greci e il più antico, il modo nazionale — come abbiamo visto anche dalla accordatura della cetra — era il *dorico*.

I toni

Poichè i greci costruivano cetre di diversa grandezza onde potere accompagnare una melodia in tutte le estensioni della voce umana, questo sistema dei 7 modi (cioè il *sistema perfetto*) poteva essere spostato sopra i diversi gradi della scala cromatica. A queste trasposizioni i Greci, come anche noi, davano il nome di *toni*. Cosicchè tanto la parola *modo* che la parola *tono* hanno nella musica greca un valore perfettamente uguale al nostro.

Trasportando i 7 modi su ciascuno dei 12 suoni della scala cromatica i Greci venivano così ad avere (tra modi e toni) 84 scale diverse; mentre le nostre scale maggiori e minori sono soltanto 24 (1).

(1) Per essere esatti occorre osservare che i Greci distinguevano come due toni differenti anche due accordature basate sulla stessa nota, ma in ottava diversa; cosicchè il numero dei loro toni era anche maggiore di 12.

I generi

Oltre al genere diatonico di cui sopra s'è fatto parola, i Greci avevano due altri generi di musica più strani e ricercati: il *cromatico* e l'*enarmonico*. Come accade presso tutti i popoli, fu nel periodo di decadenza dell'arte musicale greca che tali generi acquistarono favore accanto e in contrapposto all'antico e austero genere diatonico. Essi erano basati su due tetracordi speciali: il *tetracordo cromatico* era formato di *due semitoni e una terza minore (seconda aumentata)*; l'*enarmonico* di *due quarti di tono (1) e una terza maggiore (seconda eccedente)* (i suoni estremi rimanevano sempre a distanza di una nostra *quarta minore*).



Quanto finora si è detto della musica greca si riferisce a quella parte che i Greci chiamavano *Armonica*: ma una parte altrettanto importante dei loro studi musicali era la *Ritmica*; e si può immaginare di quale squisitezza essa fosse, se si pensa che la musica greca era soltanto melodica, ed era tutta basata sulla finezza della melodia (nella abi-

Ai toni i Greci davano dei nomi presi dai diversi popoli del loro paese, nomi analoghi e in parte identici a quelli dei modi: il che ha portato talvolta degli studiosi di corta veduta a confondere i *toni* coi *modi*, con quali conseguenze si può facilmente immaginare. Ad una di queste confusioni avvenuta nel Medio Evo è da attribuirsi lo strano cambiamento di valore che i nomi dei modi greci subiscono quando vengono adoperati a designare i modi gregoriani.

(1) In questi *quarti di tono* non c'è nulla di strano; nella musica moderna (non per i teorici, ma per chi ha orecchio e sensibilità) ci sono altro che quarti di tono!

tuale educazione del musicista moderno la *Ritmica* viene completamente omessa e trascurata!).

Il ritmo della musica greca era strettamente connesso con quello della poesia. Il tempo era segnato dalla durata delle sillabe, che potevano essere di due valori principali: la *lunga* e la *breve*. Nello studio della *metrica* la breve vien rappresentata con un mezzo cerchietto volto all'insù; la lunga con un trattino orizzontale. Aggruppando fra loro in vari modi sillabe di diverso valore si avevano i *pedi*, che corrispondevano alle nostre *battute*. Dall'unione di più piedi nasceva il *verso*, più versi riuniti formavano la *strofa*, più strofe l'intero componimento (allo stesso modo che per noi più battute formano la *frase musicale*, più frasi il *periodo*, e dall'unione dei diversi periodi nasce il *pezzo*).

PRINCIPALI RITMI (PIEDI) DEI GRECI

PARI			DISPARI		
<i>dattilo</i>	— ◡ ◡	◡ ◡	<i>trocheo</i>	— ◡	◡ ◡
<i>anapesto</i>	◡ ◡ ◡ —	◡ ◡ ◡	<i>giambo</i>	◡ —	◡ ◡ ◡
<i>spondeo</i>	— —	◡ ◡			

DI 5 TEMPI

peonio — — ◡ | ◡ | ◡

La parola modulazione (*metabolè*) aveva per i Greci lo stesso senso che le diamo noi di passaggio da una movenza all'altra. Ma, mentre la nostra teoria (non la nostra arte, che è cosa diversa, e in cui per chi lo sente c'è tutto quello che c'era nella musica dei Greci e anche più) non conosce altro che la *modulazione tonale*, i Greci ammettevano anche la *modulazione modale*, la *modulazione ritmica*, la *modulazione espressiva*.

Nel periodo di fiore della musica greca si ef-

fettuò quella unione ideale fra poesia e musica che è inerente alla natura originaria di queste due arti.

Poeta e musicista erano riuniti nella stessa persona.

È per questo che i nomi dei poeti greci vanno segnati in prima linea nella storia della musica greca.

E il musicista moderno non deve ignorare i nomi di Alceo, Saffo, Anacreonte (lirici individuali); di Pindaro e Bacchilide (lirici corali); e soprattutto dei tre sommi tragici Eschilo, Sofocle ed Euripide, e di Aristofane, poeta comico.

Il teatro presso i Greci era considerato come istituzione nazionale, e come fattore essenziale dell'educazione del popolo. Le tragedie greche, ispirate a soggetti nazionali e caratterizzate dalla concezione ellenica del destino (*ananke*) che grava inesorabile sugli uomini, appaiono anche a noi moderni opere d'arte d'umanità sublime ed eterna.

Il teatro greco era — come si può osservare da quelli che ci son conservati — all'aperto, e di forma e disposizione alquanto diversa dai nostri. È noto che le tragedie erano eseguite con musica: i cori venivano cantati; il dialogo era intonato in una specie di recitativo (*melopea*). Il coro aveva nella tragedia greca un ufficio non di attore, ma quasi di spettatore: la musica del coro si divideva in tre parti corrispondenti esattamente alla divisione della poesia: *strofa*, *antistrofa* ed *epodo*; le prime due parti erano cantate a risposta dalle due metà del coro, nella terza tutto il coro si riuniva. La tragedia greca era insomma qualcosa di assai vicino al nostro melodramma: e i più grandi autori del nostro teatro musicale — gli iniziatori del melodramma moderno, per esempio, e Riccardo Wagner — han tenuto sempre fisso lo sguardo come modello ideale al teatro greco.

Presso i Greci la musica era considerata come elemento integrante della vita e del pensiero, come fattore fondamentale dell'educazione dello spirito e della formazione del carattere. Nell'insegnamento ai giovani la musica entrava come parte essenziale. Nelle feste nazionali (*olimpiche, pitiche, istmiche, nemee*) i vincitori dei giuochi erano esaltati col canto di cori grandiosi (Pindaro e Bacchilide sono fra i più celebrati autori di *odi* per queste circostanze) e avevano luogo importanti gare musicali.

L'eco di queste feste, in cui tutta l'anima dell'Ellade vibrava all'unisono, si associa nella nostra mente con le linee purissime delle architetture, con i morbidi contorni e le armoniose movenze delle statue in cui eran fermati atteggiamenti di danza, con le profondità luminose del pensiero greco, con i canti or voluttuosi or epici dei poeti; e il tutto si compone in una sublime visione di bellezza, dinanzi a cui la nostra anima si esalta e si abbandona in una calma di estasi e di adorazione.

Il giovane musicista non trascuri — visitando musei e monumenti, leggendo libri — di approfondire le sue conoscenze sull'arte e il pensiero greco: ne troverà conforto per le sue lotte, e vital nutrimento per l'educazione del suo gusto e pel raggiungimento delle sue aspirazioni.

I Romani

I Romani furono per natura un popolo guerresco e rude: per molto tempo non pensarono che a conquistare il mondo e a dare leggi ai popoli conquistati; le leggi romane rimangono come monumento imperituro di sapienza politica.

In queste condizioni, e prima che vi giungessero influenze straniere, era impossibile che si svilup-

passa in Roma un'arte e una letteratura, se si tolgono quelle ruvide manifestazioni popolari, se il cui studio sarebbe in ogni modo interessante se non uscisse dai limiti di questa veloce rievocazione.

Le arti e le lettere cominciarono a fiorire in Roma col giungervi dell'influenza greca, influenza che divenne invadente e decisiva con la conquista della Grecia da parte di Roma avvenuta nel 146 a. C. Da quel momento i rapporti fra i due paesi diventarono strettissimi; e turbe di Greci trasmigrarono a Roma, dove, se insegnarono le lettere e le arti, importarono anche tutte le raffinatezze della loro civiltà e inocularono il lusso, la mollezza, il vizio, la corruzione.

L'azione della civiltà greca su Roma non potrebbe essere scolpita meglio che con due famosi versi di Orazio, di cui questo è il senso: *La Grecia vinta soggiogò il fiero vincitore col fascino delle arti*. Roma aveva annientata e sottomessa la Grecia con la forza delle armi: la Grecia a sua volta si vendicò iniettando nelle vene della sua rivale il dolce veleno della sua civiltà, che distrusse nei Romani le prische maschie virtù, li infiacchì e rammollì, e li portò a rovina.

Verrebbe in mente di paragonare ciò che la Grecia era per Roma a quello che per noi è Parigi. Tutte le raffinatezze e le eleganze venivano di là: la moda veniva dalla Grecia, venivano dalla Grecia i profumi, i gioielli, i ninnoli. Come scendono a noi da Parigi le *chanteuses*, così ai Romani giungevano dalla Grecia gli auleti e i citaredi, i mimi, le etere, i cantori, le danzatrici. Per fermarci a un particolare, lo stesso uso di radersi venne ai Romani dalla Grecia. Per dire « un uomo tagliato all'antica », « un romano dei bei tempi », si diceva

in Roma «l'intonso Catone», cioè Catone coi capelli e la barba non tocchi dalle forbici, ch  questo era l'uso dei Romani antichi. I Romani guardarono da principio i Greci, vani, leggeri, ciarlieri, carichi di profumi e di unguenti, con occhio di scherzo: per prenderli in giro, li chiamavano *graculi* (grecarelli). Chi avrebbe immaginato che dovevano essere questi *grecarelli*, senza spargere una goccia di sangue, a menare un colpo mortale alla grandezza di Roma!

In base a tutto questo si comprende bene come la musica (e cos  tutta l'arte) dei Romani nel secolo aureo si svolse sul modello della greca. Tutti i musicisti e gli addetti alla musica venivano dalla Grecia. I poeti latini foggiarono la loro metrica sugli schemi dei poeti greci. Il teatro latino risent  strettamente la influenza del greco.

Una nota locale — vestigio di tempi gloriosi — viene portata dagli strumenti guerreschi che han qui pi  rilievo che non in Grecia. I Romani avevano ogni sorta di trombe per uso militare, che eran diversamente chiamate a seconda della grossezza e della forma: *lituo*, *tuba*, *corno*, *buccina*.

Debbon passare circa mille anni di raccoglimento e di silenzio, si deve giungere al Rinascimento, prima che gli Italiani, diretti discendenti dei Romani, meraviglino il mondo con un'arte propria; e quale arte, che pu  davvero rivaleggiare con la greca!

La musica dei Cristiani

Una religione di carattere cos  ideale e di fede cos  profonda come il Cristianesimo non poteva non unire alle sue preghiere e al suo culto la musica,

che delle aspirazioni spirituali dell'uomo è uno dei linguaggi più istintivi e più fervidi.

Come ognuno sa, i cristiani nei primi secoli subirono delle feroci e continue persecuzioni, in modo che eran costretti a compiere le loro riunioni e i loro riti di notte e in luoghi sotterranei, chiamati *catacombe*. Cosicchè i loro gruppi, da città a città e da luogo a luogo, fiorirono da principio quasi isolati, e stretti soltanto idealmente dalla ardente fede comune; e ciascun gruppo avrà associato alle sue preghiere quei canti che erano in uso nel proprio paese o che erano più noti alle persone che vi partecipavano. Così con molta probabilità i canti dei primi cristiani derivarono dai canti greci, romani ed ebraici, volgendo specialmente la scelta sui canti più semplici ed austeri, e quindi sul genere diatonico.

Col rapido diffondersi della fede, col progressivo organizzarsi del Cristianesimo, e soprattutto dopo che l'imperatore Costantino nell'anno 313 concesse la libertà di culto ai cristiani, i papi e i vescovi e gli altri personaggi della Chiesa si presero cura di ordinare, di unificare tutto ciò che si riferiva al rito, e quindi anche il canto liturgico. Fra coloro che primi si occuparono di questo canto si ricordano San Clemente, San Basilio, Sant'Ilario, e San Silvestro papa. Ma la tradizione ci ha fatto pervenire famosi soprattutto i nomi di Sant'Ambrogio e di San Gregorio.

SANT'AMBROGIO, vescovo di Milano dal 374 al 397, istituì nella sua diocesi la forma di rito (e di canto) che porta il suo nome, e che tuttora è in uso nella diocesi stessa, distinguendola sotto questo aspetto da tutte le altre della cattolicità. La tradizione attribuisce a lui di avere chiaramente deter-

minato i quattro *modi autentici*. Fra i canti ambrosiani è particolarmente famoso — perchè passato in uso per tutta la Chiesa cattolica quale inno di ringraziamento — il *Te Deum*.

SAN GREGORIO detto MAGNO, che fu papa due secoli dopo, dal 590 al 604, compì per l'intera Chiesa ciò che Sant'Ambrogio aveva effettuato soltanto per la diocesi di Milano. Egli diede un ordinamento definitivo al rito, e con esso al canto liturgico. Scelse, raccolse e ordinò, a seconda delle feste e delle cerimonie, i canti in un libro chiamato *Antifonario* (che si dice facesse attaccare con una catena all'altare di San Pietro) perchè servisse di norma a tutto il mondo cattolico. Fondò una scuola di canto (*Schola Cantorum*) che egli stesso diresse. Compose melodie. Avrebbe chiaramente distinto, secondo la tradizione, dai quattro modi autentici di Sant'Ambrogio i relativi *plagali*.

Il canto liturgico della Chiesa cattolica ha preso da lui il nome di *canto gregoriano*.

Sono stretti i rapporti che legano la musica gregoriana alla musica diatonica greca. I modi gregoriani, attraverso lunghe vicende che hanno apportato curiose modificazioni, derivano dai modi greci: ma le modificazioni sono piuttosto esteriori, e non tali da distruggere la sostanziale affinità.

La tonalità gregoriana è essenzialmente diatonica, e in essa si distinguono 8 modi, quali son raccolti nel quadro che segue. Quattro son chiamati *autentici* e quattro *plagali*.

La nota segnata in nero è la *finale*, o *tonica*, di ciascun modo; la nota segnata con un asterisco la *dominante*. Come si vede, il modo autentico e il rispettivo plagale hanno la finale comune, cosicchè son legati da una strettissima affinità. Ciò che fa

distinguere se una melodia appartiene all'uno o all'altro è l'estensione della melodia stessa: se essa si svolge tutta al disopra della finale sorpassando il quinto grado, allora è nel modo autentico; se invece scende al di sotto della finale, allora è nel modo plagale: quando la melodia rimane nell'estensione comune ai due modi, allora si guarda la dominante per decidere (1).

The image displays eight Gregorian modes, each on a five-line staff with a treble clef. The modes are arranged in four rows, with two modes per row. The modes are labeled as follows:

- Row 1: I Modo (autentico) and II Modo (plagale)
- Row 2: III Modo (autentico) and IV Modo (plagale)
- Row 3: V Modo (autentico) and VI Modo (plagale)
- Row 4: VII Modo (autentico) and VIII Modo (plagale)

Each mode is represented by a single melodic line. The notes are connected by stems, and asterisks mark specific notes. The modes are arranged in four rows, with two modes per row.

La ritmica gregoriana è libera, ed astrae dal rigore della misura: esso si atteggia molto sul rit-

(1) Si osserverà che la dominante corrisponde di regola al quinto grado sopra la finale nei modi autentici e al terzo grado sopra la finale nei modi plagali. Ci sono delle eccezioni dovute all'orrore che gli antichi avevano per la successione melodica del tritono (*fa-si*). I teorici sostenevano doverci tanto fuggire tale successione, che la chiamavano *diavolo in musica*. Non è qui il luogo di fare su ciò riflessioni estetiche. Tornando all'argomento di cui stiamo trattando, la dominante, quando avrebbe dovuto cadere sul *si*, suono estremo del tritono, si spostava: lo spostamento nell'autentico portava di riflesso lo spostamento nel plagale; non viceversa.

Si noti inoltre, quanto alla estensione delle melodie rispetto ai modi, che essa può sorpassare di un grado verso il grave o verso l'alto i limiti sopra indicati.

mo della parola, ed ha molta affinità col ritmo oratorio.

Le melodie gregoriane sono di molte specie diverse, sia per la varia natura dei testi sacri che son destinate a rivestire, alcuni in versi, altri in prosa (salmi, antifone, inni, sequenze), sia per il loro grado molto diverso di antichità e per la diversa provenienza; e si ha tutta una serie, dalle melodie sillabiche dei primi secoli fino alle melodie più recenti cariche di fioriture e di melismi. Ma, pure in questa varietà, esse conservano una mirabile unità di sentimento, di colorito e di carattere.

Il canto gregoriano per il primo millennio circa della storia della Chiesa ebbe un periodo di purezza e di fiore. Poi, col diffondersi della musica polifonica vocale, che, nei legami di misura che le sono imposti, è quanto di più discordante dalla libertà e mobilità melodica gregoriana, e tanto più di fronte alla musica teatraleggiante dei secoli più vicini a noi, il canto gregoriano è passato per fortunate vicende. Ma è rimasto sempre al suo posto di canto liturgico ufficiale della Chiesa; finchè una recente felice restaurazione promossa da Papa Pio X e realizzata principalmente dai Benedettini di Solesmes (Francia), non ha cercato di ricondurlo alle sue pure fonti e al suo primitivo splendore.

Origini del contrappunto

Per tutta l'antichità la musica si mantenne *monodica* (*monomelodica*); cosicchè, quando i Greci cantavano in più persone o si accompagnavano con strumenti, ciò avveniva *all'unisono* o *in ottava*. La Polifonia certamente non mancava, ma non ebbe seguito.

multaneità di diverse melodie e di diversi movimenti.

I primi saggi di vero contrappunto risalgono al *discanto* (1); nel quale, se anche le voci si muovevano nota contro nota, procedevano però per moto contrario in modo che ciascuna eseguiva una melodia propria.

Anche il *discanto* in origine non ammise che intervalli di ottava e quinta (2).

Partendo da questi inizi, il contrappunto, per opera di compositori e di teorici — fra i quali ultimi son da ricordarsi: Francone da Colonia, Gerolamo da Moravia, Filippo da Vitry, Giovanni de Muris, Marchetto da Padova — ebbe rapido sviluppo e generale diffusione fino a diventare la forma di musica dotta, caratteristica del Medio Evo.

I teorici medioevali considerarono il contrappunto come un semplice giuoco di proporzioni numeriche. La nuova musica fu chiamata *musica mensuralis* (*misurata*) in confronto del canto gregoriano che era chiamato *musica plana*, cioè scorrente senza rigor di misura. I teorici si occupavano con gran pedanteria naturalmente anche della nuova scrittura che dalla nuova musica — come vedremo più avanti — era resa necessaria.

E così a poco a poco il *discanto* primitivo — che era una manifestazione di tutt'altra indole, poichè in origine veniva improvvisato dagli stessi cantori

(1) La parola *discanto* non vuol dire *due canti*, come viene affermato a sproposito da qualcuno; ma *dis* è particella negativa, la stessa che si trova in *disaccordo*, *disarmonia*, ecc.

(2) Si noti che gli esempi che seguono sono nel *Primo modo* gregoriano (*frigio* dei Greci). Il *canto dato* è alla voce più bassa. Si osservi come anche nel *falso bordon* le voci cominciano e finiscono escludendo la *terza*: sintomo questo il cui interesse non può sfuggire a chi sa penetrare nell'anima e nei segreti dell'arte.

popolari — si trasformò nei contrappunti più complicati. Si accrebbe il numero delle voci, alle ottave quinte e quarte si aggiunsero le terze e le seste, tutti gli artifici possibili furono scoperti e applicati; e così si arrivò al periodo di massima intensità e di esagerazione, rappresentato dai *Fiamminghi* (secolo XV).

La scrittura musicale nel Medio Evo

Origine della scrittura moderna

Nel più antico Medio Evo erano in uso due forme di scrittura musicale: la *letterale* e la *neumatica*.

La *scrittura letterale* è la più antica: essa era già adoperata dai Greci e da altri popoli dell'antichità. Nel Medio Evo se ne continuò l'uso, sostituendosi alle lettere greche le lettere latine.

Ma ben presto venne sopraffatta dalla scrittura *neumatica*, che risultò più adatta e più comoda.

Con tutto ciò dei nomi e dei segni letterali delle note rimane ancora oggi traccia.

Ognuno sa che nei paesi germanici vige tuttora la nomenclatura letterale delle note (1):

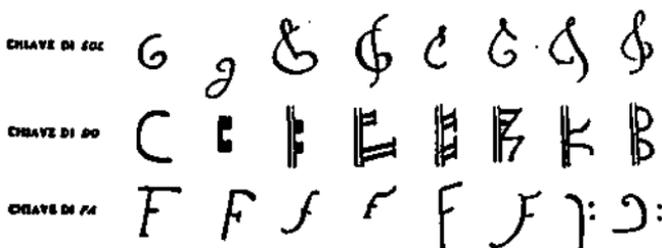
<i>la</i>	<i>si</i>	<i>do</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>
A	B	C	D	E	F	G

Ma tracce di segni letterali rimangono anche nella odierna scrittura.

(1) Per indicare le note munite di *dièse* o di *bemolle*, i tedeschi aggiungono al nome letterale della nota la sillaba *is* quando si tratta di *dièse* e *es* quando si tratta di *bemolle*. Es.: CIS *do dièse*, DES *re bemolle*. DUR in tedesco vuol dire *maggiore*, MOLL *minore*.

Più tardi, per una ragione semplice ma che sarebbe qui lungo e pedantesco spiegare, alle sette lettere sopra indicate si aggiunse

I segni delle nostre chiavi non sono che lettere. Ecco un saggio delle diverse forme che queste lettere hanno assunto attraverso i secoli:



Altri resti della scrittura letterale sono i nostri segni di *bemolle* e di *bequadro*.

La *scrittura neumatica* è basata su un principio affatto diverso: di indicare cioè all'occhio con dei segni, il movimento ascendente o discendente della voce. Questi segni erano delle piccole linee volte all'insù o all'ingiù, una specie di apici o di accenti (1), che si collocavano sopra le sillabe delle parole da cantarsi.

Si comprende subito che tale scrittura era tutt'altro che precisa e completa, poichè indicava, è vero, il salire e il discendere della voce, ma non il salto preciso. Essa era piuttosto un mezzo mnemonico per richiamare alla mente delle melodie

la lettera H, a designare il *si bequadro*, mentre il B rimase per *si bemolle*.

Il musicista faccia attenzione a queste cose che sono inezie, ma che gli son utili all'atto pratico quando gli accada di trovarsi innanzi a partiture o parti d'orchestra stampate in Germania.

La ragione per cui con la lettera A viene indicato il *fa* e non il *do*, va ricercata lentamente che al tempo dei Greci: il *fa*, come vedemmo, era per i Greci il suono più basso del « sistema » perfetto!

(1) Gli accenti della scrittura comune hanno una effettiva comunanza di origine e di natura con i neumi musicali.

che correvano per l'orecchio di tutti, e che erano note per tradizione (1).

Perciò è naturale che si sentì il bisogno di perfezionarla. E chi segnò un progresso decisivo in proposito fu GUIDO D'AREZZO (secolo XI). Egli collocò i neumi sopra un fascio di 4 righe, dando valore, per indicare i gradi della scala, tanto alle righe come agli spazi (2). In tal modo i neumi passarono ad indicare, oltre al senso secondo cui doveva muoversi la voce, l'ampiezza precisa dell'intervallo. Guido d'Arezzo introdusse anche, in conseguenza, per segnare il punto di partenza nella lettura delle note, l'uso delle chiavi (le più antiche son quelle di *fa* e di *do*). Collocati i neumi sopra le righe, essi andarono a poco a poco cambiando di forma, in quanto che si sentì il bisogno di ingrossarne l'estremità per indicare con maggiore chiarezza il punto d'arrivo della voce. Così essi andarono a poco a poco trasformandosi nelle nostre note.

Tale fu l'origine della nostra *notazione*, che non è se non una continuazione e un perfezionamento di quella neumatica; ne differisce soltanto in questo che, mentre gli antichi per indicare il movimento della voce usavano una linea continua, noi usiamo una linea spezzata in tanti puntini (*note*) quanti sono

(1) Perciò la scrittura neumatica più antica è per noi di difficilissima decifrazione. Qualche codice medioevale fortunatamente ci è pervenuto con le due scritture, letterale e neumatica, riunite insieme (codice bilingue): il che è di prezioso vantaggio per coloro che si occupano di simili studi.

(2) Le righe erano state usate già due secoli prima da Ubaldo Monaco, ma in un'altra maniera: servendosi all'istituzione sopra, disposte secondo la intonazione, le sillabe da cantare.

Credo di fare offesa al musicista, se dico che il numero delle righe nella scrittura della musica è indifferente: se oggi se ne usano cinque è perchè tal numero è stato sperimentato il più comodo e il più chiaro. I libri di canto gregoriano conservano tuttora la scrittura su 4 righe, come ai tempi di Guido d'Arezzo.

i punti intermedi per cui passa la voce nel suo cammino (1).

