



Alfredo Untersteiner  
**Storia della musica**



[www.liberliber.it](http://www.liberliber.it)

Questo e-book è stato realizzato anche grazie al sostegno di:



**E-text**

**Web design, Editoria, Multimedia  
(pubblica il tuo libro, o crea il tuo sito con E-text!)**

**[www.e-text.it](http://www.e-text.it)**

QUESTO E-BOOK:

TITOLO: Storia della musica

AUTORE: Untersteiner, Alfredo

TRADUTTORE:

CURATORE:

NOTE: Il testo è presente in formato immagine su "The Internet Archive" (<https://www.archive.org/>). Realizzato in collaborazione con il Project Gutenberg (<http://www.gutenberg.org/>) tramite Distributed Proofreaders (<https://www.pgdp.net/>).

CODICE ISBN E-BOOK:

DIRITTI D'AUTORE: no

LICENZA: questo testo è distribuito con la licenza specificata al seguente indirizzo Internet: [www.liberliber.it/online/opere/libri/licenze](http://www.liberliber.it/online/opere/libri/licenze)

COPERTINA: n. d.

TRATTO DA: Storia della musica / di Alfredo Untersteiner. - 4. ed. interamente riv. ed ampliata. - Milano : Hoepli, 1916. - VIII, 492 p. ; 15 cm.

CODICE ISBN FONTE: n. d.

1a EDIZIONE ELETTRONICA DEL: 1 dicembre 2020

INDICE DI AFFIDABILITÀ: 1

0: affidabilità bassa

1: affidabilità standard

2: affidabilità buona

3: affidabilità ottima

SOGGETTO:

MUS020000    MUSICA / Storia e Critica

DIGITALIZZAZIONE:

Distributed Proofreaders, <https://www.pgdp.net/>.

REVISIONE:

Claudio Paganelli, [paganelli@mclink.it](mailto:paganelli@mclink.it)

IMPAGINAZIONE:

Claudio Paganelli, [paganelli@mclink.it](mailto:paganelli@mclink.it)

PUBBLICAZIONE:

Claudio Paganelli, [paganelli@mclink.it](mailto:paganelli@mclink.it)

# Liber Liber



Se questo libro ti è piaciuto, aiutaci a realizzarne altri.  
Fai una donazione: [www.liberliber.it/online/aiuta](http://www.liberliber.it/online/aiuta).

Scopri sul sito Internet di Liber Liber ciò che stiamo realizzando: migliaia di ebook gratuiti in edizione integrale, audiolibri, brani musicali con licenza libera, video e tanto altro: [www.liberliber.it](http://www.liberliber.it).

# Indice generale

Liber Liber.....	4
CAPITOLO I.....	11
Introduzione.....	11
LETTERATURA.....	22
CAPITOLO II.....	23
La musica dei Greci.....	23
LETTERATURA.....	34
CAPITOLO III.....	36
I primi secoli dell'Era Cristiana.....	36
LETTERATURA.....	53
CAPITOLO IV.....	54
I primordi dell'armonia.....	54
Ubaldo e Guido d'Arezzo.....	54
LETTERATURA.....	66
CAPITOLO V.....	68
La musica mensurale.....	68
ed i precursori dei Fiamminghi.....	68
LETTERATURA.....	77
CAPITOLO VI.....	78
I Fiamminghi.....	78
LETTERATURA.....	90
CAPITOLO VII.....	92
Le canzoni popolari. Trovatori e Minnesänger.....	92
LETTERATURA.....	106
CAPITOLO VIII.....	108

L'«Ars nova» fiorentina.....	108
ed il Rinascimento musicale in Italia.....	108
LETTERATURA.....	129
CAPITOLO IX.....	131
Misteri e Passioni. - Origine dell'opera.....	131
LETTERATURA.....	150
CAPITOLO X.....	152
Claudio Monteverdi.....	152
e l'opera veneziana e napoletana.....	152
LETTERATURA.....	184
CAPITOLO XI.....	187
L'Opera francese, tedesca ed inglese.....	187
LETTERATURA.....	213
CAPITOLO XII.....	215
Martin Lutero e la musica protestante.....	215
Bach e Händel.....	215
LETTERATURA.....	238
CAPITOLO XIII.....	240
La musica monodica da camera e l'arte del canto fino al secolo XIX.....	240
Teatri e decorazioni.....	240
LETTERATURA.....	250
CAPITOLO XIV.....	252
La musica istrumentale prima del secolo XIX.....	252
LETTERATURA.....	269
CAPITOLO XV.....	273
Gluck e la riforma dell'Opera.....	273
LETTERATURA.....	286
CAPITOLO XVI.....	287

Haydn - Mozart - Beethoven.....	287
LETTERATURA.....	310
CAPITOLO XVII.....	312
L'Opera romantica e la grand'Opera francese.....	312
LETTERATURA.....	328
CAPITOLO XVIII.....	329
Gioachino Rossini e l'Opera italiana del secolo XIX. .....	329
LETTERATURA.....	346
CAPITOLO XIX.....	348
Francesco Schubert ed i romantici.....	348
LETTERATURA.....	375
CAPITOLO XX.....	377
I rivoluzionari dell'arte.....	377
LETTERATURA.....	394
CAPITOLO XXI.....	396
Scuole nazionali.....	396
LETTERATURA.....	411
CAPITOLO XXII.....	413
La musica italiana, francese e tedesca dei nostri giorni.....	413
LETTERATURA.....	449
CAPITOLO XXIII.....	451
L'ora presente.....	451
LETTERATURA.....	484
CAPITOLO XXIV.....	486
Cantanti, virtuosi e scrittori di cose musicali.....	486
ELENCO.....	489
DELLE OPERE PRINCIPALI MODERNE CON-	