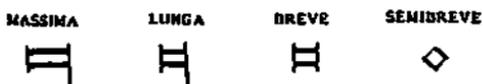
La *figurazione* nacque più tardi.

Finchè la musica si mantenne monodica non si sentì il bisogno di stabilire con esattezza il valore dei suoni e di costringere il ritmo in una quadratura convenzionale; ed era bastante segnare dei suoni soltanto l'altezza.

Fu soltanto quando si cominciò a cantare a più voci (cioè con gli inizi del contrappunto) che si sentì la necessità, per rendere possibile alle diverse voci di marciare assieme, di fissare la durata esatta di ciascun suono.

Per distinguere i suoni di valore differente, s'introdusse l'uso di note di forma diversa (*figure*).

Le più antiche delle *figure* sono le seguenti (2):



Ciascuna di queste *figure* — cui corrispondeva naturalmente un segno di pausa — ne valeva due o tre di valore immediatamente più piccolo, a seconda che il tempo o la prolazione era binaria o ternaria (vedi più avanti).

In seguito si aggiunsero le *figure* di minor valore, cioè la minima, semiminima, ecc.: quelle che segnano una suddivisione ancor più minuta sono

(1) Non dirò al musicista perchè il principio su cui si basa la nostra scrittura è indovinatissimo come lo prova la grande fortuna incontrata dalla scrittura stessa e l'insuccesso completo cui sono e saranno condannati tutti i tentativi di introdurre scritture di altro genere.

(2) In origine queste *figure* erano segnate nella stessa forma, ma nere. Solo verso il principio del secolo XV invalse l'uso di segnarle vuote, cioè bianche.

apparso diversi secoli più tardi, con il nascere e lo svilupparsi della musica strumentale.

Il tempo nel Medio Evo si distingueva in *perfetto* e *imperfetto*. Il *tempo perfetto* corrispondeva al nostro *ternario* (1); il *tempo imperfetto* al *binario*.

Oltre che della divisione principale della battuta si teneva conto anche della suddivisione, che chiamavano *prolazione*. Anche la *prolazione* poteva essere a sua volta perfetta o imperfetta.

Il tempo perfetto veniva segnato con un cerchio, il tempo imperfetto con un mezzo cerchio. Un punto collocato nel mezzo del cerchio o del semicerchio indicava che la *prolazione* era perfetta.

	Tempo perfetto	prolazione perfetta	$\frac{3}{8}$
	•	•	imperfetta $\frac{3}{4}$
	•	imperfetto	perfetta $\frac{6}{8}$
	•	•	imperfetta $\frac{2}{4}$ oppure C

Per indicare il cambiamento di velocità nel tempo, non c'era altro nel Medio Evo — i nostri segni *Allagro*, *Andante*, ecc., sono di origine assai recente, e risalgono ai secoli XVII, XVIII — che la cosiddetta *aumentazione* o *diminuzione*. La diminuzione si indicava con una linea verticale posta attraverso il segno del tempo.

Il nostro segno del tempo *ordinario* non è altro che il segno medioevale del tempo imperfetto che ci è rimasto, mentre gli altri segni sono stati so-

(1) È noto che nel Medio Evo il numero 3 era considerato come il numero *perfetto*, il simbolo della perfezione, perchè — ciò si aggiunga a sintomo per giudicare il carattere di quel periodo storico — tre sono, nel dogma cattolico, le persone della Trinità.

stituiti dalle frazioni; altro superstite dei segni antichi è il segno del *tempo tagliato* (a cappella) che non è altro che l'antico segno del tempo imperfetto con la diminuzione.

Guido d'Arezzo e il sistema musicale medioevale

Guido, monaco d'Arezzo (sec. XI), fu considerato per lungo tempo come una specie di taumaturgo musicale. Tutta la sapienza musicale medioevale era immedesimata in lui: qualche libro giunse perfino ad attribuirgli... l'invenzione della musica.

Specialmente nei tempi di scarsa cultura è naturale questa tendenza del popolo di riferire ad una sola persona, alla persona più in vista, tutto il sapere e tutte le scoperte di un dato periodo riguardo ad una certa disciplina: così è accaduto anche per San Gregorio rispetto al canto gregoriano.

Gli storici hanno poi scerverato quanto di ciò che è stato attribuito a questi personaggi spetta a loro, e quanto invece è stato opera di altre persone. Ma, pure riducendo la figura di Guido d'Arezzo al suo vero posto, egli rimane sempre uno dei più cospicui, anzi il più cospicuo teorico musicale del medioevo e *l'uomo rappresentativo* della sapienza musicale medioevale.

I meriti di Guido d'Arezzo si possono riassumere in questi termini: il sistema dell'*esacordo*, la solmisazione, i progressi della *scrittura musicale* (di cui già abbiamo parlato) e la *mano guidontana*. S'intende che non tutte queste cose furono inventate da lui: egli non ha fatto che fissarle, dare ad esse valore pratico, e perfezionarle.

Nel Medio Evo la musica era considerata e letta per *esacordi*: cioè riportando più su e più giù lungo la estensione dei suoni musicali una serie fondamentale (unità di misura) di *sei suoni*, come gli antichi Greci leggevano invece di *quattro in quattro suoni* e noi leggiamo per *ottave*.

L'*esacordo* era formato di due toni, un semitono e due toni. Lungo la successione dei suoni musicali medioevali che era essenzialmente diatonica (la sola nota che noi chiamiamo *si* poteva essere abbassata di mezzo tono, come presso i Greci) l'*esacordo* poteva essere riportato in tre maniere: cominciando dal nostro *do* o dal nostro *sol* o dal nostro *fa*. Nella prima posizione si chiamava *esacordo naturale*, nella seconda *esacordo duro*, nella terza *esacordo molle*.



Quando la melodia cadeva entro l'estensione di un solo *esacordo* era facilissima la lettura; quando invece la melodia aveva una estensione maggiore, allora bisognava passare da un *esacordo* all'altro, cambiando il nome delle note (*mutazioni*).

Qui si presenterà spontanea la domanda: donde son nati i nuovi nomi delle note — che sono i nomi nostri attuali (1) — che noi abbiamo segnato sotto ogni grado dell'*esacordo*?

(1) Tranne l'*ut* che fu poi in Italia cambiato in *do*, essendo l'*u* vocale poco adatta al canto. Il settimo nome delle note, il *si*, compare assai più tardi, quando si passò dal sistema dell'*esacordo* a quello dell'*ottava*. Fra i molti nomi che si proposero, questo riuscì a prevalere e a fissarsi; il che accadde nel secolo XVII.

Nell'aver introdotto in uso questi nomi consiste appunto la *solmisazione* di Guido d'Arezzo. Per fare rimanere impressa nella mente dei ragazzi la intonazione dell'esacordo — cui soprattutto allora si riduceva l'insegnamento musicale: e si pensi che non c'erano come oggi strumenti adatti all'uopo — Guido monaco faceva imparare a memoria la prima strofa dell'inno a San Giovanni, la cui melodia gregoriana era per combinazione di tal struttura che i suoni con cui veniva intonata la prima sillaba di ciascun versetto corrispondevano esattamente in ordine ai sei toni dell'esacordo.

Le parole dell'inno di San Giovanni eran queste:

Ur queant laxis
 Resonare fibris
 Mira gestorum
 Famuli tuorum
 Solve polluti
 Labii reatum
 Sancte Joannes.

Si comprende facilmente come con l'andar del tempo le prime sillabe di ciascun versetto divennero i nomi delle note.

Nel Medio Evo per designare ciascuna nota musicale, si soleva unire insieme il suo nome letterale con tutti i possibili nomi che la nota poteva assumere passando da un esacordo all'altro; cioè:

do: CESOLFAUT	sol: GESOLREUT
re: DELASOLRE	la: ALAMIRE
mi: ELAMI	si bequadro: BEMI
fa: FEFAUT	si bemolle: BEFA

Come presso gli antichi Greci, nel Medio Evo non si concepivano altri suoni dell'estensione musicale all'infuori di quelli dell'istrumento fondamentale allora in uso: e questo strumento — come per i

Greci la cetra — era la voce umana nel coro. Ciò si comprende se si pensa che nel Medio Evo non era ammessa altra musica artistica che quella di chiesa.

In base a ciò il sistema dei suoni musicali medioevali si faceva decorrere dal *sol* in prima riga in chiave di basso fino al *mi* in quarto spazio in chiave di violino, che veniva considerato come il suono più acuto del soprano fanciullo: esso abbracciava dunque una serie di 20 suoni.

Per fissare bene nella mente dei ragazzi questi suoni e per rendere loro più facili le *mutazioni* — che costituivano lo scoglio peggiore dell'insegnamento d'allora, tant'è vero che uno scrittore del tempo le chiama « croce e tormento dei ragazzi » — Guido d'Arezzo faceva disporre tali 20 suoni in un certo modo sulle giunture e sulle punte delle dita: in ciò consisteva *la mano guidoniana*.

Sviluppo del contrappunto I Fiamminghi

Come già osservammo, il contrappunto, partendo dai suoi umili inizi, trovò nella mentalità del Medio Evo un terreno così adatto che vi allignò e vi si propagò con rapidità e forza infiltrativa grandissima, e divenne ben presto l'espressione caratteristica dell'arte musicale di que' tempi.

Il culmine, il *non plus ultra* dello sviluppo del contrappunto vocale fu raggiunto nel secolo XV da una scuola di musicisti che irradiandosi dalla Fiandra (regione corrispondente ai Paesi Bassi odierni) si diffuse per tutto il mondo musicale di allora, ed anche in Italia e a Roma.

I Fiamminghi portarono all'inverosimile il numero delle voci, inventarono e usarono a sazietà ogni sorta di artifici, di canoni, di contrappunti ad ogni intervallo, di aumentazioni, di diminuzioni, di proporzioni. Poteva accadere a loro di comporre un pezzo che fosse eseguibile ugualmente dalla prima nota all'ultima e dall'ultima alla prima. Una loro specialità erano i *canoni enigmatici*; nei quali cioè i punti in cui le altre voci dovevano attaccare e il modo con cui dovevano riprodurre il tema erano lasciati indovinare alla fantasia e alla pazienza del lettore.

Il processo di composizione polifonica in uso nel Medio Evo, e che trovò poi la sua più larga applicazione coi Fiamminghi, era questo: si prendeva un *canto dato*, che veniva tolto il più delle volte da una melodia gregoriana o popolare, e lo si affidava a *note lunghe* ad una voce, che per solito era il tenore (1); sopra questa voce si costruivano pazientemente per le altre voci ogni sorta di ghirigori, di giocherelli, di artifici.

Poteva perfino accadere, anche nelle composizioni di chiesa, che il tenore seguitasse a intonare le parole talvolta volgari della canzone da cui il tema era preso, nonostante che questo avesse cambiato affatto destinazione.

Fra i compositori fiamminghi i più celebrati furono: Guglielmo Dufay, Giovanni Okeghem, Giacomo Obrecht; ma il più grande di tutti fu Josquin

(1) Da ciò apparisce chiara l'origine di questa parola; e l'origine anche della parola *canto fermo*, con cui si sente spesso chiamare il canto gregoriano. L'artista la eviterà quando avrà conosciuto che essa è reliquia vivente della più orrenda deformazione e offesa estetica che il canto gregoriano ha subito durante la sua storia.

des Près (Josquino del Prato), che visse anche molto in Italia dove fu, tra l'altro, primo cantore della cappella pontificia. Per avere un'idea del tempo in cui fiorirono questi compositori, si pensi che Josquin morì nel 1521, cioè a pochi anni di distanza dalla nascita di Palestrina.

La scuola fiamminga ebbe dei grandi meriti e dei gravi demeriti. Il merito fu di aver essa trovato e sviluppato tutti i mezzi tecnici e gli artifici del contrappunto, che rimasero acquisiti all'arte, e di cui più tardi poterono efficacemente valersi i nuovi compositori per i loro fini artistici. La fuga — questa forma di composizione che è stata considerata in ogni tempo la migliore ginnastica per irrobustire tecnicamente il musicista — risale ai Fiamminghi: in origine essi non davano a questa parola lo stesso senso che le diamo noi; ma vi indicavano solamente l'imitazione e il canone.

Il demerito consistette in questo: che i fiamminghi — non per colpa individuale, ma per colpa dei tempi — seguirono un indirizzo artistico falso. Essi cioè in generale Considerarono il contrappunto non come mezzo per addivenire alla creazione dell'opera d'arte, ma come fine a sè medesimo. Coltivarono il contrappunto per il contrappunto: e vinceva la palma chi sapeva mettere in fascio più voci, chi sapeva intrecciarle fra loro con i bisticci e gli arzigogoli più strani e più complicati. Per questo i Fiamminghi son diventati simbolo per eccellenza della aridità e astrusità contrappuntistica medioevale.

Ma bisogna subito osservare che non mancò fra loro, fra i più grandi, qualcuno, come, per esempio, Josquin des Près, che, pur avendo pagato il più largo tributo alla moda, si ricordò talvolta di aver

il sangue nelle vene e si abbandonò alla natura artistica del suo temperamento, scrivendo cose belle e ispirate. Ciò che noi abbiamo detto si riferisce non ai casi singoli, ma alla tendenza generale.

Poesia, Musica popolare e Teatro nel Medioevo

Accanto all'arte dotta, specialmente negli ultimi secoli del Medio Evo, fiorì largamente e vivacemente la musica e la poesia popolare: ruscello di acqua fresca e sorgiva che scorre in mezzo ai fiori e alla verzura tra gli incanti della primavera, dinanzi alle celle senz'aria e senza luce dei cultori del contrappunto.

Il quale in verità, almeno nelle forme in cui veniva concepito nel Medio Evo, non è stato mai noto al popolo. Il popolo cantava allora, come sempre, ad una voce, o magari in *discanto*, ma senza calcoli, senza cabale: le sue melodie erano spontanee, semplici ed espressive.

Fra i cultori di quest'arte popolare nel Medio Evo, son da ricordarsi i *trovatori* e i *menestrelli*.

I trovatori erano cultori appassionati di poesia e di musica, a traverso le quali esprimevano i loro gentili sentimenti, ispirati soprattutto al culto per la donna.

Si chiamavano menestrelli, o giullari, i cantastorie o buffoni che esercitavano la loro professione per guadagno, in mezzo alle vie e per le corti.

I trovatori fiorirono dapprima — specialmente tra i secoli XII e XIII — in Francia e in Provenza; poi apparvero anche in Italia. Essi cantavano

accompagnandosi con uno strumento: fra molti che ne avevano, il preferito era il liuto (1).

Fu per opera di questi poeti e cantori popolari che, nell'ultimo periodo del Medio Evo e agli albori del Rinascimento, ebbe origine tutta la nostra poesia moderna. Le diverse forme poetiche (canzoni, ballate, sonetti, lamenti, ecc.), nacquerò tutte dalla musica, in quanto che venivano cantate sopra delle melodie che comportavano quel dato numero di sillabe, quei dati accenti, quella data qualità e quel dato numero di versi.

Il teatro nel Medio Evo — conforme all'indole del tempo — ebbe un carattere soprattutto sacro; e gli spettacoli più in voga furono le *Sacre Rappresentazioni* o *Misteri*, di cui i soggetti eran presi per solito dalla Bibbia o dalle vite dei santi: per esempio *Il Figliol prodigo*, *La Passione di Cristo*, *La Storia di Santa Uliva*, e simili.

Queste rappresentazioni si eseguivano presso le chiese, e in esse aveva parte la musica: ciò che dimostra che anche nel Medio Evo come presso gli antichi Greci già esisteva un *melodramma*. Sebbene di questa musica nessuna traccia ci sia rimasta, si può supporre che consistesse in motivi popolari, che eran ripresi strofa per strofa della poesia.

Le *Sacre Rappresentazioni* — come le laudi dal cui sviluppo esse derivarono — erano cantate spe-

(1) Anche in altri paesi si nota in questo momento un risveglio musicale e poetico nel popolo. I *Minnesänger* di Germania (cantori della donna) hanno molta affinità coi trovatori. Essi dopo un periodo di fiore e di schietta ispirazione decadde- ro fino a trasformarsi nei *Meistersänger*, corporazioni di cantori che divennero depositarie delle più viete pedanterie musicali. Wagner ha introdotto il più illustre dei maestri cantori, Hans Sachs, nell'opera omonima; come dianzi un'altra opera gli aveva ispirato uno dei *Minnesänger*, Tannhäuser.

cialmente dalle confraternite, fra le quali furon celebri quelle dei *Disciplinati* o *Buttuti*, chiamati così perchè la pratica di penitenza da loro preferita era quella di flagellarsi a sangue (ricordo ciò per dare al giovane un'altra nota a traverso cui formarsi un'idea del Medio Evo).

Se questi spettacoli sacri furono nel Medio Evo i più diffusi, non mancavano però anche spettacoli profani. Un esempio tipico è il *Gioco di Robin e Marion* di Adamo de la Halle, celebre menestrello soprannominato il Gobbo di Arras. Questo lavoro, che fu eseguito a Napoli alla fine del secolo XIII, e che ci è interamente conservato (poesia e musica), sta a dimostrare la freschezza e la schiettezza di quest'arte popolare in confronto della aridità e pesantezza dei dotti contrappunti.

IL RINASCIMENTO MUSICALE

Il Rinascimento musicale — di cui già abbiamo altrove riassunto la natura — si manifestò in due momenti, e cioè: un moto di reazione di carattere religioso agli eccessi sensuali e licenziosi del Rinascimento nei suoi effetti sulla vita e sul costume; e poi il Rinascimento musicale vero e proprio che si svolse gradatamente e armonicamente dalle prime radici, che van ricercate nel Medio Evo sin verso il mille, alla pienezza della sua fioritura raggiunta tra il finire del XVI e il cominciare del XVII secolo.

L'irrompere del Rinascimento — che, come dicemmo, fu un violento svincolarsi dell'uomo dai legami di cui nel Medio Evo era stato prigioniero — portò naturalmente a degli eccessi: il godimento della vita divenne sregolatezza, la libertà licenza.

Il detto *Semel in anno licet insanire* (una volta l'anno è lecito perder la testa) è vero anche per l'umanità e per i periodi storici.

Questo turbamento si fece sentire soprattutto nella vita che per sua natura dovrebbe essere la più regolata e morigerata: la vita religiosa. E in seno alla Chiesa tutto cadde in disordine: il costume dei sacerdoti, il retto adempimento dei riti, delle cerimonie, dei doveri cristiani. Al Vaticano stesso, in presenza di Papa Leone X, fu rappresentata la *Mandragola* di Machiavelli, una commedia che oggi non solo sarebbe giudicata eccessivamente ardita per prelati, ma anche per il pubblico consueto. Delle voci autorevoli cominciarono a levarsi qua e là pel mondo cattolico a gridare allo scandalo.

E cominciarono i rimedi. Al di là delle Alpi — e in ciò si risolve un inconciliabile dissidio tra le genti latine e le germaniche in fatto di religione: le prime amanti degli sfarzi, delle pompe, delle figurazioni plastiche, delle dimostrazioni sfolgoranti e chiassose; le seconde portate invece al raccoglimento, alla meditazione, al culto interiore — presero un rimedio molto netto: si separarono addirittura dalla Chiesa cattolica. Il principale promotore di questo movimento di separazione fu Lutero (1483-1546). Nacque così la religione protestante.

Lutero, che era anche musicista, si occupò tra le altre riforme anche della musica: la fece finita con i garbugli irriverenti dei Fiamminghi, in mezzo ai quali le parole sacre eran peggio che distrutte; e, dopo aver sostituito il tedesco al latino nelle preghiere perchè queste fossero comprensibili a tutti, adottò una forma di canto semplice, piana,

che lasciasse intendere con chiarezza le parole: il *corale* (1).

In Italia, il Papato, visto che i popoli si distaccavano dal cattolicesimo, e spinto dalle incitazioni sempre crescenti della parte migliore dei fedeli, comprese finalmente la necessità di stringere i freni e di riordinare dal fondo le cose della Chiesa: nel 1545 fu adunato il celebre Concilio di Trento, che — con varie interruzioni dovute a guerre — durò fino al 1563, e decretò severe disposizioni intorno a tutti i rami dell'attività religiosa: sui dogmi, sulla vita del clero, sulle cerimonie, le feste, le preghiere.

Anche la musica fu presa in considerazione. E si stabilì che da allora in poi solo ad un patto fosse ammesso nelle chiese il canto figurato (cioè un canto che non fosse il gregoriano): che la musica fosse semplice e chiara, che lasciasse intendere le parole e non ne turbasse la naturale giacitura.

Per una di quelle singolari (ma facilmente spiegabili) coincidenze, per cui gli uomini grandi arrivano proprio nel momento in cui i tempi sono maturi per loro e quando più acuto è diventato il bisogno e il desiderio della loro opera, questa aspirazione fu ben presto realizzata, in un modo di cui non potrebbe immaginarsi il più grandioso e

(1) Il *Corale* è originariamente una melodia popolare di carattere simmetrico e cadenzato; il corale a più voci conserva lo stesso carattere in quanto, affidata la melodia principale al soprano, le altre voci l'accompagnano nota contro nota, seguendo cioè nell'andamento e nella pronuncia delle parole fedelmente il ritmo del soprano. La stessa forma ed origine ha — come vedremo — la *villanella italiana* a più voci.

il più ideale, da un sommo artista italiano: GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1).

Palestrina trasformò il « contrappunto » medioevale in un concerto armonioso e dolcissimo di melodie espressive. Le forme di cui egli si servì furono le stesse che erano state già in uso nel Medio Evo e presso i Fiamminghi: ma egli le purificò, le semplificò, le ravvivò con la sua squisitezza di sentimento, con la umanità della sua ispirazione.

Qui cadono opportune due osservazioni. La prima è che il Rinascimento musicale italiano — per un fenomeno normale nella musica (2) — giunse in ritardo in confronto alle manifestazioni parallele nei costumi, nel pensiero, nella poesia, che erano già pervenute al loro massimo grado quando

(1) Nacque in Palestrina nel Lazio, nel 1525, secondo l'opinione più recente. Venuto in Roma in tenera età accolto come fanciullo cantore nella Passica di Santa Maria Maggiore, trascorse in questa città tutta la sua vita: fu « maestro del fanciulli » a S. Pietro, poi cantore (voce di basso) alla Cappella Sistina; fu successivamente maestro a San Giovanni in Laterano e a Santa Maria Maggiore. La sua fama si elevò grandemente dal momento in cui egli compose le tre messe alle quali si attribuisce il merito di aver evitato il bandimento della musica figurata dalle chiese, minacciato dal Concilio di Trento. Celebre fra queste tre è specialmente la Messa a sei voci dedicata alla memoria di Papa Marcello. Nel 1571 Palestrina ebbe il posto di maestro della cappella di San Pietro, dove rimase fino alla morte avvenuta il 2 febbraio 1594.

Palestrina ci ha lasciato circa 100 messe, quasi 200 mottetti, oltre a una quantità di salmi e altre composizioni minori: nel campo profano scrisse molti *madrigali*, alcuni su parole del Petrarca. Da lui ebbe origine l'espressione « alla Palestrina » con cui si indica tuttora la purissima vocale senza accompagnamento.

Un'edizione moderna completa delle opere del Palestrina — sulle edizioni del tempo che sono naturalmente a parti staccate — è stata pubblicata in Germania, da Breitkopf und Härtel. Composizioni di lui e di altri autori del tempo si trovano in varie antologie e raccolte.

(2) Lo si osservi, per esempio, nel secolo scorso per il romanticismo, e recentemente in Francia per l'impressionismo.

del Rinascimento musicale apparvero i primi frutti artistici.

In secondo luogo — per la tendenza generale dell'uomo di voler rimanere ostinatamente attaccato ai suoi vecchi oggetti, e seguitare a servirsene anche quando questi non rispondano più ad un nuovo gusto, ad un nuovo pensiero, ad una condizione di fatto nuova — il Rinascimento musicale italiano, cioè il rinnovato bisogno di esprimere nella musica i sentimenti, le passioni, le aspirazioni umane, prima di crearsi la lingua che a questa espressione era la più adatta, cercò di sfogarsi, di effondersi nelle vecchie forme medioevali, cioè nella polifonia vocale contrappuntistica. La nuova primavera musicale, che balda si avanzava, prima di espandersi in una dovizia di foglie verdi e di fiori, rattivò di germogli i vecchi tronchi.

Ed ecco perchè prima del Monteverdi avemmo il Palestrina. E attorno al Palestrina altri compositori in gran numero si fanno, attraverso le vecchie forme, messaggeri del « dolce stil nuovo ». Fra i precursori e contemporanei e continuatori di lui son da ricordarsi — senza parlare dei precursori remoti come Francesco Landino, detto il « cieco degli organi », ed altri trecentisti fiorentini — Giovanni Animuccia, Giovanni Maria Nardini, gli spagnuoli Ludovico da Vittoria e Cristoforo Morales, e soprattutto il fiammingo ORLANDO DI LASSO (1532-1594) paragonabile come grandezza a Palestrina.

Una scuola gloriosa di compositori — contemporaneamente a quella romana che si irradiò da Palestrina — fioriva intanto anche in Venezia. A capo di essa fu il fiammingo Adriano Villaert, maestro in San Marco: fra i suoi successori, che ne

continuarono l'opera, furon celebri soprattutto Andrea Gabrieli e suo nipote Giovanni. La musica di questi compositori, a riflesso della Venezia d'allora, era colorita e pittoresca; vi appaiono già gli strumenti e il cromatismo; mentre la scuola romana si mantenne sempre in una linea di maggiore semplicità e austerità diatonica.

Ed ecco intanto, nel campo profano, Luca Marenzio, Cipriano De Rore e Gesualdo principe di Venosa cantare in madrigali di una dolcezza, di una arditezza espressiva non mai udita. Ecco il madrigale perdere la sua rigidità e compostezza primitiva e popolarsi di elementi pittoreschi e descrittivi e drammatici. Ecco Orazio Vecchi col suo *Amfiparnaso* e le sue *Veglie di Siena*, Alessandro Striggio col suo *Cicalamento delle donne al bucato*, Giovanni Croce con le sue *Mascarate piacevoli et ridicolose*, Adriano Banchieri con la *Pazzia senile* e la *Saviezza giovanile*. Ecco gli intermezzi, ecco le pastorali. Tutte queste sono manifestazioni nelle vecchie forme contrappuntistiche della nuova energia rinvigoriscente che era impaziente di trovarsi un linguaggio nuovo (1).

Il contributo più efficace e più remoto; la vera spinta iniziale, il vero moto propulsore a questa rivoluzione musicale venne dal popolo. Le melodie appassionate che già vari secoli prima avevano cominciato a risonare sulle bocche dei trovatori, le « villanelle » o « frottole » che già nel Quattrocento allietavano con accenti vivaci e commossi le liete brigate, si trasfusero per fatale forza di con-

(1) Chi volesse avere un'idea di un madrigale drammatico veda il *Cicalamento* di Alessandro Striggio, da me trascritto in partitura moderna, nella *Rivista musicale italiana*, XII, 4, e XIII, 1, 2.

quista nella musica d'arte e col loro contatto la fecondarono, le infusero vita.

Ma, perchè il Rinascimento musicale fosse pieno e completo, occorreva che anche l'arte individuale si decidesse a uscire dall'uso esclusivo ed obbligato della impacciante polifonia contrappuntistica, per tornare al semplice canto monodico, che è stato sempre il linguaggio più adatto alla libera espressione dei sentimenti umani. Di questo passaggio definitivo — che è legato nella storia musicale con l'episodio della famosa Camerata fiorentina — ci occuperemo nel prossimo capitolo.

SGUARDO RIASSUNTIVO

ALLE FORME DI MUSICA (POLIFONIA VOCALE)
IN PIENO SVILUPPO NEL RINASCIMENTO

MUSICA PROFANA

VILLANELLA o FROTTOLA. — *Composizione polifonica vocale di stile popolaresco, in cui la voce superiore eseguisce una melodia popolare, e le altre voci accompagnano nota contro nota, con grande semplicità.*

CANZONE, CANZONETTA. — *Forma di composizione simile alla Villanella, ma un poco più elevata ed elaborata: è un che di mezzo tra la Villanella e il Madrigale. Si noti che tanto le canzonette come le villanelle eran cantate ripetendo la stessa aria strofa per strofa.*

MADRIGALE. — *Composizione vocale contrappuntistica — di solito a 4 o 5 voci — su una breve poesia italiana: che in origine aveva lo stesso nome, ed era di carattere elegante e concettoso. Tutti i musicisti del Cinquecento hanno scritto madrigali (come oggi non c'è musicista che non scriva romanze); ma tra i più squisiti e forti cultori di que-*

sta forma d'arte son da ricordarsi: Adriano Villlaert, Cipriano de Rore, Luca Marenzio, Gesualdo principe di Venosa, Palestrina, Monteverdi.

MADRIGALE DRAMMATICO. — *Madrigale di maggiore estensione, spesso in più parti, su poesia di carattere drammatico, narrativo e pittoresco. È una manifestazione, nelle vecchie forme, della tendenza espressiva e drammatica assunta dalla musica nel Rinascimento, tendenza che ebbe la sua intera esplicazione col Melodramma. I principali autori di madrigali drammatici furono: Orazio Vecchi, Alessandro Striggio, Adriano Banchieri, Giovanni Croce.*

INTERMEZZO. — *Si chiamarono così le composizioni drammatiche madrigalesche destinate ad essere rappresentate scenicamente fra un atto e l'altro di altri spettacoli. Costituiscono, in confronto dei semplici madrigali drammatici, un passo ulteriore — per l'intervento della scena — verso il Melodramma (1).*

MUSICA SACRA

MOTTETTO. — *Composizione polifonica vocale su un breve testo latino relativo a qualche ricorrenza o festività religiosa.*

MESSA. — *Composizione in più parti, sopra certi dati passi del testo di questa cerimonia liturgica. Le parti essenziali che l'uso ha destinato a tale scopo sono nella messa ordinaria 5: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Benedictus, Agnus Dei.*

(1) L'uso di intermezzare le rappresentazioni teatrali con musiche (eseguendole fra un atto e l'altro) si è perpetuato anche nei secoli successivi. Certo la qualità degli intermezzi è cambiata secondo la moda e lo sviluppo dell'arte musicale. Nel '700 eran diventati atti d'opera. La *serua padrona* di Pergolesi, per esempio, fu scritta a scopo di intermezzi.

Origine del melodramma moderno

Al punto in cui siamo giunti del nostro percorso le opere d'arte musicali conservateci sono ormai in tal copia che la storia ha cessato completamente di essere un lavoro di ricostruzione e di supposizione per diventare uno studio positivo e diretto: in termini più precisi, una intelligente esecuzione di musiche.

Il libro non è più ormai che una guida. E, come sarebbe stolto chi pretendesse di studiare la pittura o la scultura moderne sopra un manuale, senza curarsi di cercare e osservare i quadri, le statue o i monumenti, così sarebbe di assai scarso vantaggio per l'artista dedicarsi agli studi per lui necessari di storia musicale moderna, senza basarsi sulla conoscenza diretta ed effettiva delle opere d'arte musicali che ne forman l'oggetto. Mentre il libro può essere guida preziosa quando adempie il suo ufficio di interpretare e integrare le esecuzioni di musiche.

Esecuzioni di musiche. Non di musiche brutte, si badi bene, di musiche qualunque, di musiche aventi un semplice valore archeologico: ma di musiche belle, chè ce ne sono in ogni tempo, di musiche espressione viva e schietta e commossa dello spirito di ogni artista, di ogni momento e periodo dello svolgimento della nostra arte (1).

(1) Nessuno più di noi rifugge da quella cieca infatuazione di alcuni per il passato, che si potrebbe riassumere col falsissimo aforisma: «È antico, dunque è bello». La verità per la musica di qualsiasi tempo (o antica o moderna che sia) è questa: che, di quanto si produce, almeno il novecento per mille è brutto e destinato ad essere sepolto irrimediabilmente.

E tale scelta non può compierla che il maestro tecnico; e tali esecuzioni, tranne il caso assai raro in Italia di udirle in concerti, non può farle, coi mezzi di cui può disporre, che il maestro musicista nella scuola. E solo allora l'insegnamento è serio, completo e artisticamente fattivo (1).

Questa avvertenza, che da tempo sentivo il bisogno di fare, diventa necessaria in riguardo al Melodramma. Poichè all'osservatore profano e superficiale il Melodramma e il canto monodico espressivo possono sembrare una novità brusca, caduta dal cielo. Mentre invece sono il risultato di un lento e graduale svolgimento; che non può essere afferrato nella sua pienezza se non attraverso la diretta conoscenza di una serie di musiche cinquecentesche: canti popolari, villanelle, canzonette, madrigali, madrigali drammatici. La monodia accompagnata col basso numerato non dista tanto come potrebbe sembrare dalla polifonia vocale: ma fu il prodotto esteticamente naturale di una evoluzione tecnica e artistica avvenuta col sostituirsi degli strumenti (che prima le rinforzavano e rad-

(1) Nella mia scuola eseguisco io stesso le musiche, e, quando sia il caso, le faccio eseguire agli alunni. Anni or sono fra i compositori avevo solo due alunne e un alunno: aggiungendomi io come quarto intonammo tutto un repertorio di mottetti, madrigali, messe, a quattro voci, leggendo anche sulle particelle staccate originali. E con frutto grandissimo.

In questo libro ho non posso che lottare talvolta col lettore dove potrebbe, volendo, trovare le musiche più importanti e più rare che gli sarebbe indispensabile conoscere. Ma confesso che ciò faccio con scarsa fiducia: poichè lo scegliere nell'estensione di queste musiche le cose belle e adatte, e penetrarne lo spirito o interpretarle è cosa tutt'altro che facile.

doppiavano) alle altre voci della polifonia, mentre rimaneva a cantare una voce sola (1).

Premesso questo, passiamo a esporre le vicende episodiche delle origini del melodramma moderno.

Sul finire del Cinquecento, in Firenze, in casa del Conte De' Bardi si adunava un'accolta di musicisti e di artisti, i quali discutevano delle tendenze che andavano delineandosi nell'arte musicale, ispirandosi alla necessità di tornare ad una forma di musica più semplice e schietta, e modellandosi sullo studio e sulla rievocazione dell'antica arte greca.

È noto che una delle manifestazioni del Rinascimento fu il rinnovato culto ed amore per tutto ciò che riguardasse l'antichità classica, che nel Medio Evo era stato invece disprezzato come ripugnante al Cristianesimo. Ora, come gli uomini del Rinascimento si eran volti con entusiasmo allo studio e alla rievocazione del pensiero, della letteratura, della scultura antica, così presero a studiare con grande passione anche quel poco che allora poteva sapersi circa l'antica musica classica, cioè la musica dei Greci. La rievocazione dell'antica musica greca nel nostro Rinascimento fu nello stesso tempo un *effetto* del rinascente amore per le cose antiche, e una *spinta* verso le nuove conquiste

(1) Vail più avanti in parte di questo libro dedicata alla musica strumentale. Una prova di quanto è detto sopra sta in questo: che, quando nelle composizioni monodiche scritte con basso numerato è la voce basso che canta, essa cammina costantemente all'unisono (e ciò si osserva ancora nel Carissimi e in autori a lui posteriori) col basso strumentale, allo stesso preciso modo come faceva il basso nelle composizioni polifoniche vocali accompagnate da strumenti. Quando invece la voce cantante non è un basso, allora il basso strumentale (e si capisca bene perchè) è indipendente: poichè esso era all'unisono col basso vocale che è scomparso, mentre è rimasta a cantare solo una delle voci più acute della polifonia.

musicali; poichè i nuovi musicisti trovarono nella antica musica greca e nell'antico teatro greco un modello ideale di quel canto melodico espressivo, di quella intima unione di musica e poesia cui essi miravano.

Alla cosiddetta Camerata de' Bardi partecipavano i musicisti Giulio Caccini romano, Jacopo Peri fiorentino, Emilio de' Cavalieri gentiluomo romano, Vincenzo Galilei padre del grande Galileo, e il poeta Ottavio Rinuccini.

Il primo a compiere tentativi del nuovo stile fu appunto — secondo la tradizione — Vincenzo Galilei, il quale musicò dei frammenti del Conte Ugolino di Dante e delle Lamentazioni di Geremia. Si badi come questi musicisti, in base agli intendimenti da cui eran mossi, sceglievano, per musicare, le poesie più intense di passione.

Nel 1590 furono rappresentate alla Corte di Firenze le due pastorali *Il Satiro* e *La disperazione di Fileno* di Laura Guidiccioni con musica di Emilio de' Cavalieri.

Nel 1594 in casa Corsi la *Dafne* di Rinuccini con musica di Peri. Quest'opera, come le precedenti del de' Cavalieri e del Galilei, è andata perduta.

Nel 1600, in occasione delle nozze di Maria dei Medici con Enrico IV di Francia, vennero alla luce in Firenze due opere composte l'una dal Peri l'altra dal Caccini sullo stesso libretto di Ottavio Rinuccini intitolato *Euridice* (1).

(1) Non è vero quello che si dice comunemente, che ambedue le opere furono rappresentate in quell'anno. Soltanto l'*Euridice* di Peri fu rappresentata a Palazzo Pitti, il 6 ottobre. La prima rappresentazione dell'*Euridice* di Caccini, che pure era stata stampata nello stesso anno 1600, avvenne due anni più tardi, il 5 dicembre 1602 (vedi SOLERTI, *Musica, Ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637*, Firenze, Bemporad, 1905).

Nello stesso anno a Roma in un piccolo teatro presso i Filippini alla Vallicella fu eseguita la *Rappresentazione di Anima e Corpo* di Emilio de' Cavalieri.

Queste tre opere, le due *Euridici* e l'*Anima e Corpo*, che ci sono conservate in belle edizioni del tempo, costituiscono i primi preziosi monumenti del melodramma moderno.

Queste composizioni sono scritte esclusivamente nel linguaggio nuovo: il canto monodico, che si prestava meravigliosamente a rendere tutte le movenze espressive della poesia, a piegarsi come corpo vivente sotto i palpiti, i fremiti, gli accenti della passione. E difatti già in questi primi tentativi, specialmente in Emilio de' Cavalieri, si osserva una naturalezza e possanza di espressione che sorprende anche noi moderni. I cori in queste composizioni occupano solo la piccola parte che è loro riservata dall'azione. Il tutto veniva accompagnato con strumenti; e l'accompagnamento è pervenuto a noi scritto col semplice basso numerato sul quale i sonatori abili improvvisavano.

Tanto alle due *Euridici* come all'*Anima e Corpo* son premesse delle interessanti prefazioni, nelle quali gli autori spiegano i loro intendimenti. E son d'accordo nel dire che il loro canto, o recitativo, che è qualcosa di mezzo tra il parlar comune e il canto spiegato, non mira ad altro che a rendere con efficacia e chiarezza il sentimento delle parole e si richiamano al modello degli antichi Greci. Per comprendere appieno la natura di queste musiche basta ricordare un'espressione bellissima di Emilio de' Cavalieri, impressa sul frontespizio dell'opera sua, espressione in cui è sintetizzata mirabilmente

tutta l'essenza del melodramma moderno: « PER RECITAR CANTANDO » (1).

(1) Dalle prefazioni dell'*Anima e Corpo*, poichè secondo me il *Do' Cavalieri* è da considerarsi tanto cronologicamente che artisticamente il capo di tutti questi innovatori, credo opportuno trascrivere questi passi: « ... composizioni di musica fatte a somiglianza di quello stile col quale si dice che gli antichi Greci e Romani nelle scene e teatri loro soleano a diversi affetti muovere gli spettatori... ». « Volendo rappresentarsi in palco la presente opera ovvero altre simili, e seguire gli avvertimenti del signor Emilio Del Cavaliere, e far sì che questa sorte di musica da lui rinnovata commuova a diversi affetti, come a pietà et a giubilo, e pianto et a riso, et ad altri simili... par necessario che il cantante abbia bella voce, bene intonata e che la porti salda, che canti con affetto, piano e forte, senza passaggi, et in particolare che esprima bene le parole chè siano intese, et le accompagni con gesti e motivi non solamente di mani, ma di passi ancora, che sono aiuti molto efficaci a muovere l'affetto. Gli strumenti siano ben sonati, e più e meno in numero secondo il luogo, o sia teatro, o vero sala, quale per essere proporzionata a questa recitazione in musica non doveria esser capace al più che di mille persone, le quali stessero a sedere commodamente, per maggior silenzio e soddisfazione loro: chè rappresentandosi in sale molto grandi non è possibile far sentire a tutti la parola, onde sarebbe necessitato il cantante a levar la voce, per la qual causa l'affetto manca, e la tanta musica, mancando all'udito la parola, viene noiosa. E gli ettementi, perchè non siano veduti, si debbano sonare dietro le tele della scena, e da persone che vadino secondando chi canta, e senza diminuzioni e pieno. E per dar qualche lume di quel' che in luogo simile per prova hanno servito, una Lira doppia, un Clavicembalo, un Chitarone o Tiorba che si dica, insieme fanno buonissimo effetto, come ancora un Organo suave con un Clavicembalo, un Chitarone o Tiorba che si dica, insieme conforme all'affetto del recitante; e giudica che simili rappresentazioni in musica non sia bene che passino due ore... Il passar da un affetto all'altro contrario, come dal mesto all'allegra, dal feroce al mite, e simili, commuove grandemente... Il poema non dovrebbe passare settecento versi, e conviene che sia facile et pieno di veretti, non solamente di sette sillabe, ma di cinque e di otto, et alle volte in sdruciolli; e con le rime vicine, per la vaghezza della musica, sia grazioso effetto. E ne' Dialoghi le proposte et risposte non siano molto lunghe;

Il « Melodramma » — sia inteso nel senso ampio che io do a questa parola di « espressione musicale dei sentimenti umani », sia nel senso ristretto — fu il portato proprio e caratteristico del Rinascimento musicale italiano nella sua piena esplicazione. E questa nuova forma d'arte — cui non si può negare finchè rimase fedele agli intendimenti dei suoi fondatori una grande elevatezza e nobiltà — riuscì di tale appagamento all'anima musicale del tempo, che ebbe subito fortuna e diffusione grandissima: dai limiti ristretti entro cui l'avevano realizzato i maestri fiorentini, le cui opere furono piuttosto sperimentazioni accademiche e divertimenti di corte, divenne ben presto una forma d'arte popolarissima ed umana.

Il principale rappresentante di questa popolarizzazione ed umanizzazione del Melodramma fu un grande artista: Claudio Monteverdi.

L' Oratorio

Prima di parlare del Monteverdi, dedichiamo una breve parentesi alle origini dell'Oratorio.

L'Oratorio fu una manifestazione del Melodramma in un ambiente speciale, cioè negli oratorii (luo-

e le narrative d'un solo più brevi che possano... Alcune dissonanze, et due quinte sono fatte a posta... ».

Il giovane pesò ad una ad una queste parole d'oro, che potrebbero esser dedicate con amara ironia a molti autori e critici odierni.

Dimenticavo dire che tanto le due *Euridici* come l'*Anima e Corpo* sono ripubblicate in edizione moderna. Delle prime c'è anche un'edizione Ricordi; di quest'ultima sono uscite, qualche anno fa, una riproduzione in facsimile della edizione originale del 1600 per cura di F. Mantica, e una riduzione di G. Tebal dini, ambedue con una mia prefazione.

ghi di devozione) che fiorirono largamente in seno a quel movimento di reazione religiosa agli eccessi sensuali e licenziosi del Rinascimento di cui sopra abbiamo fatto parola.

Fra questi oratorii fu soprattutto celebre, ed ha speciale importanza sotto l'aspetto musicale, quello fondato in Roma da San Filippo Neri nel 1558, che dopo essere passato per varie sedi si fissò nella sua sede definitiva in Santa Maria in Vallicella. È noto che la Congregazione di sacerdoti da San Filippo istituita prese appunto il titolo « dell'Oratorio ».

In mezzo ai vari esercizi spirituali che si compivano negli oratorii era naturale si introducesse la musica, e da principio vi apparve in forma semplicissima di laudi spirituali, che erano cantate senza alcuno speciale carattere, come si cantano in certe circostanze anche oggi, fra un esercizio e l'altro; la musica di esse era a più voci e di carattere popolare sul tipo delle canzonette e villanelle.

A poco a poco nella poesia di queste laudi andò infiltrandosi un contenuto narrativo e drammatico; il che rispondeva allo scopo dell'Oratorio, che era quello di far propaganda spirituale, anche per mezzo di esempi presi il più delle volte dalla Bibbia.

Le laudi cioè si trasformarono in laudi drammatiche, allo stesso modo in cui il madrigale si era trasformato in madrigale drammatico.

Ma le laudi drammatiche erano ancora cantate invariabilmente dalla intera massa del coro, che ripeteva strofa per strofa la stessa aria.

Solo più tardi anche nell'Oratorio, come nel Melodramma, alla polifonia vocale espositiva si sostituì il canto monodico e la forma rappresentativa, sempre però senza scena; il che appunto distingue l'Oratorio dal Melodramma.

Delle laudi filippine ci sono conservate a stampa cinque interessantissime raccolte, nelle quali la genesi dell'Oratorio si può osservare con chiarezza. Coi *Dialoghi* di Giovanni Francesco Anerio, pubblicati nel 1619, è ormai compiuto il passaggio dalla laude all'oratorio monodico (1).

Ma chi condusse l'Oratorio alla pienezza di sviluppo e a grande forza e squisitezza espressiva fu un grande artista fiorito a Roma nel seicento: GIACOMO CARISSIMI (2). Carissimi, come Monteverdi, è il vero tipo del musicista-poeta del Rinascimento: umanità, semplicità, verità sono le doti della sua musica. Lo distingue dal Monteverdi l'austerità diatonica che è stata sempre propria della scuola romana: mentre in Monteverdi si ritrova in alto grado la vivacità di colorito e l'arditezza cromatica della scuola veneziana. Carissimi legò il suo nome all'Oratorio, Monteverdi al Melodramma.

Partendo da queste origini, l'Oratorio acquistò ben presto generale diffusione: e di là delle Alpi

(1) Ognuno comprende come il nome del luogo (oratorio) passò ad indicare la musica che vi veniva eseguita. Anche oggi si dice « c'è il teatro », non per indicare il luogo, ma quello che vi si rappresenta. Chi volesse venire a conoscenza di una serie di composizioni (laudi, laudi drammatiche, dialoghi) illustranti l'origine dell'Oratorio — composizioni di mirabile schiettezza ed espressività popolare — può trovarle trascritte in partitura moderna nei miei *Studi sulla storia dell'Oratorio musicale in Italia* (Torino, Fratelli Bocca, editori). Vedere anche il mio studio sulle laudi e il loro rapporto col canti mondani (*Riv. mus. Italiana*, 1909).

(2) Carissimi nacque a Marino nel 1605; a Roma passò quasi tutta la sua vita come maestro di Cappella all'Apollinare e morì nel 1674. Dei suoi oratori ce ne restano circa quindici, in copie manoscritte conservate in biblioteche straniere. Solo qualcuno è pubblicato, tra cui *l'Asfe* che è il più celebre e il più bello.

raggiunse nel settecento i suoi più alti fastigi con Bach e con Händel, mentre in Italia seguì fedelmente tutte le vicende del Melodramma; fino alla restaurazione moderna, cui appartiene il Perosi.

Una forma di musica largamente sviluppatasi accanto all'Oratorio — e nella quale eccelse anche il Carissimi — fu la Cantata: cioè una composizione vocale di notevole importanza ed estensione, con accompagnamento di strumenti, di argomento sacro e mondano.

Il Melodramma veneziano

Con CLAUDIO MONTEVERDI (1) il centro di diffusione del Melodramma si sposta da Firenze e Roma a Venezia.

Abbiamo già accennato come egli abbia infuso in questa forma d'arte forza e libertà di espressione, calore di vita; come l'abbia animata del soffio di un vero e grande artista. Dalle sale aristocratiche

(1) Nato a Cremona nel 1567. Entrò giovane al servizio dei Gonzaga in Mantova come violinista; e nel 1603 fu eletto maestro di quella Cappella ducale. Dieci anni più tardi fu chiamato ad occupare lo stesso posto in San Marco a Venezia, dove rimase fino alla morte avvenuta nel 1643. Le opere principali di Monteverdi sono: *Orfeo*, *Arianna*, e *L'Incoronazione di Poppea*. La prima e terza ci sono interamente conservate. Della seconda conosciamo soltanto il celebre *Lamento di Arianna*, che ci è pervenuto attraverso un « travestimento spirituale » in « *Lamento di Maria* » che ne fece l'autore. Monteverdi scrisse anche naturalmente molti madrigali, bellissimi, e musica sacra.

L'*Orfeo* e *L'Incoronazione di Poppea* sono stati pubblicati in Germania. Dell'*Orfeo* c'è anche una trascrizione moderna di Giacomo Orefice. Il *Lamento di Arianna* è facilissimo a trovarsi.

e principesche, dove era stato frutto di ricerche erudite e intellettuali e dilettazione di pochi, il Melodramma scese con lui in mezzo al popolo, divenne espressione immediata, viva dei sentimenti umani. Fu durante la vita del Monteverdi che si aprirono a Venezia i primi pubblici teatri di musica.

Questo carattere dell'arte del Monteverdi, in contrapposto a quella di Peri e Caccini, deriva anche da questo: che essa è espressione di vita vissuta. Mentre Peri e Caccini avevano scritto le loro opere, diciamo così, a freddo, ben pasciuti nel benessere e per incarico di signori, Monteverdi trascorse la sua vita in mezzo a continue lotte e amarezze (1); si dibattè contro la miseria, fu dilacerato nelle sue affezioni più care: e nella sua musica si ritrova l'eco dei suoi dolori.

A questo fondo umano e passionale corrisponde in Monteverdi una padronanza tecnica e una spregiudicatezza verso le regole che tentavano di arrestare la musica al puro diatonismo, per cui egli ci appare come il primo vero musicista moderno (qualcosa di simile a lui si trova già nel Dr. Cavalieri). Nonostante le proteste dei pedanti, egli spezzò i legami di cui la musica era rimasta prigioniera: e volle ch'ella ascoltasse nient'altro che i movimenti del suo cuore.

Inoltre col Monteverdi il Melodramma s'incammina a raggiungere la pienezza della sua natura

(1) Non ultime per asprezza furono le lotte ch'egli dovette sostenere per il rinnovamento e il progresso della sua arte, contro i pedanti e gli adoratori della lettera morta; quelli stessi che un secolo più tardi trovavano zeppi di errori i quartetti di Mozart. Sono rimasti celebri in proposito gli acerbi attacchi che il Monteverdi ebbe dall'abate Artusi.

musicale. Il recitativo arido dei primi Fiorentini, impacciato da una quantità di preoccupazioni estranee alla musica e di legami pedanti con la parola, diventa in lui melodia musicalmente libera, espressione schietta e plastica dei sentimenti umani.

E l'armonia si avvia risolutamente verso tutte le/arditezze cromatiche/che in sua mano sono fonte inesauribile di nuovi effetti espressivi. Perfino l'accordo di settima diminuita si trova già in Monteverdi.

Basta confrontare il racconto della morte di Euridice quale è in Peri e Caccini con quello che è divenuto nell'*Orfeo* di Monteverdi, per convincersi del grande cammino percorso.

Nè tutto ciò veniva fuori d'un tratto. Già nel Cinquecento, per opera di alcuni madrigalisti, c'era stato un intenso movimento di rinnovazione nel campo dell'armonia: in Cipriano De Rore, per esempio, e soprattutto in Gesualdo principe di Venosa, si trovano tali arditezze cromatiche che sorprendono anche noi moderni. Tale movimento fu ispirato senza dubbio dal desiderio di rievocare anche su questo punto l'antica musica greca, nei suoi generi cromatico ed enarmonico. E a questo proposito furon vivaci e lunghe le dispute anche fra i teorici: di cui qualcuno, come Gioseffo Zarlino, difendeva a spada tratta la vecchia tonalità, e altri, come Nicolò Vicentino, proponeva e sosteneva le innovazioni più ardite (1).

(1) Queste lotte diventarono ancora più aspre quando si trattò di rendere i passaggi cromatici con gli strumenti a suoni fissi. Ultimo risultato di queste lotte fu — dopo molti tentativi di costruire strumenti con innumerevoli tasti per rendere fedelmente le intonazioni della scala naturale — l'adozione verso la fine del 600 del temperamento della scala, di cui facemmo parola nell'a *Fisica*.

Monteverdi portò un contributo decisivo al trionfo del cromatismo e della tonalità moderna: l'uso dei puri modi gregoriani finiva ormai per essere limitato al solo canto liturgico.

Un altro punto importante riguardo al melodramma monteverdiano è quello della strumentazione, tanto sotto l'aspetto tecnico che sotto l'aspetto estetico-artistico. Sotto l'aspetto tecnico si attribuisce a lui di aver per primo usato certi effetti di strumenti, come, per esempio, il tremolo e il pizzicato degli archi. Sotto l'aspetto estetico-artistico vedemmo già il *De' Cavalieri* esprimere l'idea che « converrebbe mutare stromenti conforme all'affetto del recitante ». Non è vero dunque che Monteverdi sia stato il primo a usare i vari strumenti per caratterizzare i personaggi e le situazioni drammatiche; ma egli sviluppò e concretò questa idea nel senso che gli episodi strumentali hanno in lui un'importanza molto maggiore che nei suoi predecessori, e che egli indica punto per punto gli strumenti che desidera: per esempio, quando canta Plutone nell'*Orfeo* è accompagnato dalle voci gravi e solenni delle viole e dei tromboni.

Un artista come il Monteverdi non poteva non esercitare un potente influsso sul suo tempo. Ed è naturale che si formasse in Venezia sulle sue orme una scuola di compositori d'opere. Fra questi continuatori del Monteverdi son da ricordarsi specialmente Francesco Cavalli (opera principale *Giasona*). Marcantonio Cesti (*Dori*), Giovanni Legrenzi (*Totila*). Cavalli e Legrenzi occuparono, come Monteverdi, il posto di maestro di cappella in S. Marco.

Questi compositori, se ampliarono il melodramma nelle forme esteriori, furono però ben lontani

dall'infondergli il genio del loro maestro: e la loro discendenza ben presto si estinse per mancanza di forze.

Il Melodramma napoletano

E la sede di principal fioritura del Melodramma si spostò nuovamente, per fissarsi a Napoli, nella «terra del canto». Dove trovò tanta copia e fecondità di autori e tanta ricchezza di ispirazione conquistatrice che «melodramma napoletano» diventò sinonimo di «melodramma italiano» e «melodramma universale».

I maestri napoletani infusero in questa forma d'arte tutto il brio e la passionalità del loro temperamento, tutta la melodiosità delle loro canzoni, tutta la luminosità del loro cielo.

Fondatore della scuola napoletana fu ALESSANDRO SCARLATTI (1), autore fecondissimo, e capostipite di tutta una pleiade di compositori: Francesco Durante, Leonardo Leo, Nicolò Porpora, Leonardo Vinci, Francesco Feo, Nicolò Jommelli, Nicolò Piccinni, Antonio Sacchini, Tommaso Traetta, Nicolò Zingarelli.

Un prodotto caratteristico della scuola napoletana — prodotto ben consono allo spirito del paese — fu l'*opera comica*, che ebbe un carattere di schietta popolarità, e spesso era in dialetto. Molte opere

(1) Nato a Palermo nel 1659, fu allievo — insieme col Cesti e con altri compositori italiani e stranieri — del Carissimi: visse a Napoli dove morì nel 1725. Scrisse oltre 100 opere, 400 cantate, 200 messe; il che può dare la misura della fecondità di questi maestri napoletani. Di tante opere dello Scarlatti è stata pubblicata, credo, la sola *Rosaura*, dall'Eitner.

comiche napoletane sono creazioni di tale sincerità e vitalità, che conservano anche per noi moderni una mirabile freschezza; il che può dirsi solo eccezionalmente delle innumerevoli opere serie loro compagne.

Tutti i maestri della scuola napoletana scrissero opere comiche. Ma i più grandi secondo che la fama li ha consacrati, sono: Giambattista Pergolesi (*La Serva Padrona*); Giovanni Paisiello (*Il Barbiere di Siviglia*, *Nina pazza per amore*); Domenico Cimarosa (*Il Matrimonio segreto*, *Giannina e Bernardino*) (1).

Il melodramma napoletano, nonostante il dispregio in cui può tenerlo chi non sa concepire la musica e l'arte senza un accigliato e sonnolento programma estetico, con la passionalità, la gentilezza, la vivacità, il fascino delle sue melodie, ebbe la virtù di conquistare in breve tutti i paesi; e in forza di esso l'Italia tenne per molto tempo incontrastato il suo primato musicale nel mondo.

Sviluppo e decadenza del Melodramma

Per opera dei maestri delle scuole veneziana e napoletana il melodramma si andò sviluppando e arricchendo sotto l'aspetto musicale.

Al semplice e continuo recitativo dei primi fiorentini si aggiunsero via via le arie, i duetti, i terzetti, i pezzi di assieme, i cori, i concertati, i finali. E ciascuna di queste parti andò prendendo svilup-

(1) Pergolesi nacque a Jesi nel 1710, studiò e visse a Napoli dove morì, giovanissimo, nel 1736. Paisiello fu di Taranto (1741-1816) e Cimarosa di Aversa (1749-1801).

po e forma secondo lo svolgimento naturale del discorso musicale: svolgimento che si manifesta con mirabile parallelismo nella musica strumentale e nella vocale.

Così nel melodramma si andò delineando una vera/architettura musicale, che mancava nei melodrammi della Camerata fiorentina, e che si va delineando solo in potenza nel Monteverdi.

Il recitativo « secco », cioè col semplice basso numerato, si trasformò nel recitativo « accompagnato ».

L'aria prese ben presto la forma col *da capo*, che fu introdotta, si dice, da Scarlatti, e che rimase per lungo tempo la forma tipica. Un'altra forma di aria che a un certo punto apparve fu quella a *rondò*, in cui cioè un motivo iniziale vien ripreso più volte alternandosi con varî motivi secondari.

Nello stesso tempo andò/sviluppandosi la strumentazione. Le parti degli strumenti, invece di essere improvvisate a piacimento sul basso numerato, cominciarono ad essere precisate e scritte in partitura. Appaiono inoltre nel melodramma pezzi strumentali d'importanza, come la sinfonia (*ouverture*). Nell'opera *Tigrane* di Scarlatti (1715) l'orchestra è già quella di Haydn, che visse cinquant'anni dopo; e cioè: violini, viole, violoncelli, due oboi, due fagotti, due corni (1).

(1) In Peri e Caccini si trovano scritte (realizzate) le parti degli strumenti solo nei piccoli ritornelli strumentali, ma senza indicazione del nome degli strumenti. Il De' Cavalieri anche sotto questo aspetto appare più progredito: sebbene anch'egli non segni ancora i nomi degli strumenti, nell'*Anima e Corpo* ci sono (con tutte le voci realizzate) due sinfonie assai sviluppate e

Ma con questo progresso *musicale* del melodramma non andò di pari passo il progresso *artistico*: anzi sotto questo aspetto il melodramma si avviò rapidamente verso la sua decadenza, poichè la cieca prevalenza della musica considerata come vuoto giuoco di suoni andò ben presto a danno della verità drammatica e della serietà e sincerità dell'opera d'arte.

Ciò accadde per l'ignoranza dei compositori, i quali miravano soltanto a scrivere dei pezzi di musica con cui, dal loro punto di vista, far buona figura, traendo certi dati effetti dalle voci e dagli strumenti, senza preoccuparsi se ciò era d'accordo con le esigenze dell'azione e della poesia; e soprattutto per la vanità e la protervia dei cantanti, i quali non cercavano altro che di mettere in mostra la loro persona, la loro voce e la loro virtuosità, senza curarsi nè punto nè poco dei personaggi che dovevano rappresentare.

Così poteva accadere che il compositore, o il librettista, per far cantare in un finale tutte le voci necessarie all'effetto, facessero star presente un tenore o un soprano, mentre le esigenze dell'azione lo avrebbero voluto lontano le mille miglia. Il cantante poi voleva avere a tutti i costi la sua *aria di sortita*; c'entrasse o non c'entrasse con l'azione poco importa; se non ci entrava si facevano dire al personaggio quattro sciocchezze. E c'erano per-

veramente belle. Una *sinfonia*, e questa con l'indicazione precisa degli strumenti (violini, cornetti, tiorba, liuto, organo), si trova nel *Dialogo del Figliol prodigo* di Anerio (1619). Ma questi sono episodi strumentali isolati: la realizzazione strumentale in partitura dell'intero melodramma apparve assai più tardi.

fino dei cantanti che volevano presentarsi sulla scena sempre in gran pompa, vestiti in gran lusso, coperti di gioielli, e magari in cocchio, anche se per avventura rappresentassero un contadino o un accattone. Non occorre poi dire quale effetto avevano sull'opera d'arte i porgheggi, le corone, le « messe di voce », le cadenze di cui i virtuosi, a pieno loro arbitrio, infioravano la parte.

Tutto ciò ebbe naturalmente una forte ripercussione sui compositori e sul pubblico. I compositori finirono per concentrare tutta la loro attenzione sulle arie o su qualche aria, trascurando i recitativi e tutto il resto, che pare invece certo, aveva per l'azione drammatica un'importanza molto maggiore. E difatti, se noi osserviamo i melodrammi del tempo, troviamo nelle arie una interessante e piacevole novità; mentre i recitativi di Scarlatti, ad esempio, sono assai inferiori a quelli di Peri e Caccini. Il pubblico anche lui non prestava ormai più attenzione che all'aria del « divo »: quando usciva il « divo » o la « diva » (1) tutti si mettevano in silenzio e ad orecchie tese; cantata l'aria, gli spettatori tornavano a chiacchierare e a prendere i sorbetti, come se nella scena niente più accadesse.

Tale era ridotto, in generale, il melodramma al principio del settecento: cioè una serie di arie più o meno belle, mal cucite fra loro da trasandati recitativi e pezzi d'assieme e da una burlesca parvenza di azione; arie che miravano soprattutto ad appagare i capricci dei cantanti senza alcun ri-

(1) Più spesso il « divo » che la « diva »; poichè le parti di donna erano, come è noto, il più delle volte scatenute da soprani.

Ma con questo progresso *musicale* del melodramma non andò di pari passo il progresso *artistico*: anzi sotto questo aspetto il melodramma si avviò rapidamente verso la sua decadenza, poichè la cieca prevalenza della musica considerata come vuoto giuoco di suoni andò ben presto a danno della verità drammatica e della serietà e sincerità dell'opera d'arte.

Ciò accadde per l'ignoranza dei compositori, i quali miravano soltanto a scrivere dei pezzi di musica con cui, dal loro punto di vista, far buona figura, traendo certi dati effetti dalle voci e dagli strumenti, senza preoccuparsi se ciò era d'accordo con le esigenze dell'azione e della poesia; e soprattutto per la vanità e la protervia dei cantanti, i quali non cercavano altro che di mettere in mostra la loro persona, la loro voce e la loro virtuosità, senza curarsi nè punto nè poco dei personaggi che dovevano rappresentare.

Così poteva accadere che il compositore, o il librettista, per far cantare in un finale tutte le voci necessarie all'effetto, facessero star presente un tenore o un soprano, mentre le esigenze dell'azione lo avrebbero voluto lontano le mille miglia. Il cantante poi voleva avere a tutti i costi la sua *aria di sortita*: c'entrasse o non c'entrasse con l'azione poco importa; se non ci entrava si facevano dire al personaggio quattro sciocchezze. E c'erano per-

veramente belle. Una *sinfonia*, e questa con l'indicazione precisa degli strumenti (violini, cornetti, tiorba, liuto, organo), si trova nel *Dialogo del Figliol prodigo* di Anerio (1619). Ma questi sono episodi strumentali isolati; la realizzazione strumentale in partitura dell'intero melodramma apparve assai più tardi.

fino dei cantanti che volevano presentarsi sulla scena sempre in gran pompa, vestiti in gran lusso, coperti di gioielli, e magari in cocchio, anche se per avventura rappresentarono un contadino o un accattone. Non occorre poi dire quale effetto avevano sull'opera d'arte i forgheggi, le corone, le « messe di voce », le cadenze di cui i virtuosi, a pieno loro arbitrio, infioravano la parte.

Tutto ciò ebbe naturalmente una forte ripercussione sui compositori e sul pubblico. I compositori finirono per concentrare tutta la loro attenzione sulle arie o su qualche aria, trascurando i recitativi e tutto il resto, che pare invece certo, aveva per l'azione drammatica un'importanza molto maggiore. E difatti, se noi osserviamo i melodrammi del tempo, troviamo nelle arie una interessante e piacevole novità; mentre i recitativi di Scarlatti, ad esempio, sono assai inferiori a quelli di Peri e Caccini. Il pubblico anche lui non prestava ormai più attenzione che all'aria del « divo »: quando usciva il « divo » o la « diva » (1) tutti si mettevano in silenzio e ad orecchie tese; cantata l'aria, gli spettatori tornavano a chiacchierare e a prendere i sorbetti, come se nella scena niente più accadesse.

Tale era ridotto, in generale, il melodramma al principio del settecento: cioè una serie di arie più o meno belle, mal cucite fra loro da trasandati recitativi e pezzi d'assieme e da una burlesca parvenza di azione; arie che miravano soprattutto ad appagare i capricci dei cantanti senza alcun ri-

(1) Più spesso il « divo » che la « diva »; poichè le parti di donna erano, come è noto, il più delle volte scatenate da soprannati.

spetto dell'azione rappresentata e della verità drammatica. Non mancano in questi lavori delle pagine fluenti di melodia, degli episodi espressivi; ma la visione sintetica e sostanziale dell'opera d'arte vi è scomparsa.

Di questo stato di cose si trovano echi giocondamente o amaramente ironici negli scritti e nelle commedie del tempo: la più celebre di queste satire è quella intitolata *Il teatro della moda* di Benedetto Marcello (1).

La riforma di Gluck

Le cose erano giunte a tal punto che ormai da ogni parte ferveva un desiderio di riforma. E anche qui — come già osservammo pel Palestrina — al momento opportuno giunse l'uomo grande e fortunato che tale riforma impersonò: CRISTOFORO GLUCK (2).

(1) Fu anche compositore, appartenente alla decadenza della scuola veneziana. Sono celebri i suoi *Salmi*.

(2) Nato nel 1714 a Weidenwang nell'Alto Palatinato (Germania) morto a Vienna nel 1787. Le principali sue opere che hanno importanza per la sua riforma — opere che egli scrisse nella maturità, mentre quelle anteriori non si distaccano dalla moda comune — sono: *Orfeo*, *Alceste*, *Armida*, *Ifigenia in Aulide*, *Ifigenia in Tauride*. Alcune di esse sono accompagnate da prefazioni, nelle quali l'autore spiega i suoi intendimenti. Ad edificazione dei giovani che vogliono dedicarsi al melodramma riportiamo qui la parte seguente della prefazione dell'*Alceste*, che fu l'opera con la quale Gluck iniziò la sua arte nuova:

« Quando presi a far la musica dell'*Alceste* mi proposi di spogiarla affatto di tutti quegli abusi che, introdotti o dalla mal intesa vanità de' Cantanti o dalla troppa compiacenza de' Maestri, da tanto tempo sfigurano l'Opera Italiana, e del più pom-

Non so se alcuno abbia messo mai in rilievo la singolarità del fenomeno Gluck nel settecento: come cioè in quel secolo cui sogliamo dar carattere dalle frivolezze, dalle galanterie, dalla cipria, dalle

... più bello di tutti gli spettacoli, ne fanno il più stitico, e il più noioso. Pensai di restringer la musica al suo vero ufficio di servire alla poesia per l'espressione, e per le situazioni della favola, senza interrompere l'azione, o raffreddarla con degli inutili superflui ornamenti; e credei ch'ella far dovesse quel che sopra un ben corretto e ben disposto disegno la vivacità de' colori e il contrasto bene assortito de' lumi e dell'ombre, che servono ad animar le figure senza alterarne i contorni. Non ho voluto dunque nè arrestare un attore nel maggior caldo del dialogo per aspettare un noioso ritornello, nè fermarlo a mezza parola sopra una vocale favorevole, o a far pompa in un largo passaggio dell'agilità della sua bella voce, o ad aspettar che l'orchestra li dia tempo di raccorre il fiato per una cadenza. Non ho creduto di dover scorrere liberamente la seconda parte di un'Aria quantunque fosse la più appassionata, e importante, per aver luogo di ripeter regolarmente quattro volte le parole della prima, e finir l'aria dove forse non finisca il senso, per dar comodo al Cantante di far vedere che può variare in tante guise capricciosamente un passaggio: insomma ho cercato di sbandire tutti quegli abusi contro del quali da gran tempo reclamavano invano il buon senso e la ragione. Ho immaginato che la Sinfonia debba prevenir gli spettatori dell'azione, che ha da rappresentar, e formarne, per dir così, l'argomento; che il concerto degli istrumenti abbia a regolarsi a proporzione dell'interesse, e della passione; e non lasciare quel tagliente divario nel dialogo fra l'aria, e il recitativo, che non tronchi a contra-senso il periodo, nè interrompa mal'a proposito la forza, e il caldo dell'azione. Ho creduto poi che la mia maggior fatica dovesse ridursi a cercare una bella semplicità; ed ho curato di far pompa di difficoltà in pregiudizio della chiarezza: non ho giudicato pregievole la scoperta di qualche novità se non quando fosse naturalmente somministrata dalla situazione, e dall'espressione; e non v'è regola d'ordine ch'io non abbia creduto doversi di buona voglia sacrificare in grazia dell'effetto. Ecco i miei principi. Per buona sorte si prestava a meraviglia al mio disegno il libretto, il cui celebre Autore, imaginando un nuovo piano per

tabacchiere, dai ventagli, dai minuetti, dagli inchini, dalle piroette, dai cavalieri serventi, abbia potuto non solo apparire ma affermarsi vittoriosamente e stabilmente un'arte così maschia e nerboruta, di ispirazione così nobile e profonda, di architettura così salda e così atticamente armoniosa, di gusto così severo, austero e squisito qual'è l'arte di Gluck.

Era il tempo cui allude Don Bartolo nell'immortale opera di Rossini:

La musica a' miei tempi era altra cosa.
 Ah quando per esempio
 Cantava Cifariello
 Quell'aria portentosa...
 — Quando mi sei vicina
 Amabile Giannina
 Il cor mi danza in petto
 Mi balla un minuetto...

Tempo felice, tranquillo, sereno, beato: ma anche molto leggero, vano, superficiale; in cui la coscienza e la sensibilità si erano ristrette, rannicchiate entro una cerchia molto piccola della vita e del mondo.

Fu in questo tempo che visse ed operò Gluck: cioè un uomo che si avvicinò a possedere tutta la coscienza profonda, tutta l'umanità possente, tutta la sensibilità squisita, tutta la nervosità, tutti gli slanci e gli scatti della nostr'anima moderna; e

il Drammatico, aveva sostituito alle fiorite descrizioni, ai paragoni superflui, e alle sentenziose e fredde moralità, il linguaggio del cuore, le passioni forti, le situazioni interessanti, e uno spettacolo sempre variato. Il successo ha giustificato le mie massime, e l'universale approvazione in una Città così illuminata, ha fatto chiaramente vedere, che la semplicità, la verità, e naturalezza sono i grandi principi del bello in tutte le produzioni dell'arte ».

queste sue qualità tradusse in atto, riuscendo con l'opera sua a imprimere un orientamento vigoroso e duraturo nel gusto musicale e teatrale del pubblico e degli artisti che gli furon contemporanei e gli succedettero.

Per intendere come sia stato possibile questo fenomeno occorre pensare che la cosiddetta « riforma di Gluck » fu dovuta alla collaborazione di due uomini: un barbaro germano, che lungi dall'essere stato educato in mezzo alla frivolezza delle corti e della società galante, era nato fra le aspre montagne dell'Alto Palatinato, ed aveva passato la sua giovinezza ed adolescenza all'aria libera irrobustendo i suoi muscoli e formando a sanità il suo cervello fra i campi ed i boschi del suo paese natale e della Baviera, dove suo padre umile guardiano di foreste si era trasferito al second'anno di età del piccolo Cristoforo; e un italiano di molta intelligenza e di forte volontà, che aveva maturato il suo gusto ad attica severità ed eleganza sulla poesia e sull'arte di Grecia e di Roma: Ranieri de' Calzabigi.

È ormai assodato che il poeta Ranieri de' Calzabigi, di Livorno, librettista di Gluck, ebbe una larga parte nella sua riforma. Non che egli infondesse il genio a Gluck, per carità. Ma egli suggerì a lui, con lucida visione e con fermo e ferreo volere, la strada da percorrere; gli diede il timone, la bussola. E non si può immaginare che cosa ciò valga per un artista. Gluck senza De' Calzabigi non avrebbe certamente fatto quello che ha fatto.

Oltre a questa fortunata collaborazione, per spiegarci il fenomeno Gluck, occorre pensare anche ad un altro fatto: che cioè andiamo avvicinandoci agli

ultimi decenni del settecento; e che quindi, dinanzi all'alba vermiglia della rivoluzione di cui già le prime traccie appaiono sull'orizzonte, le fronti, già serene e sorridenti, cominciano a incresparsi e corrugarsi; nelle vene, cui già soltanto irrorava un soave nettare di rose, comincia a scorrere virile ed amaro sangue; i cuori, dalla beatitudine e pace arcadica, cominciano a tremare e a scuotersi sotto i brividi di una coscienza e di uno spasimo nuovo.

Tale fu il momento storico — momento di maschia e ardente rinascita — di cui fu prodotto la cosiddetta « riforma di Gluck »; cui mi sembrano corrispondere, per esempio, nella poesia italiana il Parini, il Foscolo, l'Alfieri.

Sotto l'aspetto musicale una osservazione conviene fare intorno a Gluck. Egli predicò, è vero, il rispetto alla verità drammatica; ma, a differenza di altri veri o sedicenti riformatori i quali per il rispetto alla poesia e alla parola finiscono per sopprimere o deformare nelle maniere più inconcepibili la musica (nel qual caso sarebbe meglio rinunciare a scrivere un melodramma, e contentarsi di scrivere un dramma) egli, oltre a rispettare la poesia e la verità drammatica, *rispettò anche la musica*; e la musica nelle sue opere mantiene sempre la sua libertà di svolgimento, la sua euritmia e ampiezza di architettura. La compostezza classica di Gluck può talvolta a noi sembrare un po' accademica; ma è certo che nei suoi melodrammi non c'è un momento in cui la musica venga sacrificata e contorta sotto l'imperio di elementi estranei.

Non si può dire altrettanto se noi osserviamo gli altri due momenti della storia del melodramma che hanno analogia con la riforma di Gluck: cioè (il momento delle origini, e la riforma di Wagner).

Nei primi melodrammi la musica viene a mancare per la stessa primitività di quell'arte e per la voluta, e in quel momento significativa, rinuncia di coloro che tale arte iniziarono. In Wagner non si può dire che, pel modo con cui egli intende il rispetto e la prevalenza del dramma, la musica sia sempre, specialmente nella parte vocale, rispettata e lasciata libera nel suo naturale svolgimento.

E poi in riguardo a Wagner un'altra osservazione convien fare: che cioè la riforma di Gluck ebbe nella storia del melodramma una portata universale, che è quanto dire italiana, poichè il melodramma universale era in quel tempo italiano; mentre la riforma melodrammatica di Wagner ebbe una portata prettamente tedesca, e si può considerare estranea al melodramma italiano.

Grande fu il chiasso che suscitò la riforma di Gluck specialmente a Parigi, che era allora e durò per molto tempo ad essere il maggior centro musicale. Furon celebri le lotte fra le diverse tendenze: prima fra i *Buffonisti* e *Antibuffonisti*; poi fra i *Gluckisti* e i *Piccinnisti* (gli avversari di Gluck avevano preso a segnacolo il compositore della scuola napoletana Piccinni).

Ma infine l'arte di Gluck si impose vigorosamente, ed esercitò una profonda influenza sui contemporanei e successori di lui; influenza che si manifestò nella scelta dei soggetti ispirati all'antichità classica, nella nobiltà e armoniosità dell'architettura musicale, nell'equilibrio fra musica e poesia.

Fra i contemporanei di Gluck che seguirono il suo indirizzo son da ricordarsi: Antonio Sacchini (*Edipo a Colono*), Antonio Salieri (*Le Danaïdi*); in Francia Étienne Méhul (*Giuseppe*).

Fra i continuatori di Gluck i più grandi furono: LUIGI CHERUBINI (1) e GASPARRE SPONTINI (2).

Cherubini fu compositore nobile ed austero; ma nelle sue opere teatrali gli manca forse la vivacità e lo slancio che si richiede in questo campo dell'arte: di esse rimangono come ottimi modelli le *ouvertures*. Fu nella musica strumentale da camera (quartetti) e nella musica sacra (*Requiem*) che egli raggiunse la vera eccellenza.

Spontini invece è il vero compositore teatrale, alato, ispirato, grandioso, pittoresco. Egli può essere considerato come il padre della grande opera moderna.

L'opera italiana nel secolo XIX

Dopo Spontini viene Rossini.

Finchè anche l'ambiente musicale italiano è stato sotto la suggestione di giudizi poco sereni di Riccardo Wagner, si è creduto e ripetuto che l'opera italiana abbia attraversato nel secolo XIX un periodo di decadenza. Niente di più inesatto.

È molto giusto invece quanto diceva Giuseppe Verdi: che cioè tutti i periodi e tutte le scuole artistiche hanno le loro convenzioni e le loro forme; e, morta una convenzione e forma, ne nasce un'altra.

(1) Nato a Firenze nel 1760, visse a Parigi dove fu direttore del Conservatorio di musica: ivi morì nel 1842. Le sue principali opere teatrali sono: *Medea*, *Il portatore d'acqua*.

(2) Di Majolati presso Jesi (1774-1851). Visse anch'egli quasi sempre all'estero, a Parigi e Berlino. La sua opera più celebre è *La Vestale*; altre sue opere sono *Olimpia*, *Fernando Cortez*.

La forma del dramma musicale wagneriano non è meno convenzionale della forma tipica del melodramma italiano. E come Wagner è Riccardo Wagner, e i suoi imitatori sono la gente misera che tutti conoscono, così l'opera italiana del secolo XIX ha avuto artisti che hanno saputo infondere in quelle forme convenzionali tale ardore di vita da crearne opere d'arte possenti e immortali, e compositori mediocri e piccini che non hanno saputo far altro che attirare attorno alle forme stesse il discredito e il dispregio.

Non solo, come vedremo, la riforma di Wagner ebbe un valore assai diverso da quella di Gluck, ma le condizioni del melodramma italiano all'apparire di Wagner erano ben diverse da quelle in cui esso fu trovato da Gluck. Al principio del settecento il melodramma era stato in realtà distrutto dai cantanti: nella prima metà del secolo XIX ci sarà stato anche qualche cantante che spadroneggiava, e le parti venivano spesso scritte (cosa questa giustissima e naturalissima) per questo o per quell'interprete; ma gli artisti in quel tempo cantavano, e vivevano il loro personaggio, e, non solo con la bellezza della voce e del canto, ma anche con la forza del dramma da loro interpretato, incatenavano, inebriavano, facevano piangere le platee. E il *Guglielmo Tell*, il *Barbiere*, la *Norma*, la *Sonambula*, il *Don Pasquale*, la *Lucrezia Borgia*, la *Traviata*, il *Rigoletto*, sono capolavori che può ben dirsi rappresentino il più alto grado di splendore, di italianità, di forza espressiva raggiunta dal melodramma italiano.

Nominando tali opere abbiamo già rievocato i quattro grandi spiriti che informarono di sé l'opera italiana del secolo XIX.

Di GIOACCHINO ROSSINI (1) si parla comunemente come del nume della giocondità. Chi conosce da vicino la sua vita sa quale anima in tempesta si celasse sotto quella apparenza ridanciana e ghiottona; e chi conosce anche solo le sue principali opere sa che egli fu altrettanto grande nel serio e nel tragico come nel comico. Il *Guglielmo Tell* — per fermarci solo a questo capolavoro — ha pagine in cui l'angoscia e i più maschi e i più cocenti sentimenti umani trovano una espressione di sovrumana possanza, e che non sono meno vive e ispirate delle deliziose pagine del *Barbiere*.

Come Rossini deve molto a Spontini, così Rossini esercitò una grande influenza sui suoi contemporanei e successori, e anche su Bellini, Donizetti, Verdi. Ma ciascuno di questi artisti ha una personalità sua propria.

VINCENZO BELLINI (2), pur nella sua anima fervidamente accorata e appassionata, ha qualcosa di casto, qualcosa della purezza e compostezza greca. La sua *Norma* ha un carattere di austerità e nobiltà che, a differenza e molto più delle altre opere del suo tempo, in avvicina ai Greci, a Gluck e a Spontini (*Vestale*). *La Sonnambula* è un modello imperituro di soave idillio campestre.

(1) Nato a Pesaro nel 1792, morto a Passy presso Parigi nel 1868. Opere principali: (serie) *Guglielmo Tell*, *Semiramide*, *Otello*, *Mosè*; (comiche) *Il Barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *La Gazza Ladra*, *Il Conte Ory*. Rossini scrisse anche della musica sacra (*Stabat Mater*) nello stile drammatico del tempo, e della elegantissima musica vocale da camera.

(2) Nacque in Catania nel 1801, morì a Parigi nel 1835. Opere principali: *Norma*, *La Sonnambula*, *I Puritani*, *Giulietta e Romeo*, *Il Pirata*, *La Straniera*, *Beatrice di Tenda*.

GAETANO DONIZETTI (1), autore genialissimo e fecondissimo, ha anche lui la sua personalità spiccata e simpaticissima: un certo che di ardente e di penetrante nel rendere le passioni d'amore, una *tenerrezza* tutta sua, una eleganza squisita e un brio incalcolabile nelle opere comiche. La serenata e il duettino d'amore del *Don Pasquale*, l'ultimo atto della *Favorita*, molte parti della *Lucrezia Borgia* non potrebbero essere state scritte che da lui.

Sarebbe irriverente parlare a lungo di GIUSEPPE VERDI (2), le cui opere abbiamo tutti nel cuore: della sua umanità d'ispirazione, del suo maschio vigore drammatico, della logica avvincente della sua musica, della delicatezza di certi suoi quadri, del suo continuo progredire verso un ideale di perfezione.

Attorno a questi quattro grandi fiorirono una quantità di autori minori, i quali — poichè in quel tempo felice comporre non significava trovare un preteso accordo nuovo ad ogni battuta, ma abbandonarsi alla sincerità e al fervore del discorso musicale nel linguaggio materno — scrissero innumerevoli opere, molte delle quali san degna corona ai capolavori dei sommi. Ricordiamo i nomi di Gio-

(1) Di Bergamo (1797-1848). Scrisse circa 70 opere, di cui le principali sono: *Lucrezia Borgia*, *La Favorita*, *Lucia di Lammermoor*, *Anna Bolena*, *Parisina*, *Polluto*, *Don Sebastiano* (serie); *Don Pasquale*, *L'Elisir d'amore*, *La Figlia del reggimento* (comiche); *Linda di Chamounix* (semiserie). Anche Donizetti ha lasciato delle squisite melodie vocali da camera.

(2) Nato a Roncole nel 1813, morto a Milano nel 1901. Opere principali: (in ordine cronologico) *Nabucco*, *Ernani*, *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *Un Ballo in maschera*, *La Forza del destino*, *Don Carlos*, *Aida*, *Otello*, *Falstaff*. Di lavori estranei al teatro, Verdi ha scritto un grandioso *Requiem*, un *Quartetto d'archi*, e i *Pezzi sacri*.

vanni Pacini, Saverio Mercadante, dei fratelli Ricci, di Lauro Rossi, Antonio Cagnoni, Enrico Petrella, Giuseppe Apolloni, Carlo Pedrotti.

La riforma di Wagner

RICCARDO WAGNER (1) — il colossale artista che può esser messo a pari dei grandissimi di ogni tempo — partì nella sua riforma dagli stessi principi di Emilio De' Cavalieri e di Gluck. Ma, per le diverse condizioni in cui egli trovò il melodramma, e per gli speciali caratteri che egli diede al suo *dramma musicale*, la sua riforma ebbe un valore assai diverso. È vero che il melodramma di tutti i paesi risentì l'influenza di Wagner, in quanto che dappertutto ne derivò un maggior rispetto della verità drammatica, una limitazione dei capricci dei cantanti, una maggiore accuratezza del poema, un maggiore sviluppo e una maggiore elaborazione della parte orchestrale. Ma il *dramma musicale wagneriano* non operò e non poteva operare un *cambiamento di forma* negli altri tipi di melodramma cui l'autore parve contrapporlo. Il melodramma italiano è e rimarrà sempre per la sua natura basata sul *canto vocale* — una cosa affatto diversa e indipendente dal *dramma musicale di Wagner*.

Perciò la riforma wagneriana ebbe una portata

(1) Nato a Lipsia nel 1813, morto a Venezia nel 1883. Opere (in ordine cronologico): *Rienzi*, *Il Vascello fantasma*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristano e Isotta*, *I Maestri cantori*; la tetralogia *L'Anello del Nibelungo* le cui parti sono intitolate *L'Oro del Reno* (prologo), *La Walkiria*, *Sigfrido*, *Il Crepuscolo degli Dei*; e finalmente il *Parisjal*. Wagner propugnò anche validamente la sua riforma con gli scritti; di cui i principali sono *Opera e Dramma*, *L'Opera d'arte dell'avvenire*, *Arte e Rivoluzione*.

universale sotto l'aspetto spirituale, musicale, drammatico; ma non altrettanto nella storia del melodramma. Wagner aveva ragione quando si proclamava il fondatore dell'opera nazionale tedesca.

Per dare un'idea con poche parole della natura e struttura del dramma musicale wagneriano dirò che esso può definirsi un *dramma sinfonico*: in esso, cioè l'espressione musicale del dramma, che nelle opere italiane è affidata principalmente alle voci dei personaggi, è trasportata in orchestra; nella quale dei *motivi conduttori* simboleggiano le diverse forze e i diversi elementi che sono a conflitto nel poema. Fra questi motivi si viene a stabilire un conflitto sinfonico che corrisponde fedelmente al conflitto drammatico e lo segue passo passo.

Il canto dei personaggi ha il carattere di un recitativo, che si potrebbe paragonare a quello dei primi fiorentini, se non fosse continuamente inceppato dall'obbligo di seguire la trama sinfonica dell'orchestra.

Oltre a ciò la natura degli argomenti, tolti dai miti nazionali germanici, e il modo con cui sono trattati dà al dramma musicale di Wagner un carattere assai lontano dalla immediatezza e dall'ardore e dalla rapidità di esplicazione del sentimento umano che caratterizzano l'anima latina, e dalla nostra tendenza alla rappresentazione diretta e concreta e alla sintesi.

Ma Wagner è una tale figura che ha un interesse assai maggiore di quello che non derivi dalla peculiare forma e dal peculiare contenuto ideale dei suoi drammi musicali: Wagner fu un genio musicale grandissimo, un artista profondo e complesso in cui le qualità del poeta, del musicista, del pensatore si fondono in una superiore armonia.

E, se noi abbiamo messo in guardia il giovane musicista italiano a non voler subire ciecamente la sua influenza per ciò che v'è in lui di specificamente tedesco, nello stesso tempo lo incitiamo a volgere alla figura e alle opere di Wagner tutta l'attenzione e tutto lo studio che si volge ai grandissimi: la sua fibra non potrà non uscirne affinata e rinvigorita.

L'opera in Francia e in Germania prima di Wagner

Il melodramma, come fu creazione italiana, così per oltre due secoli si mantenne — si può dire, quasi esclusivamente — una forma d'arte italiana.

Negli altri paesi non si eseguivano che opere di autori italiani; e gli autori stranieri componevano le loro opere sul modello delle italiane e in lingua italiana.

Non mancano — dietro l'esempio del melodramma italiano che aveva conquistato rapidamente tutti i paesi — tentativi di scrivere opere nelle lingue locali; ma perchè questi tentativi portino alla formazione di una vera opera nazionale occorre arrivare al secolo scorso.

L'iniziatore dell'opera nazionale in Francia fu un italiano: Giambattista Lulli (1) che trovò un continuatore in Giovanni Filippo Rameau (2). Do-

(1) Nato a Firenze nel 1632, ma vissuto sempre a Parigi dove morì nel 1687. Opere principali: *Alceste*, *Teseo*.

(2) Di Digione (1683-1764). Opere principali: *Ippolito e Aricia*, *Dardano*, *Castore e Polluce*. Rameau scrisse anche un importantissimo studio su l'armonia, in cui egli per primo fissò le basi dell'armonia moderna.

po Rameau si ebbe in Francia un lungo periodo di predominio dell'opera italiana. E fu sotto l'influsso dell'opera comica italiana che ebbe più tardi origine l'*opera comica francese*: tra i cui rappresentanti son da ricordarsi Andrea Grétry (1741-1813) e Daniele Auber (1782-1871). Da questi scaturì l'opera francese contemporanea.

In Germania fu risentito così rapidamente l'influsso del melodramma italiano che già nel 1627 Enrico Schütz — il compositore protestante precursore di Bach — scrisse la *Dafne* sullo stesso testo di Rinuccini tradotto in tedesco. Ma questi tentativi di opere in tedesco rimasero sempre inferti. Gli stessi melodrammi del grandissimo Mozart, di cui parleremo altrove, hanno carattere prettamente italiano e sono scritti quasi tutti in italiano. Solo nel secolo scorso ebbe inizio una vera opera nazionale tedesca. Wagner attribuì a sè — e giustamente — di esserne il fondatore: ma egli riconosceva di avere dei precursori, principale Carlo Maria Weber (1), autore pittoresco e ispirato, che esprime mirabilmente nelle sue opere tutta la poesia dell'anima tedesca, e che fu il principale rappresentante, nel melodramma, del periodo romantico. Suoi contemporanei furono Luigi Spohr ed Enrico Marschner.

Un'altro autore, tedesco di nascita, di poco anteriore a Wagner ma di lui molto lontano per intendimenti e ideali artistici, fu Giacomo Meyerbeer (2).

(1) Nato a Eutin nel 1786, morto a Londra nel 1826. Opere principali: *Freischütz*, *Oberon*, *Euryante*.

(2) Nato a Berlino nel 1791, ma vissuto quasi sempre fuor del suo paese; morto a Parigi nel 1864. La sua produzione ha un

Anche in altri paesi a poco a poco andò effettuandosi nel secolo scorso il proposito di fondare un'opera nazionale. Accenneremo soltanto alla Russia (Glinka, Cui, Mussorgski, Ciaikovski) e alla Boemia (Smetana, Dvornk).

La musica strumentale

È facile comprendere come, nello svolgimento dell'arte musicale, l'uomo abbia prima tratto profitto dall'istrumento tonale naturale, che il suo organismo gli offriva pronto all'uso, cioè la voce umana, e solo più tardi abbia profittato degli strumenti artificiali ch'egli ha dovuto a poco a poco inventare e lentamente perfezionare.

Mentre la storia della parola cantata, fino dai tempi più remoti, a cui risale, ha interesse anche ne' riguardi dell'arte odierna, e mentre la polifonia vocale, come abbiamo visto, già alla fine del Medioevo aveva raggiunto il massimo del suo sviluppo tecnico, la nostra musica strumentale — se si tolgono le ingenue manifestazioni popolaresche, specialmente accompagnamenti di danze, che si incontrano presso tutti i popoli, anche primitivi — è un prodotto esclusivamente dell'Età Moderna, e le sue origini non si spingono più in là di tre o quattro secoli da noi, più in là del Rinascimento.

È la musica strumentale — in base a quella legge per cui i deboli, fin che son tali, si appoggiano ai forti — fu da principio stretta derivazione e imitazione della vocale.

carattere internazionale, e mira soprattutto all'effetto, senza ispirarsi a superiori idealità. Opere principali: *Gli Ugonotti*, *Roberto il Diavolo*, *Il Profeta*, *Dinorah*, *L'Africana*.

L'impiego principale degli strumenti nel Medioevo fu quello di raddoppiare e sorreggere le voci nella polifonia. Col perfezionarsi degli strumenti medesimi e col modificarsi delle tendenze dell'arte, accadde il fenomeno cui già facemmo cenno a proposito del passaggio dalla polifonia alla monodia vocale accompagnata.

Gli strumenti andarono cioè gradatamente sostituendosi alle voci; in quanto, per esempio, rimaneva a cantare una voce o qualche voce mentre la parte delle altre era sonata dai soli strumenti; o nelle composizioni a più strofe, come le canzonette e le villanelle, per dare varietà all'esecuzione, si faceva cantare una strofa da tutte le voci al completo, un'altra, per esempio, dal solo soprano mentre le altre voci erano sostituite da strumenti, o tra una strofa e l'altra per dare riposo ai cantori si faceva ripetere dai soli strumenti a mo' di ritornello la stessa musica scritta per le voci; oppure finalmente i sonatori amavano rifare sul loro strumento per loro gusto le composizioni destinate alle voci, come anche oggi piace di riprodurre sul pianoforte solo o su altri strumenti le composizioni vocali più celebri e favorite.

Tale fu — per un certo lato, poichè dall'altro lato vi entrò anche in larga parte l'elemento popolare — l'origine della musica strumentale moderna; la quale da principio ebbe strettissimi legami di derivazione, e per conseguenza anche di caratteri, con la musica vocale.

Gli strumenti più antichi per i quali fu scritta musica strumentale autonoma — autonoma di fatto se non di natura — furono l'organo, il clavicembalo, il liuto, il violino.

I primi tre precedettero, poichè come strumenti

polifonici, permettevano di riunire tutte le voci della polifonia vocale in mano di un solo esecutore (1).

Tutti i compositori del periodo di fiore della polifonia vocale furono, per esigenze inerenti alla loro professione, anche organisti. Già sin dal trecento incontriamo in Firenze Francesco Landino, il cieco *degli organi*, e poco più tardi Antonio Squarcialupi, detto anch'esso *degli organi*.

Nel cinquecento si cominciarono a stampare composizioni per organo (*canzoni, ricercari, toccate*): e ne possediamo specialmente dei maestri della scuola veneziana, di Claudio Merulo e dei due Gabrieli.

Ma il più grande di tutti questi primi compositori organisti fu GIROLAMO FRESCOBALDI (2), autore da porsi fra i più cospicui per forza di ispirazione, per sviluppo tecnico e per l'interesse dell'armonia. Le sue composizioni risentono sempre dell'influenza della musica vocale: ma egli trattò lo stile fugato e legato con tale ricchezza e varietà di risorse che vien considerato giustamente il fondatore della fuga strumentale.

(1) L'organo (e il cembalo) e il liuto avevano già nel quattrocento delle scritture speciali a base di lettere e numeri, chiamate *intavolature*: e in questi secoli insieme con le composizioni originali per voci accade spesso di veder pubblicata una fedele trascrizione delle composizioni medesime in *intavolatura* di liuto o di cembalo.

(2) Nato a Ferrara nel 1583, morto a Roma, dove fu organista a San Pietro, nel 1644. Fu celebratissimo come esecutore e compositore: di lui possediamo in edizioni del tempo, molte raccolte di composizioni per organo (*Fantasie, Ricercari, Canzoni, Toccate, Partite, Capricci, Arie*). Un'accurata ristampa moderna di opere di Frescobaldi è dovuta a Felice Boghen.

I compositori violinisti e clavicembalisti

Con l'ulteriore perfezionarsi degli strumenti e col progredire dell'arte di sonarli, accadde che i compositori andarono a poco a poco allontanandosi dalla stretta imitazione dello stile vocale, e cominciarono a trar profitto dalle risorse tecniche e dalle caratteristiche di ciascun strumento, risorse e caratteristiche che, pure avendo dei punti di contatto, sono ben diverse fra la voce umana e il clavicembalo, il violino e l'organo, e fra questi strumenti tra loro.

Così, mentre le composizioni più antiche per cembalo per violino e per organo si assomigliano fra loro, e tutte poi somigliano alle composizioni vocali, a poco a poco andò formandosi uno speciale stile per ciascuno strumento, in corrispondenza delle qualità tecniche e della natura dello strumento stesso.

Questo passaggio avvenne gradatamente, in quanto gli esecutori prima cominciarono a *variare* sul loro strumento i passaggi vocali che accadeva loro di accompagnare o riprodurre: poi si passò a scrivere delle vere composizioni originali per i singoli strumenti.

Col decadere della polifonia vocale decadde l'arte di sonare l'organo; e il liuto fu ben presto vinto dalla concorrenza degli strumenti ad arco: rimasero così a contendersi il campo il violino e il clavicembalo, per i quali venne alla luce rapidamente tutto un patrimonio ricchissimo di musica strumentale.

Padre e principe dei compositori violinisti ita-

liani fu ARCANGELO CORELLI (1), compositore importantissimo tanto sotto l'aspetto tecnico che artistico: in quanto da un lato egli pose solidamente i fondamenti della tecnica del violino ricavando dall'istrumento nuovi effetti (si dice che Corelli sia stato il primo a profittare delle doppie corde); da un altro con opere vigorose, decise ed originali creò i primi monumenti della musica per archi.

Attorno a Corelli e dopo di lui fiorì in Italia una gloriosa schiera di compositori violinisti, tra i quali ricordiamo: (sec. XVII-XVIII) Bassani, Vitali, Torelli, Antonio Veracini, Vivaldi; (sec. XVIII) Locatelli, Nardini, Tartini (2), Francesco Maria Veracini; a traverso i quali si arriva nel secolo scorso al grande Paganini.

Un geniale e fecondo compositore italiano di musica d'insieme per archi, che può stare a fronte dei maestri tedeschi del settecento suoi contemporanei, fu LUIGI BOCCHERINI (3).

(1) Nato a Fusignano in Romagna nel 1653, morto a Roma nel 1713. Ci ha lasciato diversi libri di *Sonate da camera* e *Sonate da chiesa*, e dodici *Concerti grossi*. Il nome di queste ultime composizioni deriva da questo, che in esse il *trio* dei solisti (*Concertino*) era accompagnato da una intera massa di archi (*Concerto grosso*).

L'edizione completa della opera di Corelli è stata pubblicata con molta cura da Joachim, a Londra presso Augener. In Italia Ettore Pinelli — il compianto violinista e maestro nel nostro Conservatorio — pubblicò, presso Ricordi, un'ottima edizione delle 12 *Sonate dell'Opera quinta*, con una bella introduzione illustrativa.

(2) Il celebre autore del *Trillo del Diavolo*, che si occupò anche di fisica armonica, e diede il nome al « suono di differenza » da lui scoperto. Nacque a Pirano nell'Istria, nel 1692.

(3) Nato a Lucca nel 1743, morto a Madrid nel 1805. Compose 91 quartetti, 125 quintetti, 43 trii con pianoforte, 54 trii per archi, oltre a molte altre opere.

Nella storia della musica per clavicembalo — fino alla trasformazione di questo strumento nel pianoforte e relativo passaggio dalla musica clavicembalistica alla musica pianistica — si possono distinguere tre periodi.

Durante il primo periodo — che va dalle origini al secolo XVII, e che si può chiamare *periodo organistico* — la musica per clavicembalo fu strettamente legata con la musica vocale. Tutti i maestri organisti di cui abbiám sopra fatto parola — da Frescobaldi agli altri minori — furono anche clavicembalisti, e la musica da loro scritta per organo, strumento allora tenuto in prima linea, veniva eseguita anche sul clavicembalo.

Il secondo periodo — *periodo clavicembalistico* propriamente detto — segna, col decadere della musica polifonica vocale e organistica, l'affermarsi e il trionfare della musica per clavicembalo sulla musica d'organo. Si cominciano a scrivere composizioni originali per clavicembalo, e il loro numero cresce rapidamente, in modo che il clavicembalo diventa a poco a poco, a danno dell'organo, il solo strumento a tastiera per cui si scriva musica. E ciò portò per conseguenza il formarsi di uno *stile clavicembalistico* che succede allo *stile organistico*. Si arrivò cioè ben presto a trarre tutto il profitto dalle risorse tecniche dell'istrumento, così diverse da quelle dell'organo e della voce umana: con scale rapide, con arpeggi, con trilli, con appoggiature, con ornamenti di ogni genere. Lo stile brillante e monodico-accompagnato succede allo stile legato e fugato. Rappresentante principale di questo periodo, in cui l'arte del clavicembalo si manifestò nel suo più schietto carattere, fu il più grande e

il più noto dei clavicembalisti italiani: DOMENICO SCARLATTI (1).

Il terzo periodo — che si potrebbe chiamare *periodo clavicembalistico-pianistico* — è caratterizzato dall'apparire nella musica per clavicembalo di una nuova tendenza, secondo la quale essa — con un processo inverso a quello seguito nel passaggio dal primo al secondo periodo, e in una maniera diversa, corrispondente alle mutate condizioni e ai nuovi progressi della musica vocale — diventa a poco a poco più espressiva e cantabile. E per questo nuovo tipo di musica il clavicembalo, coi suoi suoni secchi e assai poco suscettibili di gradazione dinamica, non si presta più. Essa pare scritta per un nuovo strumento ideale di là da venire, strumento del cui effetto il clavicembalo non dava che una falsariga, un'ossatura, un abbozzo. Preciso riflesso tecnico-meccanico di questa evoluzione artistica della musica per clavicembalo fu la trasformazione del *clavicembalo* in *pianoforte*.

Durante questo periodo di transizione (che maturò nella prima metà del secolo XVIII) fiorì in Italia, con centro a Venezia, una gloriosa schiera di clavicembalisti, i quali hanno grande importanza

(1) (1685-1757). Nato a Napoli, figlio di Alessandro, il famoso compositore d'opere della scuola napoletana. La serie delle composizioni per clavicembalo di Domenico Scarlatti è molto numerosa (oltre 300). Non è difficile trovarne, anche in Italia, ristampe moderne: di particolar valore quella curata da Alessandro Longo, edita da Ricordi.

È bene notare fin da ora che la parola *sonata* applicata alla maggior parte delle composizioni di Scarlatti, ha un valore affatto diverso da quello assunto più tardi, e che ha ai giorni nostri. Essa cioè sta ad indicare una composizione in un sol tempo, una specie di canzone.

anche perchè posero le basi della sonata moderna. I principali fra essi furono GIOVANNI PLATTI, e BALDASSARE GALUPPI, detto dal suo luogo di nascita il Turanello (1).

Compiutasi la trasformazione del clavicembalo in pianoforte, il primato della musica per quest'ultimo strumento passò, come vedremo, alla Germania.

Tra i compositori pianisti italiani va ricordato — e posto alla pari coi più riputati artisti degli altri paesi, suoi contemporanei — MUZIO CLEMENTI (2).

Cenni storici sul pianoforte e sul violino

Gli strumenti antenati del pianoforte sono: il *clavicordo* e il *clavicembalo*.

Questi due strumenti non rappresentano due gradi successivi nello sviluppo dello stesso strumento; ma furono indipendenti l'uno dall'altro, e in uso contemporaneamente e parallelamente.

Le prime notizie tanto sul clavicordo che sul clavicembalo risalgono al secolo XIV; ed ambedue

(1) Degli studi fondamentali sui clavicembalisti italiani furono pubblicati nella *Rivista musicale italiana* da Fausto Torrefranca. Egli si propone anche di pubblicare delle composizioni di questi autori, che per la secolare nostra trascuratezza giacciono in gran parte inedite; il che è valso a falsare profondamente a danno dell'Italia la storia delle origini della musica strumentale moderna. Il Torrefranca ha già annunciato la pubblicazione di sedici sonate di Giovanni Platti; pubblicazione che è da augurarsi avvenga presto per la rivendicazione delle nostre glorie artistiche, e per il bene dell'arte italiana.

(2) Nato a Roma nel 1752, morto a Londra nel 1832. Fu esecutore e insegnante di grande valore, autore di pregevoli composizioni (106 sonate) e di importanti opere didattiche, fra cui la principale è il *Gradus ad Parnassum*. A Clementi mette capo una vera scuola nell'arte del pianoforte: Cramer, Field, Moscheles, Kalkbrenner furono suoi allievi.

questi strumenti — il clavicembalo più diffuso del clavicordo — si mantennero in uso finchè il pianoforte non prese il loro posto, nel corso del secolo XVIII.

Nel *clavicordo* il suono si otteneva battendo le corde per mezzo di certe lamine di rame, mosse dai tasti, chiamate *tangenti*. Cosicchè esso aveva del pianoforte già le qualità di essere, oltre che strumento a corda e a tastiera, anche a percussione. Ma ne differiva sostanzialmente per un'altra ragione, che era questa: che nel clavicordo una stessa corda serviva a dare più suoni; e ciò accadeva in quanto più *tangenti* la battevano nell'uno o nell'altro dei punti in cui la corda si divide per dare i vari armonici, provocando così la vibrazione ora di una data frazione ora di un'altra della corda stessa (1).

Il *clavicembalo* invece, mentre aveva col pianoforte comuni le qualità di essere strumento a corda e a tastiera e di possedere per ogni suono la propria corda, se ne distaccava per questo: che non era uno strumento a percussione, ma a *pizzico*. In

(1) Una tradizione radicata fa risalire il *clavicordo* al *monocordo*, strumento fisico che si dice inventato da Pitagora, e che fu usato largamente nell'antichità e nel medioevo per misurare gli intervalli musicali e per dare l'intonazione ai cantori. Il monocordo consisteva in origine in una corda tesa sopra una cassetta rettangolare: lungo tale corda poteva scorrere un ponticello mobile per mezzo del quale la corda poteva essere divisa in due parti in una maniera voluta qualunque. Più tardi all'unico ponticello mobile furono sostituiti più ponticelli fissi collocati sotto la corda nei punti precisi corrispondenti alle principali divisioni che solevano praticarsi (cioè alla metà, un terzo, un quarto, ecc.); ponticelli che venivano spinti a premere la corda sollevandoli per mezzo di tasti. Più tardi ancora questi ponticelli furono costruiti in modo da servire non solo a frazionare la corda, ma anche a farla sonare; e questo segnerebbe il passaggio dal monocordo al clavicordo.

esso cioè i tasti non mettevano in moto dei martelletti, ma delle punte di penna o di cuoio applicate a bastoncini di legno chiamate *salterelli*, le quali pizzicavano la corda (1). Per il resto del meccanismo il clavicembalo era quasi in tutto uguale al pianoforte: esso aveva già uno *scappamento* (specie di molla che faceva tornare a posto il salterello immediatamente dopo pizzicata la corda) e degli *smorzatori*.

Cosicchè quando, nel 1711, BARTOLOMEO CRISTOFORI da Padova, cimbalaro in Firenze, trasformò il clavicembalo in *pianoforte* — parola che derivò dalla espressione *clavicembalo col piano e col forte* che il Cristofori adottò per caratterizzare il nuovo strumento — non fece che sostituire i *martelletti* ai *salterelli*.

Dal Cristofori fino ad oggi il pianoforte non ha ricevuto modificazioni sostanziali: soltanto se ne è accresciuta l'estensione (2), e la costruzione ne è diventata via via più robusta e più raffinata col progredire delle esigenze tecniche e artistiche (Liszt ha avuto su ciò molta influenza). L'unico perfezionamento degno di nota fu il *doppio scappamento*, introdotto da Sebastiano Erard nel 1823.

(1) Al clavicembalo erano dati diversi nomi a seconda della forma, della grandezza, dei paesi. La *spinetta* era un clavicembalo di piccole proporzioni. In Inghilterra il clavicembalo era chiamato *virginale*. Molte opere per *virginale* ha composto ENRICO PURCELL (1658-1695), il più grande dei compositori inglesi.

(2) Ai tempi di Beethoven l'estensione del pianoforte era ancora soltanto di cinque ottave, dal *fa* al *fa*: si guardino, ad esempio, nel primo tempo della settima sonata, gli aggiustamenti al suo pensiero musicale, cui Beethoven talvolta è costretto dalla limitata estensione del suo strumento.

Il violino — senza risalire agli incerti precedenti degli strumenti ad arco nei tempi più antichi, come la *crota* dei bretoni — ha avuto origine dalla viola medioevale, che si presentava in numerosi tipi, diversi per forma, per numero di corde e anche per nome (*ribeca*, *giga*, ecc.).

Chi trasformò la viola medioevale nel violino moderno, fissando la forma che poi è rimasta definitiva, e stabilendo anche le dimensioni dei vari membri della famiglia di strumenti ad arco, furono (prima di loro è da menzionarsi Gaspare da Salò) i fabbricanti cremonesi a partire dal secolo XVI. Questi fabbricanti trasmettevano l'arte loro di padre in figlio; e sono celebri specialmente le famiglie dei Guarneri, degli Amati, degli Stradivari.

Gli strumenti ad arco furono per molto tempo distinti in due tipi, a seconda della maniera di sonarli: *viole da braccio*, che corrispondevano ai nostri violino e viola; e *viole da gamba* che corrispondevano al nostro violoncello.

Origini della sonata e della sinfonia

I numerosi nomi che si incontrano nel tempo più antico (periodo polifonico organistico) a proposito della musica strumentale, come, per esempio, *fantasia*, *ricercare*, *canzone*, *capriccio*, *aria*, *sonata*, *concerto*, non stanno ad indicare tante forme nettamente differenziate di composizione; ma dei liberi divertimenti nello stile fugato su un tema per solito popolare, che per le necessità di andamento e di sviluppo degli artifici contrappuntistici è costretto a perdere, dopo l'inizio, ogni traccia della sua natura originaria.

A poco a poco, con l'imporsi del sentimento popolare nella musica d'arte e col sostituirsi, anche nella musica strumentale, della monodia accompagnata alla polifonia contrappuntistica, accadde che queste composizioni strumentali andarono assumendo una forma strofica, sottomettendosi alla quadratura e al respiro della melodia principale, sul tipo delle arie popolari di canzone e di danza.

E nello stesso tempo, sotto l'influsso delle stesse arie popolari, nelle quali il senso tonale moderno appare molto prima che nella musica d'arte, si andò determinando nelle composizioni strumentali un giro modulante tipico (il più delle volte sotto l'aspetto di movimento tonica-dominante e viceversa).

Anche dopo avvenuta questa prima evoluzione, per molto tempo alla parola *sonata* non fu attribuito che un senso generico: essa aveva cioè semplicemente il senso di *musica da sonarsi* (1).

Piuttosto ben presto — fin dal secolo XVI — si nota un fatto interessante: che cioè più composizioni strumentali aventi fra loro legame di tonalità e contrasto di movimento e di carattere, vengono collegate insieme, formando quel tipo di composizione cui fu dato il nome di *suite* o *partita*. Il numero dei *tempi* della *suite* — che erano, secondo che furono per molto tempo quasi esclusivamente le composizioni strumentali profane, tempi di danza

(1) La parola *sinfonia* nel sec. XVI veniva riferita anche a composizioni vocali (*Sinfoniae sacrae* di Giovanni Gabrieli). Ma poi, nel secolo successivo, essa passò ad indicare esclusivamente composizioni strumentali, come la *sonata*. Il nome di *sinfonia* era usato di preferenza quando si trattava di maggior numero di strumenti, e per indicare i pezzi puramente strumentali che facevano parte di un'opera vocale strumentale di maggior mole. Si ricordi quanto osservammo in De' Cavalieri (1600), e in Anonio (1619).

— oscillò (nel periodo classico di questa forma, cioè tra i secoli XVII e XVIII) fra quattro e otto. I quattro tempi fondamentali erano: la *alemanna* (danza binaria, in tempo moderato), la *corrente* (tempo ternario, rapido), la *sarabanda* (movimento ternario, lento) e la *giga* (andamento ternario velocissimo): spesso fra questi tempi se ne inserivano altri tolti da altre danze (*gavotta*, *passapiede*, *minuetto*, *branle*, *bourrée*, ecc.).

Fu dalla *suite* che ebbe origine la *sonata* e *sinfonia* classica, in base a due processi: uno di *condensazione* del numero dei tempi, in quanto essi furono fissati definitivamente a quattro tipici e contrastanti l'un l'altro, nei quali andarono a fondersi e a riassumersi i tempi più numerosi della *suite*, che per la loro quantità dovevano necessariamente assomigliarsi a gruppi fra loro e nuocere alla concisione ed unità dell'intera composizione; l'altro — e questo ancora più importante — di *ampliamento di sviluppo e approfondimento di struttura* di ciascun tempo (un carattere del tempo di *sonata* è, per esempio, la presenza della *ripresa*, che manca normalmente nella *suite*).

Il momento di passaggio dalla *suite* alla *sonata moderna* in Germania viene fissato in Filippo Emanuele Bach (1714-1788), figlio del grande Giovanni Sebastiano.

Ma la *sonata* e la *sinfonia* erano state già prima create in Italia dai nostri gloriosi compositori clavicembalisti e violinisti.

Le sonate dei nostri violinisti vissuti fra il sei e il settecento, da Corelli e Vitali a Vivaldi, e dei clavicembalisti veneziani fioriti già nella prima metà del secolo XVIII, tra cui nominammo Platti e Galuppi, sono a questo riguardo documenti interes-

santissimi (1). E, senza parlare dei concerti grossi di Corelli che appaiono già delle piccole sinfonie, noi abbiamo di GIAMBATTISTA SANMARTINI milanese (vissuto dal 1704 al 1774 circa) una ricca collezione di *sinfonie* che alla vivacità italiana di ispirazione uniscono già formati i caratteri di struttura fondamentali propri della sinfonia moderna.

I grandi compositori tedeschi del secolo XVIII

Nate e affermatesi, con mirabile fioritura, in Italia, le forme di musica strumentale si svilupparono poi ed ebbero la definitiva consacrazione in Germania.

E alla Germania, per opera di genii musicali, col volgere del secolo XVIII, passò decisamente il primato nel campo della musica strumentale e da concerto.

Incontriamo innanzi tutto due genii, che appaiono

(1) Tutte queste composizioni, o quasi, sono inedite. Poichè noi italiani siamo stati per le nostre glorie musicali di una trascuratezza incredibile: abbiamo a breve distanza di tempo tutto dimenticato e lasciato perdere; mentre invece i tedeschi sono stati sempre e sono gelosissimi custodi e tenaci promulgatori del loro patrimonio musicale. Siamo giunti a tal punto di supina acquiescenza, che per molto tempo ci siamo lasciati insegnare la storia musicale dai tedeschi, una storia foggiate naturalmente a molto loro uso e consumo.

Recentemente un confortante risveglio si è verificato in questo campo in Italia: ed è da segnalarsi la « Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane », edita dall'Istituto Editoriale di Milano, nella quale molte di queste musiche nostre stanno venendo alla luce.

Sulle sinfonie del Sanmartini si veda un interessante studio del Torre Franca nella *Rivista musicale italiana*.

due manifestazioni parallele, attraverso due personalità, dello stesso momento storico: GIOVANNI SEBASTIANO BACH e GIORGIO FEDERICO HAENDEL (1).

(1) GIOVANNI SEBASTIANO BACH nacque in Eisenach nel 1685. Menò vita umile ed oscura: dapprima violinista a Weimar, passò poi organista in Arnstadt e a Mühlhausen; più tardi divenne maestro di cappella e direttore della musica di camera del principe Leopoldo d'Anhalt a Cöthen; infine per 27 anni, dal 1723 alla sua morte avvenuta nel 1750, occupò il posto di Cantor (maestro del coro) nella chiesa di San Tommaso in Lipsia. Tra le moltissime opere di Bach (non tutte ci sono conservate per la trascuratezza dei figli, che ereditarono i suoi manoscritti) stanno in prima linea le *Passioni*; delle cinque che pare egli ne abbia scritte ne possediamo due: la *Passione secondo San Matteo* e la *Passione secondo San Giovanni*. Di lui abbiamo inoltre diversi oratorii (*di Natale, dell'Ascensione, di Pasqua*), circa 200 cantate, la *Messa in si minore*, dei corali, e un'imponente quantità di composizioni strumentali della più alta importanza, per clavicembalo, per organo, per violino, per altri strumenti, per orchestra; *preludi e fughe, fantasie, sonate, toccate, suite, concerti, variazioni*, ecc. Le sue fughe per organo, le due raccolte, di 24 preludi e fughe ciascuna, per clavicembalo intitolate *Il clavicembalo ben temperato* sono tra i monumenti più saldi che siano stati elevati in ogni tempo nell'arte musicale. La grandezza di Bach passò quasi inosservata durante la sua vita, e per molti anni dopo la sua morte: il culto moderno per Bach risale, si può dire, alla esecuzione della *Passione di San Matteo* diretta da Mendelssohn a Berlino nel 1829. La famiglia da cui nacque Bach fu una famiglia di musicisti; e, come dei musicisti si incontrano tra i suoi antenati, così diversi dei suoi figli si dedicarono alla musica; principale Filippo Emanuele, che abbiamo già nominato a proposito della sonata.

GIORGIO FEDERICO HAENDEL nacque in Halle nello stesso anno in cui nacque Bach, 1685, e morì a Londra 9 anni dopo Bach, cioè nel 1759. Compiuti gli studi in varie città della Germania, viaggiò e dimorò per diversi anni in Italia, dedicandosi all'opera teatrale; dal 1710 in poi, tolto qualche ritorno in Germania, visse sempre a Londra, che divenne la sua seconda patria (tant'è vero che gli inglesi considerano Händel come un loro compositore). L'immortalità di Händel si basa soprattutto sugli oratorii (principale il *Messia*, poi *Israele in Egitto*, *Sansone*, *Giuda Maccabeo*, *Jefte*, ecc.). Questa forma di musica

Questi due sommi compositori sono accomunati fra loro, oltre che dalla loro condizione di contemporanei, dall'essere ambedue rappresentanti (e i più grandi rappresentanti) dell'arte protestante. Occorre perciò a loro proposito ripensare a quanto dicemmo di Lutero e della sua riforma: i cui caratteri religiosi e spirituali si ritrovano nella produzione di Bach e di Händel (più di Bach che di Händel, come vedremo). L'*oratorio*, la *cantata*, il *corale* — che hanno stretto rapporto con il rito protestante, e alla mentalità protestante, portata al raccoglimento e alla interiorità, sono particolarmente consoni — furono le forme di preferenza coltivate da questi autori.

I quali però, oltre a questi caratteri comuni, presentano caratteri differenziali spiccatissimi. Bach è più profondo, più intimo, più religioso, più austero di Händel. Händel più drammatico, più brillante più pomposo, più teatrale: le sue composizioni sono di effetto più esteriore e immediato.

Per rendersi conto di queste differenze basta volgere uno sguardo alla vita dei due autori. Bach non uscì mai dalla Germania, e visse tutto chiuso nel suo affetto patriarcale di famiglia (ebbe 21 figli da due mogli) e nei suoi doveri di umile organista e maestro di cappella; fu quasi ignaro della sua grandezza; compose non per il pubblico nè per la gloria (egli non disponeva di mezzi di esecuzione

egli coltivò nella sua età più matura. Le sue opere teatrali, cui in età più giovane si era di preferenza dedicato, sono oggi dimenticate. Di lui abbiamo inoltre molte importanti composizioni strumentali: *sonate* per violino e altri strumenti, *concerti grossi* per archi (alcuni con oboe), *concerti* per organo, e gran numero di *suites*, *fantasie*, *fughe* per organo e cembalo.

neppur lontanamente adeguati per la sua musica) ma « in onore di Dio »: non c'è suo autografo musicale che non si inizi con un'espressione simile a questa. Händel invece fece lunghi viaggi; dimorò a lungo in Italia e in Inghilterra; menò una vita lussuosa, mondana e avventurosa; conobbe i grandi pubblici e le grandi masse di esecutori; godette ogni possibile soddisfazione di successi, di applausi, di onori. E come riflesso di una tal vita, e come sintomo evidente della diversità di carattere fra questi due artisti, si noti che Händel compose circa cinquanta opere teatrali, mentre nel ricchissimo patrimonio lasciatoci da Bach non se ne trova nessuna.

Oltre di tutto questo, e per tutto questo, Bach fu più tedesco e più protestante di Händel. Quest'ultimo risentì largamente l'influsso musicale e spirituale dei paesi in cui dimorò: dell'Italia (melodramma e musica strumentale italiana: Corelli per i *concerti grossi*) e dell'Inghilterra (Purcell).

Bach è più personale, più individuale tanto nell'ispirazione che nella tecnica. Egli, genio unico, compì il miracolo di fondere insieme, elevandole e mantenendole ad uno stesso supremo grado di bellezza, la polifonia e la monodia espressiva (a qualcosa di simile due secoli prima e in modo un po' diverso era pervenuto Palestrina). Fu per questo ch'egli elevò la *fuga* ad altezze tecniche ed espressive non mai più raggiunte. Bach è uno dei più profondi, dei più squisiti, dei più moderni compositori che siano mai esistiti.

Händel per l'*oratorio* e in minor misura per la musica strumentale; Bach per l'*oratorio*, per la *cantata* e per la musica strumentale, specialmente di clavicembalo e d'organo, rappresentano due pietre

miliari nello svolgimento della nostra arte, due fonti preziose e inesauribili di ispirazione e di studio per i musicisti d'ogni tempo.

A questa coppia di sommi compositori, fioriti in Germania nella prima metà del settecento, segue una triade di altri genii musicali altrettanto grandi, i quali, invece di essere contemporanei, segnano — a traverso la seconda metà del settecento fino ai primi decenni dell'ottocento — tre gradi successivi nello svolgimento delle stesse forme musicali, e in particolare della forma sonata-quartetto-sinfonia: GIUSEPPE HAYDN, VOLFANGO AMEDEO MOZART, LUDOVICO BEETHOVEN (1). Questi tre autori stabiliscono

(1) GIUSEPPE HAYDN nacque a Rohrau nel 1732. Passò gran parte della sua vita a Vienna e in Eisenstadt in Ungheria, residenza del suo mecenate principe Esterhazy; a Vienna morì nel 1809. Fu autore molto fecondo; e il numero delle sue opere appare grandissimo, anche messo in rapporto con la lunga durata della sua vita. Scrisse 157 sinfonie, 77 quartetti, 53 sonate e divertimenti per pianoforte, oltre a infinito numero di trii, concerti e composizioni varie. Questo nel campo della musica strumentale; ma Haydn fu ugualmente grande nell'oratorio (*Le Stagioni, La Creazione*). Le sue molte opere teatrali, di assai scarso valore, non sopravvissero al suo tempo.

Patria di VOLFANGO AMEDEO MOZART fu Salisburgo, dove egli nacque nel 1756. Il suo genio musicale si manifestò precocissimamente. A 6 anni già sonava benissimo il pianoforte, conosceva il violino e componeva sonate; a 12 anni scrisse la sua prima opera, *La finta semplice*. Fin dalla fanciullezza il padre lo condusse per lunghi viaggi, suscitando dappertutto entusiastica meraviglia: fu anche più volte in Italia. Frattanto otteneva un posto presso l'arcivescovo della sua città natale, posto che tenne per molti anni, finchè non si decise a passare a Vienna, dove compose i lavori della sua maturità, e dove dimorò fino a morte avvenuta nel 1791. Le sue principali opere fra le moltissime (in tutte le forme di musica che egli trattò impresse i segni di un'eterna giovinezza) sono: (musica strumentale) 41 sinfonie, 26 quartetti, una quantità di trii, quintetti, ecc., una

definitivamente il primato della Germania nella moderna musica strumentale e da concerto.

Con Haydn si inizia fra i compositori tedeschi la lunga catena dei cultori della forma strumentale classica (sonata, quartetto, sinfonia). Haydn e Mozart rappresentano in questo sviluppo l'ascesa; Beethoven il culmine; i successori di Beethoven il declinare.

quantità di sonate per pianoforte, violino e pianoforte, ecc.: (melodrammi) *Idomeneo*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito*, *Il flauto magico*; (musica sacra) *Requiem*. Questi sono i suoi capolavori; ma se si dovessero elencare tutte le sue opere non si finirebbe mai: il catalogo di Cocker ne enumera 626.

LUDOVICO van BEETHOVEN nacque a Bonn nel 1770, morì anch'egli, come Haydn e Mozart, a Vienna, nel 1827. La sua vita non presenta episodi straordinari: a Vienna dove si recò da giovane, godette della familiarità di Haydn (che egli considerò come maestro) e trovò incoraggiamenti ed aiuti, che gli permisero di dedicarsi quasi esclusivamente alla composizione. Beethoven fu un solitario e un infelice: al che contribuì non poco anche una terribile malattia, la sordità che prese a perseguitarlo già dal 1800 circa e che negli ultimi anni di sua vita divenne molto grave, rendendo sempre più aspro e bizzarro il suo carattere. Ebbe sentimenti democratici e rivoluzionari. Tutti conoscono l'elenco dei capolavori di Beethoven, che costituiscono per il musicista come la Bibbia: le 9 sinfonie, le *ouvertures*, i 17 quartetti, i trii, le 32 sonate per pianoforte, le sonate per violino e pianoforte, il concerto per violino, i concerti per pianoforte. A queste sono da aggiungere molte altre opere, non tutte minori. Un solo melodramma fu scritto da Beethoven, il *Fidelio*; e un solo oratorio, *Cristo all'Oliveto*. Nella produzione di Beethoven si sogliono distinguere tre periodi: un primo periodo in cui egli risente da vicino l'influenza di Haydn e di Mozart (le sue prime sonate son dedicate ad Haydn); un secondo periodo in cui la sua personalità ha piena e matura esplicazione pur non rinunziando alla auritmia classica; un terzo periodo caratterizzato da una sempre maggiore libertà d'ispirazione e di forme.

Si veda nel prossimo capitolo quanto diciamo intorno a classicismo e romanticismo.

Tutti questi compositori hanno scritto dunque sonate, quartetti, sinfonie. Questa comunanza, questa ereditarietà di forme (alle quali si può aggiungere, nel campo vocale, l'oratorio) stabilisce fra loro degli intimi legami, nonostante le spiccate caratteristiche personali di ciascuno.

L'appellativo che si suol dare ad Haydn di « padre della sinfonia » va inteso in questo senso: che egli, fatto tesoro del ricco patrimonio di musica strumentale creato già prima di lui dagli italiani, con la metodicità e l'equilibrio e la riflessività propria della natura tedesca, fu il primo a dare a questa musica — che presso gl'italiani si era presentata con quei caratteri di libertà e di mobilità propri della fantasia latina — quella quadratura, quella finitezza strumentale e quella determinata forma logica che è poi rimasta come classica.

Haydn è il tipo dell'artista sano, felice, beato, che trascorre la sua lunga vita lavorando serenamente e onestamente, senza troppo turbarsi delle piccole contrarietà; e di tutto ciò si ritrovano i caratteri nella sua musica, che è improntata ad una gaiezza, ad una equilibratezza, ad una bonomia tutta sua propria. Talvolta la sua fronte s'increspa e si rabbuia; ma non è tempesta pericolosa: fa pensare alle imbronciature del *burbero benefico*, ed è cosa ben diversa dagli scatti possenti e dall'angoscia lacerante di Beethoven.

Mozart: musicista miracoloso, per procacità, fecondità, spontaneità, vivacità d'ispirazione, perfezione di forma. A differenza di Haydn visse pochissimo, soli 35 anni; ma, anche se fosse vissuto più del doppio, la quantità e la bellezza delle sue opere e la maturità e perfezione da lui raggiunte sarebbero ugualmente meravigliose.

Per comprendere la grandezza e la singolarità di questo genio si noti che, mentre quasi tutti i musicisti, specializzandosi in un genere di musica, sono riusciti meno felicemente negli altri generi (Bach, Händel, Haydn, Beethoven, sommi nella musica strumentale e da concerto, o si sono astenuti dal coltivare altri campi, o non vi hanno raggiunto pari altezza), Mozart è grandissimo e immortale in tutti i rami della composizione musicale: nella musica strumentale da concerto e da camera, nel melodramma, nella musica sacra. La sua musica strumentale ha una vivacità e potenza espressiva inesauribile; i suoi melodrammi vivono ancora oggi e vivranno sempre di eterna giovinezza e sono serviti di modello a tutti i maestri che gli son succeduti; il suo *Requiem* ha pagine toccantemente e austeramente ispirate.

Se Mozart appare forse il più gran genio musicale che sia mai esistito per la facilità, la freschezza dell'ispirazione, per la semplicità, la ingenuità della sua natura musicale, Beethoven sta innanzi a tutti per la forza titanica, per l'umanità possente. Egli è il maestro sublime che ha il cuore gonfio di angoscia, ma la domina con la impassibilità del genio; che parla con poche e misurate parole composte in strofe superbamente semplici e armoniose, ma che racchiudono profondità infinite, e dicono ciò che altri non direbbero con discorsi interminabili.

Un'anima nuova appare in Beethoven, che lo distingue da tutti gli altri maestri che lo han preceduto: è l'anima moderna che palpita, vibra, fre-me nelle opere di lui; l'anima moderna con la sua profonda coscienza della vita, con le sue angoscie, le sue torture, la sua febbre, i suoi spasimi; con

le sue orgie, il suo *humor*, che differiscono dalle gioie e dagli scherzi sereni e spensierati di altri tempi per la eccessiva intensità di godimento cosciente, che le compenetra quasi (esse pure) di sofferenza. Ecco perchè Beethoven — pure essendoci stati altri genii a lui musicalmente non inferiori, come Palestrina, Bach, Mozart — appare all'occhio di noi moderni come l'aquila, che vola sopra tutti. È che egli è molto più vicino alla nostra anima, al nostro sentimento, alla nostra vita. E questo gigantesco artista appare tanto più grande, in quanto che egli (a differenza di altri) si esprime, nelle sue maggiori opere, col solo linguaggio della musica, senza alcuna concomitanza della scena e della parola.

Quanto or ora dicevamo fa intendere chiaramente che Beethoven fu, come Palestrina, come Gluck, come Mozart, un uomo rappresentativo. La sua *anima nuova* annunzia cioè, riflette, interpreta un'*anima nuova* che va affermandosi ai suoi tempi. Di qui la necessità che noi volgiamo uno sguardo a quelle vicende dello spirito umano di cui quest'*anima nuova* fu prodotto, che ne segnarono le prime conquiste, e ne determinarono i caratteri.

La rivoluzione francese Classicismo e Romanticismo

Non occorre avere una straordinaria sensibilità musicale ed artistica per accorgersi che tra la musica di Haydn, Mozart, ad esempio, e la musica di Beethoven, Schumann, fra i melodrammi di Cimarosa e Paisiello e quelli di Rossini e di Verdi — a parte il diverso grado di sviluppo tecnico —

c'è una profonda differenza di sentimento animatore, di contenuto spirituale.

Nei primi è una gaiezza innocente e ingenua, una beata serenità, una quasi indifferenza e acquiescenza per le cose del mondo e per le vicende umane; nei secondi un'angoscia profonda, un senso acutissimo della vita per cui anche gli scherzi diventano pungenti e le gioie brucianti, una maschia vigoria, un senso di sfida contro il destino. La quinta sinfonia di Beethoven, i gridi di ribellione di Rigoletto, la preghiera di Guglielmo Tell non si sarebbero mai potuti scrivere nel settecento.

Nel campo del melodramma Gluck e Spontini segnano il passaggio; nella musica strumentale è con Beethoven che si compie la magnifica ascesa.

Che cosa mai è accaduto nella storia dello spirito umano per determinare un così profondo cambiamento di mentalità, di modo di sentire e di esprimersi, tra il settecento e l'ottocento?

Gli avvenimenti che appartengono a questa cerchia sogliono essere riassunti in un fatto storico centrale che ne segna l'origine e dà loro l'impulso e il carattere: la *Rivoluzione francese*.

La Rivoluzione francese, che maturò negli ultimi decenni del secolo XVIII, fu un movimento di ribellione di una parte dell'umanità, della maggior parte dell'umanità, del popolo, contro le classi privilegiate — la nobiltà e il clero — le quali, sebbene formate di poche persone, fino a quel momento avevano esercitato un dominio assoluto, godendo tutti i benefici e i favori; mentre tutti i pesi, tutti i balzelli, tutte le servitù erano addossate alla plebe, che pure costituiva la grande maggioranza. Questo moto di ribellione, per la conquista dei *diritti dell'uomo*, al motto di *libertà, uguaglianza, fraternità*,

nel suo erompere travolgente dopo essere stato lungamente covato, arrivò ad assumere anche la forma di convulsione selvaggia, con violenze, delitti, spargimento di sangue: tant'è vero che il periodo più acuto della Rivoluzione, tra il 1793 e il '94, fu chiamato il *Terrore*.

Ma attraverso questi eccessi (non c'è progresso o sconvolgimento umano che non sia costato delle vittime) fu raggiunto lo scopo benefico; e la Rivoluzione francese viene considerata come la sorgente, la scintilla iniziale di tutte le conquiste sociali politiche e spirituali del nostro tempo.

Un tale vasto movimento — di cui la Rivoluzione francese fu semplicemente un aspetto e un episodio — portò seco un turbamento profondo dello spirito umano; un acutizzarsi della sensibilità e della coscienza individuale, un intensificarsi della vita e della lotta per l'esistenza tanto nel campo materiale che spirituale. Le manifestazioni di questo turbamento furono molteplici: fra di esse ci conviene ricordare, nel campo del pensiero e della filosofia, il pessimismo, e, nel campo dell'arte, il *Romanticismo*.

Prima di determinare che cos'è il romanticismo nel senso ristretto della parola, come particolare fenomeno storico circoscritto ai primi decenni del secolo XIX, vediamo di formarci un'idea del valore generico che le parole *classico* e *romantico* hanno ormai assunto nel pensiero moderno.

L'artista classico (parliamo di vero classicismo e romanticismo, non di quelli di imitazione, di maniera, di falsificazione) *sa dominare*, disciplinare, incanalare il suo sentimento e la sua visione: in modo che il suo aspetto esteriore — anche se il cuore gli brucia di passione — appare sempre olim-

picamente impassibile. Egli parla nella maniera più propria, più concisa: compone le sue parole in proposizioni e in periodi logicamente regolari, le armonizza in versi e in strofe. La sua espressione è sintetica, metrica, definitiva, scultoria.

Il romantico invece *si abbandona* al suo sentimento: e di tale abbandono si osservano tutte le conseguenze sia nel carattere della sua vita interiore, sia nella continua variabilità, mobilità, instabilità delle sue forme d'espressione. Gli può accadere anche di parlare a scatti, senz'ordine e senza misura; è ineguale; passa da sublimi entusiasmi a scoramenti profondi.

Il classico ha spirito più forte, più virile, più evoluto; il romantico più primordiale, più sensitivo, più femminile. Non per nulla i classici amano lo splendore del sole, i romantici prediligono il chiaror lunare.

Un periodo di arte classica rappresenta la conquista dell'espressione perfetta, definitiva di un dato ordine di sentimenti, di visioni (1); ed è preceduto ordinariamente da un periodo di preparazione romantica.

Questi caratteri, che son diventati ormai inerenti ad un concetto generale di romanticismo, si ritrovano nel romanticismo inteso come particolare

(1) Da ciò è venuto l'altro senso generico ed usuale della parola «classico», per cui con questa parola si designano tutte le opere d'arte che, per avere raggiunto la «perfezione della forma», sono riconosciute universalmente come modelli. In questo senso s'ode talvolta qualificare anche Chopin, Schumann (e così maestri di qualsiasi altro tempo e carattere) come classici. Bisogna guardarsi dal confondere i due sensi della parola che, come si vede, possono trovarsi anche in opposizione fra loro.

fenomeno storico verificatosi ai primi decenni dell'ottocento.

Difatti gli artisti di questo periodo sono invasi da uno strano turbamento, da un inappagamento dell'animo, da una febbrile ricerca di sensazioni e di espressioni nuove. Sono dei malati e degli infelici (tutti muoiono in giovane età; Schumann muore pazzo). Chiari di luna, cimiteri, chiostrì, processioni macabre, castelli medioevali, giostre d'amore, passioni che bruciano e uccidono sono tra le visioni e le ispirazioni predilette di questi artisti innamorati, dalle fantasie bizzarre, dalle profonde tenezze.

I successori di Beethoven

SCHUBERT, SCHUMANN, MENDELSSOHN, CHOPIN,
BERLIOZ, LISZT, BRAHMS (1).

Se la gigantesca e multiforme figura di Beethoven sembra ai nostri occhi segnare il passaggio dal classicismo al romanticismo, i più vicini a lui

(1) FRANCESCO SCHUBERT (Lichtenthal, presso Vienna, 1797 — Vienna 1828). Opere principali: 2 sinfonie, 8 quartetti, 20 sonate, *Improvvisi*, *Momenti musicali*, altri pezzi liberi per pianoforte; alcuni melodrammi che non ebbero però durevole fortuna; musica corale; e soprattutto i bellissimi *Lieder*. Uno dei geni musicali tedeschi più spontanei e più poeticamente ispirati.

ROBERTO SCHUMANN (Zwickau in Sassonia 1810 — Emden 1856). Altro genio musicale ispirato quanto Schubert e di lui più tormentato e più profondo: 4 sinfonie, *ouvertures*, concerti, 3 quartetti, trii, tre sonate e moltissimi pezzi liberi e fantastici per pianoforte (*Carnevale*, *Novellette*, 12 *studi sinfonici*, ecc.); i bellissimi *Lieder*; un melodramma *Genoveffa*; l'oratorio *Il Paradiso e la Peri*; la musica pel *Manfredo* di Byron; le scene del *Faust*.

FELICE MENDELSSOHN BARTOLDY (Amburgo 1809 — Lipsia 1847). Temperamento più calmo e sereno; e più adatto quindi a riassumere l'influenza dei maestri tedeschi suoi predecessori

tra i suoi successori — Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin — appaiono immersi completamente nell'atmosfera romantica.

Ma, pur nel modificarsi del sentimento ispiratore,

fino a Bach. Opere principali: 5 sinfonie, concerti, *ouvertures*, 7 quartetti, sonate e infinite altre composizioni per pianoforte (note soprattutto le *Romanze senza parole*) e per organo; musica corale e da chiesa; la musica di scena pel *Sogno di una notte d'estate* di Shakespeare; due oratorii: *Paulus ed Elias*.

FEDERICO CHOPIN (Zelazowa-Wola presso Varsavia 1810 — Parigi 1849) il poeta del pianoforte, strumento per cui egli parve nato, e cui esclusivamente, a differenza di tutti gli altri compositori, si dedicò (*Notturmi, Valzer, Mazurke, Ballate, Polacche, Preludi, Studi, Sonate, Concerti*).

ETRUKE BEHETZ (C'oto-Saint-André 1801 — Parigi, 1869), il solo francese in mezzo a tanti tedeschi: fu difatti un incompresso nel suo paese e dovette sostenere aspre lotte. Uno dei più arditi precursori e innovatori della musica moderna. In prima linea vanno poste le sue composizioni orchestrali (*Ouvertures, Poemi sinfonici, Sinfonia fantastica*); poi i suoi oratorii *l'Infanzia di Cristo* e la *Dannazione di Faust* recentemente adattata per le scene; il colossale *Requiem*; i melodrammi (*Benvenuto Cellini, I Troiani*). Hanno molta importanza anche i suoi scritti musicali e il suo *Treatato di strumentazione*.

FRANCESCO LISZT (Raiding in Ungheria 1811 — Bayreuth 1886). Il più grande pianista dei suoi tempi, e forse di ogni tempo. Fu anche compositore cospicuo e di intenzioni innovatrici. Molta musica per pianoforte (20 *Rapsodie ungheresi, Studi, Notturmi, 2 Concerti, una Sonata*, oltre a molte composizioni di carattere libero e poetico); per orchestra: i 12 *Poemi sinfonici*, le due *sinfonie sulla Divina Commedia* e sul *Faust*; molta musica sacra (*Messe, ecc.*); i due oratorii *Cristo* e *Santa Elisabetta*.

GIOVANNI BRAHMS (Amburgo 1833 — Vienna 1897): uno dei più grandi compositori tedeschi moderni; si riconnette più sensibilmente dei maestri precedenti alla tradizione classica, pur possedendo una vigorosa e sollecitata personalità. Opere principali: 4 sinfonie, concerti, quartetti, trii, quintetti, sonate, *danze ungheresi* per pianoforte, molti pezzi liberi; *Lieder*; il grandioso *Requiem tedesco*.

non era possibile che questi artisti si liberassero completamente dall'influenza di Beethoven e degli altri maestri classici, per ciò che riguarda le loro forme tipiche e tradizionali.

Cosicchè nella loro produzione — solo in alcuni di essi, o per la natura decisamente ribelle ed originale del loro temperamento (Chopin), o per progetto, o per l'una e l'altra ragione insieme (Liszt, Berlioz), l'influenza classica è nell'aspetto esteriore meno sensibile — si possono distinguere due parti diverse fra loro.

L'una nella quale essi esplicano in tutta la sua ingenuità e interezza, con libertà completa di ispirazione e di forme nuove, la loro personalità (*Impromptus* e *Momenti musicali* di Schubert, pezzi fantastici e liberi di Schumann, i *Lieder* di questi due autori, le *Romanze senza parole* di Mendelssohn, quasi tutte le opere di Chopin, molte cose di Berlioz).

L'altra nella quale essi, pure infondendovi i segni della loro vigorosa genialità, continuano la tradizione delle forme classiche (sonate, quartetti, sinfonie).

Tra le composizioni di questi autori le più riuscite sono in generale quelle che appartengono alla prima specie. In quelle della seconda specie si notano non di rado delle parti che hanno dello scolastico, dell'accademico, che tradiscono il lavoro di maniera: mentre il getto iniziale è il più delle volte schietto, personale ed ispirato, non altrettanto accade degli sviluppi che devono obbedire a norme estrinseche e precisi. Si ha l'impressione che produrrebbe uno scultore il quale volendo fondere una statua su una forma troppo ampia per i suoi mezzi, non bastandogli poi il

bronzo, riempie i vuoti e le manchevolezze della figura con materie false e posticce. Questo sia detto non riferendolo ai grandi autori, le cui opere anche scritte sullo stampo delle forme classiche sono quasi sempre riboccanti di espressione e di vigore; ma a coloro che troppo fedelmente hanno voluto e vogliono lavorare sul *cliché* delle opere di Beethoven o di qualsivoglia altro sommo artista.

Tra le forme salite a maggior grado di squisitezza e di vitalità nel periodo post-beethoveniano è il *Lied* (anche Mozart e Beethoven avevano coltivato questa forma). Nel *Lied* i compositori romantici (e specialmente Schubert e Schumann) hanno potuto trasfondere, aiutati anche dalle parole, tutta la vivezza e delicatezza del loro sentimento individuale.

Una forma nuova di musica strumentale introdotta specialmente da Liszt e Berlioz — forma che ha offerto ai compositori nuove vie, e che ha raggiunto recentemente grande sviluppo — è il *poema sinfonico*.

Ma, nonostante tutti questi tentativi e questa febbrile ricerca di sensazioni e di espressioni nuove, l'*ultimo verbo* nel campo della sinfonia (1) è, o ri-

(1) L'autore dei presenti appunti deve dichiarare, una buona volta, che è un artista, con personalissime vedute. È vero che dello spirito di queste vedute il presente manualletto nelle sue linee generali non può non essere informato: ma è pur vero che questo è un libro di fisica e di storia e un libro elementare: l'autore ha dovuto quindi parlarvi semplicemente, oggettivamente e impersonalmente di fatti fisici e storici, o esponendo dei dati nella loro crudezza matematica, o dando ai termini delle definizioni di valore storico, inerenti al carattere e alla produzione degli autori e del tempo cui si riferiscono. Se egli avesse dovuto esprimere con pienezza le sue vedute personali non avrebbe scritto un libro di fisica o di storia: tali vedute esporrà,

marrà forse per molto tempo, il verbo di Beethoven (1).

E con ciò siamo arrivati al termine del nostro cammino. Poichè le tendenze e le lotte dell'arte odierna non sono per noi contemporanei materia di storia; sibbene di polemiche estetiche e artistiche di cui qui non è la sede.

Il lettore avrà notato nella economia di questo libro un fatto singolare. Che cioè, mentre la mole di altri libri consimili va smisuratamente crescendo come si procede dai tempi antichi ai giorni nostri in modo che la parte che si riferisce agli ultimi secoli occupa più di metà del volume, la mole di

rimanendo anche là entro i dovuti limiti, nel volume di estetica; dirà, per esempio, che i dati matematici sulla scala naturale hanno artisticamente un valore molto relativo, poichè per l'artista la voce cantante è un mezzo in continua mobilità e incandescenza che sale e scende liberamente, e non c'è niente di più ripugnante che concepire una scala a suoni fissi; dirà (in relazione al punto che ci ha dato occasione a questa nota) che *sinfonia* è per lui *qualunque poema musicale di vasto ambito e di profonda ispirazione umana*. Si pensi perciò quale valore per lui abbia la definizione storica che si suol dare di *sinfonia*, in quattro tempi, ecc. La *sinfonia* d'oggi non potrebbe mai essere quella di Beethoven, nè la *sinfonia* di qui a un secolo sarà come la *sinfonia* d'oggi. E a coloro che dicono la *sinfonia* essere morta con Beethoven egli risponde: finchè l'uomo sarà uomo e la musica sarà musica esisterà una *sinfonia* (come esisterà un melodramma).

(1) Dico verbo e non parola: di parole ne sono state dette molte dopo Beethoven, ma non ancora la parola che concluda e suggelli un nuovo ciclo.

Se a questo punto chiudo la trattazione del mio manualeto, non è certo perchè non apprezzi e non senta quanto è avvenuto dopo: anzi, come artista, lo sento e vi partecipo troppo vivamente e appassionatamente. Potrei scrivervi attorno un interessantissimo capitolo: ma esso sarebbe totalmente diverso per carattere da tutta la trattazione precedente, che riguarda fatti entrati ormai con pienezza nel campo della storia e su cui oggi anche l'artista può esprimere il suo giudizio calmo e definitivo.

questo libro — se si tien conto del rapido accrescersi di notizie più queste divengono vicine a noi — va invece diminuendo come lo studio si appressa ai tempi moderni.

Per dimostrare quale dei due metodi sia più giusto, alla mia mente torna spontanea l'immagine di quella immensa pianura con cui abbiamo aperto e con cui chiuderemo la nostra esposizione.

A me pare che sia molto più utile e necessario parlare a lungo delle cose lontane, che non si vedono ad occhio nudo e che non è possibile altrimenti conoscere, piuttosto che delle cose che cadono sotto gli occhi di tutti e che ognuno può a suo piacimento e in tutta la loro pienezza osservare. Per queste ultime cose il libro non deve e non può essere altro — come diarii — che una guida.

E poi questo libro è destinato ai giovani musicisti. I quali è da presumere che non solo abbiano orecchio, ma orecchio musicale squisito e sensibilità musicale fuor del comune; che suonino strumenti e che cantino; che posseggano musiche di ogni genere (e le più rare abbiamo indicato dove attingerle); che abbiano tale assiduità con le sale da concerto e con i teatri da considerarli casa loro.

Il volere conoscere, e penetrare, ed abbracciare l'*arte moderna* da un libro di storia sarebbe pretesa ridicola per chiunque; tanto più per un musicista.

L'arte moderna il giovane musicista deve imparare a conoscerla (guidato nella scelta dal libro e dal maestro) sulla tastiera del pianoforte, del violino, o del suo strumento quale esso sia, sul leggio del professore d'orchestra, sullo scanno del direttore, sulle tavole dei palcoscenici, nei teatri, nelle sale da concerto, ascoltando ed eseguendo musica, musica e musica, vivendo a continuo contatto con le opere dei grandi artisti.

SGUARDO RIASSUNTIVO
ALLE PRINCIPALI FORME DI MUSICA
APPARSE DAL RINASCIMENTO IN POI

MUSICA RAPPRESENTATIVA

MELODRAMMA. — *Rappresentazione scenica, fatta « per recitar cantando ».*

ORATORIO. — *È un melodramma cieco, cioè senza scena: solo la parte uditiva vi è rappresentata; per sopperire alla mancanza della rappresentazione ottica, anche questa è tradotta in forma uditiva ed esposta in un racconto, affidato di solito a un personaggio speciale chiamato Testo o Storico.*

PANTOMIMA. — *Melodramma muto; basato cioè solo sulla scena, sul movimento e sui gesti, senza che i personaggi cantino o parlino.*

MUSICA DA CAMERA

SONATA. — *Forma tipica della composizione strumentale classica. Consta di quattro tempi: Primo Tempo (Allegro), Adagio, Scherzo, Finale (Allegro). Lo Scherzo era in origine un Minuetto: più tardi, specialmente per opera di Beethoven, acquistò il nuovo carattere, conservando però quasi sempre il primitivo ritmo ternario.*

Nella struttura del Primo Tempo — che è il tempo tipico, su cui gli altri son modellati — si distinguono tre parti: 1) Esposizione; 2) Sviluppo; 3) Rieposizione. La sonata classica, nel suo pieno sviluppo, è bitematica: si svolge cioè su due motivi fondamentali. Questi due motivi — che sono tali da contrastare fra loro per carattere: il primo per solito ha natura prevalentemente ritmica, il secondo tonale e cantabile — sono presentati nella Esposizione. Una specie di Ponte conduce dal primo motivo al secon-

tra i suoi successori — Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin — appaiono immersi completamente nell'atmosfera romantica.

Ma, pur nel modificarsi del sentimento ispiratore,

fino a Bach. Opere principali: 5 sinfonie, concerti, *ouvertures*, 7 quartetti, sonate e infinite altre composizioni per pianoforte (note soprattutto le *Romanzo senza parole*) e per organo; musica corale e da chiesa; la musica di scena pel *Sogno di una notte d'estate* di Shakespeare; due oratorii: *Paulus ed Elias*.

FEDERICO CHOPIN (Zelazowa-Wola presso Varsavia 1810 — Parigi 1849) il poeta del pianoforte, strumento per cui egli parve nato, e cui esclusivamente, a differenza di tutti gli altri compositori, si dedicò (*Notturmi, Valzer, Mazurke, Ballate, Polacche, Preludi, Studi, Sonate, Concerti*).

ETTORE BERLIOZ (Côte-Saint-André 1803 — Parigi, 1869), il solo francese in mezzo a tanti tedeschi: fu difatti un incompreso nel suo paese e dovette sostenere aspre lotte. Uno dei più arditi precursori e innovatori della musica moderna. In prima linea vanno poste le sue composizioni orchestrali (*Overtures, Poemi sinfonici, Sinfonia fantastica*); poi i suoi oratorii *l'Infanzia di Cristo* e la *Dannazione di Faust* recentemente adattata per le scene; il colossale *Requiem*; i melodrammi (*Benvenuto Cellini, I Troiani*). Hanno molta importanza anche i suoi scritti musicali e il suo *Trattato di strumentazione*.

FRANCESCO LISZT (Raasdorf in Ungheria 1811 — Bayreuth 1886). Il più grande pianista dei suoi tempi, e forse di ogni tempo. Fu anche compositore cospicuo e di intenzioni innovatrici. Molta musica per pianoforte (20 *Rapsodie ungheresi, Studi, Notturmi, 2 Concerti*, una *Sonata*, oltre a molte composizioni di carattere libero e poetico); per orchestra: i 12 *Poemi sinfonici*, le due *sinfonie* sulla *Divina Commedia* e sul *Faust*; molta musica sacra (*Messe*, ecc.); i due oratorii *Cristo* e *Santa Elisabetta*.

GIOVANNI BRAHMS (Amburgo 1833 — Vienna 1897); uno dei più grandi compositori tedeschi moderni; si riconnette più sensibilmente dei maestri precedenti alla tradizione classica, pur possedendo una vigorosa e delicata personalità. Opere principali: 4 sinfonie, concerti, quartetti, trii, quintetti, sonate, danzo ungheresi per pianoforte, molti pezzi liberi; *Lieder*; il grandioso *Requiem tedesco*.

non era possibile che questi artisti si liberassero completamente dall'influenza di Beethoven e degli altri maestri classici, per ciò che riguarda le loro forme tipiche e tradizionali.

Cosicchè nella loro produzione — solo in alcuni di essi, o per la natura decisamente ribelle ed originale del loro temperamento (Chopin), o per progetto, o per l'una e l'altra ragione insieme (Liszt, Berlioz), l'influenza classica è nell'aspetto esteriore meno sensibile — si possono distinguere due parti diverse fra loro.

L'una nella quale essi esplicano in tutta la sua ingenuità e interezza, con libertà completa di ispirazione e di forme nuove, la loro personalità (*Improvvisi e Momenti musicali* di Schubert, pezzi fantastici e liberi di Schumann, i *Lieder* di questi due autori, le *Romanze senza parole* di Mendelssohn, quasi tutte le opere di Chopin, molte cose di Berlioz).

L'altra nella quale essi, pure infondendovi i segni della loro vigorosa genialità, continuano la tradizione delle forme classiche (sonate, quartetti, sinfonie).

Tra le composizioni di questi autori le più riuscite sono in generale quelle che appartengono alla prima specie. In quelle della seconda specie si notano non di rado delle parti che hanno dello scolastico, dell'accademico, che tradiscono il lavoro di maniera: mentre il getto iniziale è il più delle volte schietto, personale ed ispirato, non altrettanto accade degli sviluppi che devono obbedire a norme estrinseche e preesistenti. Si ha l'impressione che produrrebbe uno scultore il quale volendo fondere una statua su una forma troppo ampia per i suoi mezzi, non bastandogli poi il

do, che è in tono diverso dal primo: per solito nel tono della dominante (o nel relativo maggiore se la sonata è in minore); con la cadenza in questo tono l'Esposizione si chiude. Segue lo Sviluppo, nel quale il compositore modula, varia, intreccia, arricchisce liberamente i due motivi, traendone tutto quel profitto da cui nasce l'interesse della sonata. L'ultima parte dello sviluppo conduce alla Riesposizione; cioè alla ripetizione fedele dell'Esposizione con questo solo cambiamento: che il secondo motivo, invece che in un tono diverso dal primo, si presenta nel tono medesimo; di guisa che la cadenza susseguente — cadenza finale — viene ad essere — a differenza di quanto accade nell'Esposizione — nel tono iniziale e fondamentale del pezzo. Si chiama Ripresa l'ultima parte dello sviluppo che conduce al riattacco, e il riattacco stesso del motivo iniziale.

Si faccia bene attenzione che il Quartetto (Trio, Quintetto, ecc.) e la Sinfonia non differiscono dalla Sonata per la forma; ma per il numero degli strumenti e il conseguente più ampio sviluppo. Le composizioni di questa forma tipica hanno il nome di Sonata quando sono per un solo strumento, o per due di cui uno a tastiera; di Quartetto (Trio, Quintetto, ecc.) se per quattro (tre, cinque, ecc.) strumenti; di Sinfonia se per un'orchestra intera.

QUARTETTO — Vedi SONATA. Quando si dice quartetto senz'altro, s'intende il quartetto per eccellenza, cioè il quartetto d'archi (due violini, viola, violoncello). L'espressione quartetto vocale indica l'unione dei quattro tipi principali della voce umana (soprano, contralto, tenore, basso).

ARIA, CANZONE (LIED). — Forme di musica vocale da camera, accompagnate di solito dal pianoforte.

Nella Canzone (Lied) le diverse strofe della poesia vengono cantate sulla stessa melodia che si ripete di strofa in strofa.

MUSICA DA CONCERTO

SINFONIA. — *Vedi SONATA. È naturale che coll'accrescersi del numero degli strumenti e l'ingrandirsi dell'ambiente la forma diventi più ricca e più sviluppata, ma non muta nei suoi tratti fondamentali.*

OVERTURE. — *Composizione orchestrale (nel tipo classico è molto simile a un primo tempo di sinfonia) destinata a precedere, effettivamente o idealmente, la rappresentazione di un dramma, musicale o no; o anche ad aprire un lavoro musicale di altro genere. Molto spesso le ouvertures vengono distaccate dall'opera cui appartengono, per essere eseguite isolatamente in concerto.*

Gli italiani hanno usato a lungo la parola sinfonia nel senso di ouverture. Il Preludio differisce dalla ouverture o sinfonia in quanto è più breve, e suole basarsi su un solo motivo centrale. La parola Preludio viene anche usata per indicare brevi composizioni strumentali da camera.

CONCERTO. — *Sonata con accompagnamento d'orchestra destinata a mettere in evidenza le risorse di uno strumento solista. Il concerto è per solito in tre tempi, nunciando lo Scherzo. Un suo elemento caratteristico è la Cadenza.*

CANTATA. — *Composizione vocale e strumentale da concerto. Talvolta ha scopi speciali, per esempio religiosi come la cantata protestante, o commemorativi.*

L'ORATORIO, in quanto viene anche eseguito in sale da concerto, può essere avvicinato alla Can-

tata, ma ne differisce per il suo carattere rappresentativo e drammatico.

MUSICA DA CHIESA

Appartengono a questo gruppo, per la parte vocale, tutte le intonazioni di testi sacri destinate ad uso liturgico; per la parte strumentale tutti gli interludi (l'istrumento tipico è l'organo) destinati ad accompagnare le funzioni sacre.

In tutti gli stili, apparsi posteriormente alla polifonia vocale palestriniana, è stata composta musica da chiesa, più o meno rispondente e intonata al suo scopo.

Ma bisogna ben guardarsi dal considerare come musica da chiesa tutte le composizioni scritte su testi sacri; i quali possono essere benissimo presi anche a soggetto di cantate da concerto. E come cantate da concerto debbon considerarsi, per esempio, le Messe di Beethoven, lo Stabat di Rossini, il Requiem di Verdi.

[Siccome specialmente della musica da chiesa è proprio lo stile osservato o rigoroso, e siccome in essa vengono usati di preferenza e nella forma tipica gli artifici del contrappunto, l'imitazione, il canone, il fugato, la fuga (artifici che instaurati dai Fiamminghi e dai grandi compositori della polifonia vocale, hanno continuato poi il loro sviluppo e la loro applicazione nella musica vocale e strumentale moderna), non è inopportuno qui rivolgere ad essi uno sguardo riassuntivo. Si ha l'imitazione quando una voce riproduce a breve distanza un passaggio, una frase o una movenza eseguita poco prima da un'altra voce. Il canone è una composizione in cui l'imitazione viene applicata in forma rigorosa e continuata: in esso le va-

rie voci cantano imitando fedelmente e per tutta l'estensione del pezzo, a distanza di vari intervalli e con diverso ritardo, la melodia che la prima voce va proponendo. La fuga è una forma tipica e ampia di composizione in cui tutte le risorse del contrappunto vengono applicate e sviluppate: in essa sono da distinguersi il soggetto, il controsoggetto, la risposta, l'esposizione, il rivolto, i divertimenti, lo stretto, il pedale. Il fugato ha il carattere di stile della fuga, ma senza essere costretto a osservarne la forma e lo sviluppo tipico}.

DANZE

In quasi tutte le forme di musica prima descritte entra largamente come elemento costitutivo la musica da danza. Ma la musica da danza può anche rimanere adibita semplicemente al suo uso originario: in questo caso — data la presente classificazione fatta con criterio puramente pratico, in relazione cioè agli ambienti cui le musiche son destinate — essa costituisce un tipo a sè di cui conviene far cenno.

E non credo inopportuno ricordare le principali danze dei secoli scorsi, accadendo spesso al giovane musicista di incontrarsi con esse nelle opere dei grandi compositori, che le hanno largamente messe in valore nelle loro creazioni.

Danze binarie: Branle, Pavana (cominciano in battere); Gavotta, Alemanna, Bourrée, Tambourin, Rigaudon (cominciano in levare).

Danze ternarie: Sarabanda, Passacaglia, Corrente, Giga, Passapiede, Ciaccona, Gagliarda, Siciliana, Minuetto. Spesso in queste danze gli elementi ternari si aggruppano a due a due, a tre a tre, o a quattro a quattro, formando battute più grandi, di due, tre, o quattro terzine l'una.

INDICE

<i>Prefazione alla Prima edizione</i>	Pag.	3
<i>Prefazione alla Seconda edizione</i>		7
<i>Nota alla Terza edizione</i>		<i>ibid.</i>
FISICA, STORIA, ESTETICA - Che cosa hanno di comune e in che differiscono		8
UNA DISTINZIONE FONDAMENTALE		11

Nozioni di FISICA della MUSICA

(DAL PUNTO DI VISTA ESTETICO E ARTISTICO)

FISICA DEL RITMO

LE BASI FISICHE DEL RITMO	15
Il fenomeno della oscillazione pendolare - Sua legge - Il metronomo.	

FISICA DEL SUONO (ACUSTICA)

L'acustica	17
Fenomeni e leggi - Acustica musicale.	
Produzione del suono	<i>ibid.</i>
Vibrazioni dei corpi sonori - <i>Vibrazione semplice</i> - <i>Vibrazione doppia</i> - Ampiezza della vibrazione - Struttura dell'orecchio umano.	
Trasmissione del suono	18
Le onde sonore - Mezzi di trasmissione - Velocità del suono nell'aria.	
Riflessione del suono	<i>ibid.</i>
Eco - Risonanza - Eco doppia e multipla.	
Qualità principali del suono	19
Altezza - Suo rapporto col numero delle vibrazioni e con le dimensioni del corpo sonoro - Limiti approssimativi, massimo è minimo, di altezza dei suoni percettibili e musicali - Il corista normale - Corista nuovo e corista vecchio - Intensità del suono - Da che dipende - Timbro - Sue cause .	

LE BASI FISICHE DELLA TONALITÀ - Il fenomeno fisico-armonico	20
In che consiste - Quadro dei primi armonici fino al sedicesimo - Caratteristiche fondamentali.	
Spiegazione del fenomeno fisico-armonico	21
Il frazionarsi del corpo sonoro mentre vibra.	
Rapporto fra i suoni degli intervalli musicali	22
Ottava e suo rapporto - Quinta - Quarta - Terza maggiore - Terza minore.	
La scala naturale	<i>ibid.</i>
Importanza fondamentale del fenomeno fisico-armonico nell'arte musicale - Intervalli della scala naturale - Tono grande - Tono piccolo - Semitono diatonico - Semitoni cromatici, grande e piccolo - La scala naturale nel sentimento musicale umano e negli strumenti - Fenomeni fisici ed estetici.	
La scala temperata	25
Sua struttura - Tono e semitono temperato - Fenomeni estetici su cui si basa il valore artistico della scala temperata - Diagramma riassuntivo degli intervalli (fisici) dell'a scala naturale e temperata.	
Suoni armonici e strumenti	26
Come si trae profitto dai suoni armonici negli strumenti - Strumenti a corda - Strumenti a fiato.	
Fenomeno dell'oscillazione simpatica	<i>ibid.</i>
In che consiste - Applicazioni artistiche - Cause di risonanza.	
Fenomeno dei battimenti	27
In che consiste - Dimostrazione grafica - Sistema usato per rappresentare graficamente le vibrazioni dei corpi sonori - Applicazioni artistiche e pratiche del fenomeno dei battimenti.	
Il suono di Tartini	28
È prodotto dai battimenti quando raggiungono una certa velocità.	
Base fisica del grado di consonanza degli intervalli	29
Influenza degli armonici e del suono di Tartini.	
Classificazione degli strumenti musicali	30

Nozioni di **STORIA** della **MUSICA**

(DAL PUNTO DI VISTA ESTETICO E ARTISTICO)

Sguardo generale	33
La grande distesa del tempo - Come ci son trasmesse le notizie - I grandi periodi storici - Caratteri generali - Caratteri musicali.	

La musica presso i popoli primitivi 41
 Origini della musica - Il ritmo - La tonalità - Formazione delle scale - La musica dei selvaggi e dei bambini - La musica nella mitologia.

La musica dei primi popoli storici 47
 I primi tempi storici - Monumenti e scrittura - Egizi - Assiri-Babilonesi - Cinesi - Indiani - Ebrei - I più antichi strumenti - Destinazioni originarie della musica.

I GRECI 54
 Fonti per lo studio della loro musica - Il tetracordo - Tetracordi congiunti e disgiunti - Il sistema perfetto - I modi - I toni - I generi - Il ritmo - Modulazione - Musica e poesia - Teatro - La musica nella civiltà greca.

I Romani 62
 Loro natura originaria - Influsso della Grecia su Roma - Strumenti dei Romani.

La musica dei cristiani 64
 I primi cristiani - L'opera dei papi e dei vescovi - Sant'Ambrrogio (sec. IV), San Gregorio (sec. VI) - I modi gregoriani - Rapporti fra i modi autentici e i plagali - Il ritmo gregoriano - Varie specie di melodie - Principali vicende del canto gregoriano.

Origini del contrappunto 68
 Ubaldo monaco (sec. IX) - *Diafonia*, *Falso bordone*, *Discanto* - Teorici medioevali - Sviluppo del contrappunto.

La scrittura musicale nel medioevo. Origine della scrittura moderna 71
 Scrittura letterale - Resti nella scrittura odierna: *chilavi*, *bemole*, *bequadro* - Scrittura *neumatica* - Suo valore originario - Perfezionamenti - Guido d'Arezzo (sec. XI) - Origine della nostra notazione - Origine della figurazione - Le prime figure - Maniera di considerare e segnare il tempo nel medioevo - Tempo *perfecto e imperfecto* - *Prolazione*, *aumentazione*, *diminuzione*.

Guido d'Arezzo e il sistema musicale medioevale 76
 Guido d'Arezzo simbolo della sapienza musicale del medioevo, e Guido d'Arezzo figura storica - L'*enacordo* - *Enacordo naturale*, *duro*, *molle* - La *solmisazione* - Origine dei nomi attuali delle note - Estensione dei suoni musicali nel medioevo - La *mano guidoniana*.

Sviluppo del contrappunto - I Fiamminghi 79
 Caratteri dell'arte dei Fiamminghi - Loro processi di composizione - Colmo di sviluppo del contrappunto vocale - I principali artisti fiamminghi: Josquin Des Prés - Loro meriti e demeriti.

Poesia, musica popolare e teatro del medioevo 82
 La musica popolare - *Trovatori e manastrelli* - Origine della
 poesia moderna - Teatro - *Misteri e giuochi*.

IL RINASCIMENTO MUSICALE 84

Caratteri generali e musicali - Riflessi nella vita religiosa -
 La riforma - Il concilio di Trento - PALESTRINA - Scuola romana
 di musica sacra - Scuola veneziana - Il Rinascimento nelle vec-
 chie forme - Madrigali espressivi e drammatici - *Intermezzi*.

SGUARDO RIASSUNTIVO ALLE FORME DI MUSICA (POLI- FONIA VOCALE) IN PIENO SVILUPPO NEL RINASCI- MENTO 90

MUSICA PROFANA: *Villanella o Frottola*, *Canzone*, *Canzonet-
 ta*, *Madrigale*, *Madrigale dimmiutato*, *Intermezzo*, MUSICA SA-
 CRA: *Mottetto*, *Messa*.

Origini del melodramma moderno 92

Dalla polifonia alla monodia accompagnata - La Camera-
 ta fiorentina - De' Cavalieri, Peri, Caccini - *Euridice*, *Rappresen-
 tazione di Anima e Corpo* - « Per recitar cantando » - Espressione
 musicale dei sentimenti umani

L'Oratorio 98

Le laudi spirituali - San Filippo Neri - Graduale trasforma-
 zione della laude in Oratorio - Giovanni Francesco Anerio -
 GIACOMO CARISSIMI - Principali vicende dell'Oratorio - *La
 Cantata*.

Il Melodramma veneziano 101

CLAUDIO MONTEVERDI - Caratteri della sua arte - Progressi
 dell'armonia e della strumentazione - La scuola veneziana: Ca-
 valli, Cesti, Legrenzi.

Il Melodramma napoletano 105

ALESSANDRO SCARLATTI - Suoi successori e continuatori - Ca-
 ratteri dell'opera napoletana - L'opera comica - Pergolese, Pai-
 siello, Cimarosa.

Sviluppo e decadenza del Melodramma 106

Progressi musicali - *Arie*, pezzi d'aria - Progressi nella
 struttura musicale - Strumentazione - Decadenza artistica -
 Cantanti, compositori e pubblico - Proteste e satire.

La riforma di Gluck 110

CRISTOFORO GLUCK - Il settecento - Gluck e De' Calzabigi -
 Caratteri della riforma di Gluck - Contemporanei e successori di
 Gluck - Cherubini e Spontini.

L'opera italiana nel secolo XIX 116

Caratteri - ROSSINI, BELLINI, DONIZETTI, VERDI - Autori minori.

La riforma di Wagner 120
RICCARDO WAGNER - Caratteri della sua riforma - Il *dramma sinfonico* - Valore della riforma di Wagner sotto l'aspetto spirituale drammatico musicale - L'opera nazionale tedesca - Il *dramma musicale di Wagner* e il *melodramma italiano*.

L'opera in Francia e in Germania prima di Wagner 122

Lungo universale dominio dell'opera italiana - Primi tentativi di opera nazionale - In Francia: Lulli, Rameau - In Germania: Schütz - Carlo Maria Weber - L'opera romantica - Recenti affermazioni nazionali in altri paesi.

La musica strumentale 124

Origini della musica strumentale moderna - Gli strumenti usati come sviluppo e accompagnamento delle voci - La musica popolare - Primi tentativi di musica strumentale autonoma - Imitazione della musica vocale - Il liuto, il cembalo e l'organo - Compositori organisti - GIROLAMO FRESCOBALDI.

Compositori violinisti e clavicembalisti 127

Perfezionamento degli strumenti e del modo di sonarli - Determinarsi dei vari stili strumentali - I compositori violinisti - ARCANGELO CORELLI - Suoi contemporanei e successori - I clavicembalisti - DOMENICO SCARLATTI - I tre periodi dell'arte clavicembalistica - *Periodo organistico* - *Periodo clavicembalistico* - *Periodo clavicembalistico-pianistico* - La gloriosa scuola dei cembalisti veneziani - Passaggio dalla musica clavicembalistica alla musica pianistica - Compositori pianisti italiani: Muzio Clementi.

Cenni storici sul pianoforte e sul violino 131

Il *clavicordo* e il *clavicembalo* - Loro natura e loro caratteri - *Monocordo* e *clavicordo* - Trasformazione del clavicembalo in pianoforte - BARTOLOMEO CRISTOFORI - Ulteriori perfezionamenti del pianoforte - Il violino - Sua derivazione dalla viola medioevale - Quando gli strumenti ad arco moderni hanno assunto la loro forma definitiva - I fabbricanti cremonesi - *Viola da braccio* e *viola da gamba*.

Origine della sonata e della sinfonia 134

Valore primitivo dei diversi termini usati a designare composizioni strumentali - Il periodo polifonico-organistico - Influsso nella musica strumentale - HAYDN, MOZART, BEETHOVEN - Caposaggio dalla *suitta* alla *sonata moderna* - Importanza delle opere dei violinisti e clavicembalisti italiani - Origini della sinfonia - GIAMBATTISTA SANMARTINI.

I grandi compositori tedeschi del secolo XVIII 137

BACH, HAENDEL - Loro caratteri comuni e differenziali - L'arte protestante - Importanza di Bach e di Haendel nell'Oratorio e nella musica strumentale - HAYDN, MOZART, BEETHOVEN - Caratteristiche delle loro personalità - Sviluppo della sonata quartetto-sinfonia - L'*anima nuova* di Beethoven.

La rivoluzione francese - Classicismo e romanticismo 145

Caratteri della rivoluzione francese - Suoi effetti sullo spirito umano e sull'arte - Il romanticismo - Che cosa s'intende per arte classica e romantica.

I successori di Beethoven 149

SCHUBERT, SCHUMANN, MENDELSSOHN, CHOPIN, LISZT, BERLIOZ, BRAHMS - Caratteri individuali - Influenza classica e ispirazione originale nell'opera loro - Nuove forme - Conclusione.

SGUARDO RIASSUNTIVO ALLE FORME DI MUSICA APARSE DAL RINASCIMENTO IN POI 155

Musica rappresentativa - Musica da camera - Musica da concerto - Musica da chiesa - Musica da danza.

- *Minuetto*, per pianoforte.
- *Melodie Pascoliane*. Tre *Meteor*e: 1. *Temporale*; 2. *Il lampo*; 3. *Il tuono*.
- *L'offerta*. Canto per una voce, violino e pianoforte; parole di Fausto Salvalorì.
- *Stellina e Scherzo*, su antiche canzoni italiane.
- *Quattro canzoni italiane*, per orchestra d'archi, arpa e alcuni fiati; sinfonia italiana prima (mondana): 1. *Cor dolente*; 2. *Canzone dei giocatori a palla*; 3. *La ninfa e il pastore*; 4. *Primavera d'amore*.
- *le stesse*, per pianoforte.
- *Quattro laudi italiane*, per orchestra d'archi, flauti e trombe; sinfonia italiana seconda (spirituale): 1. *Prima laude di Natale*; 2. *Seconda laude di Natale*; 3. *Laude di Passione*; 4. *Laude di Pasqua*.
- *le stesse*, per pianoforte.
- *Sei canzoni italiane*, per quartetto d'archi.
- *Canto dell'Amore* (parole di Carducci). Coro a quattro voci maschili (eseguito sotto la direzione dell'autore con la Società Corale Guido Monaco di Livorno a Firenze nel Salone dei 500 e a Roma all'Augusteo).
- *Il tramonto*, coro a quattro voci maschili.

SCRITTI.

— *Su Emilio De' Cavalieri, la «Rappresentazione di Anima et di Corpo» e alcune sue composizioni inedite*. Nella *Nuova musica* di Firenze, maggio e giugno 1905.

Il Cicalamento della donne al bucato di Alessandro Striggio, trascritto in partitura con note. Nel *Primo saggio del melodramma giocoso* di A. Solerti, *Rivista musicale italiana* XII, 4 e XIII, 1, 2 (1905-1906).

— *Studi su la Storia dell'Oratorio musicale in Italia*. Un vol. di pag. 452 con molti esempi musicali. Torino, Fratelli Bocca editori, 1908.

— *Le laudi spirituali italiane e il loro rapporto coi canti profani* (studio sui canti popolari italiani antichi; con molte melodie) *Rivista musicale italiana*, fasc. I, 1909.

— *I nuovi orizzonti della tecnica musicale* (studio di armonia moderna) (*Rivista musicale italiana*, fasc. II, 1911).

— *L'armonia modernissima; le tonalità neutre e l'arte di stupore.* Rivista musicale italiana, fasc. IV, 1911.

— *Lettere dalla Germania (Una esecuzione della Matthäus-Passion — I conservatori tedeschi — Il rovescio della medaglia — La terra madre del Rosenkavalier)* (1912).

— *Giuseppe Verdi: l'artista, l'uomo e il cittadino*, conferenza tenuta in Roma alla Società del Quartetto, e al Teatro dell'Aquila di Fermo (1913).

— *L'evoluzione della partitura verdiana.* Nella Nuova Antologia, ottobre 1913.

— *Parzifal, innozione al dramma sinfonico.* Conferenza tenuta nella Sala Costanzi di Roma la vigilia della prima rappresentazione del *Parzifal* in Italia (1913).

— *Il Rinascimento musicale italiano e Giacomo Carissimi.* Conferenza tenuta nella sala dell'Accademia di Santa Cecilia in preparazione dell'esecuzione del *Jeste* all'Augusteo (1914). (Nuova Antologia, giugno 1914).

— *Strappate e Pizzicati.* Rubrica settimanale nel giornale *Orfeo* (1914).

— *Linguaggio materno ed umanità musicale.* Lettera a Vittorio Gui. Nella rivista *Harmonia*, fasc. IV, 1914.

— *Arte di rinunzia.* (La nuova musica di Firenze, numero 307, 1917).

— *Il pianoforte quale precursore e realizzatore orchestrale.* (Rivista *Il pianoforte* di Torino, novembre 1920).

— *Educazione musicale del popolo e sua organizzazione nella scuola e nella vita cittadina.* Relazione al Congresso musicale di Torino, ottobre 1921; pubblicata negli Atti del Congresso stesso (Torino, presso Fratelli Bocca).

Prezzo del presente volume Lire 12

MOZART@INVENTATI.ORG