CERNENTI LA STORIA DELLA MUSICA.....	489
INDICE ALFABETICO DEI NOMI.....	492



MANUALI HOEPLI

# STORIA DELLA MUSICA

DI

ALFREDO UNTERSTEINER

QUARTA EDIZIONE  
interamente riveduta ed ampliata

ULRICO HOEPLI  
EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA  
MILANO

1916

**PROPRIETÀ LETTERARIA**

**TIPOGRAFIA SOCIALE - Milano, Via Goffredo Mameli, 15**

# CAPITOLO I.

## Introduzione.

Lo studio delle origini della musica offre le stesse difficoltà di quello dell'origine della lingua. Innate nell'uomo erano e l'una e l'altra, giacchè a quella guisa, che una forza misteriosa costringeva l'uomo a cercare d'esprimere e comunicare al suo simile quello che pensava, era pure necessario, che egli cercasse di esprimere quello che egli sentiva. Anzi siccome il sentimento istintivo precede il pensiero, che è quasi la conseguenza del primo, e perchè la musica è appunto l'arte più ideale di tutte e quella che è capace di esprimere e dar forma a quel sentimento o sensazione, che la parola non sa esprimere, si può dire, che la musica sia anteriore alla parola.

Ma per la stessa ragione essa non poteva progredire nello sviluppo di pari passo che la lingua, perchè allo stato primitivo questa corrispondeva di più al supremo bisogno della soddisfazione dei bisogni fisici istintivi, mentre deve escludersi che nell'epoca dei primordi l'idealità, di cui vive la musica, abbia potuto venir concepita.

In ciò è forse da cercare il motivo, per il quale lo

sviluppo della musica comincia in un'età di molto posteriore a quella delle altre arti, e per cui, quando queste erano giunte ormai alla decadenza, la musica si trovava ancora quasi ai principi. Ma non in questo motivo soltanto, giacchè, se le altre arti come la pittura, la scultura, trovavano nella natura stessa i modelli da imitare e la poesia gli oggetti da descrivere, la musica doveva scrutare le misteriose leggi della natura per trovare i suoi elementi, ed il mondo esterno non le offriva nel rombo del tuono, nello scrosciare delle bufere, nei mille rumori del creato nulla che potesse imitare.

I popoli antichi divinarono questa indipendenza della musica dalle cose esterne ascrivendola direttamente alla Divinità e ritenendola un dono della stessa. Così gli Indiani l'ascrissero a Brama ed un Semidio, *Nared*, fu l'inventore della sacra Vina; i Greci a *Mercurio*, che ideò la lira, avendo trovato il guscio d'una tartaruga, alla quale erano ancora attaccati alcuni tendini tesi che risuonavano; gli Egiziani ad *Iside* ed al Dio *Thot*.

Che il canto precedette la musica istrumentale è cosa facilmente ammissibile, ma altresì che questa non tardò a nascere e ad imitare il canto, per quanto l'imperfezione dei primi istrumenti lo permetteva. Questo restò però per lunghi secoli la parte principale della musica specialmente per le sue attinenze colla religione. L'idealismo e la vita di pensiero dell'umanità dei primi tempi non potevano che limitarsi alla religione, che innalzava le menti dalle cure terrene, ed essendo ciò

pure lo scopo supremo della musica, essa doveva divenire l'indivisibile ancella di quella ed aggiungere alla parola quel maggior grado d'intensità, di affetto e di sentimento, di cui essa sola era capace.

La mancanza assoluta di documenti musicali dell'epoca antichissima, rende impossibile il poter farsi un'idea della musica di quei tempi, e perciò le asserzioni di molti scrittori mancano d'ogni serio fondamento. La più comune e più verosimile di queste ipotesi è che i popoli antichissimi non abbiano conosciuto la melodia assoluta, ossia una sequenza di toni uniti secondo le leggi dell'armonia, in modo che siano graditi all'orecchio, ma che il canto sia stato indissolubilmente legato alla parola e fosse piuttosto una specie di declamazione con innalzamento ed abbassamento di voce a seconda dell'accento della parola e dell'affetto, con un ritmo dipendente dalla prosodia.

Come la culla della cultura umana giace nell'Asia, così è opinione, che l'arte della musica sia venuta sviluppandosi originariamente nell'Asia. Nella Genesi (4.21) vien fatta menzione di *Jubal* come primo inventore degli strumenti a fiato ed a corda e ne vien stabilita l'epoca a circa il 3000 av. C. Ma questa asserzione non merita fede, giacchè la musica degli Ebrei non raggiunse neppure nell'epoca posteriore quel grado di perfezione, che troviamo nella teoria musicale degli Indiani ed anzi non ci è neppure conservata memoria d'una teoria propria degli Ebrei.

Della musica antica degli *Indiani* non ci sono

conservate che molte notizie sulla teoria, le quali sono però sufficienti a darci un'idea dell'immensa complicazione del loro sistema musicale. I toni della scala diatonica, che sembra esser stata da loro conosciuta, senza però che ne avessero compresa l'importanza come base del sistema musicale, venivano suddivisi in semitoni e questi alla lor volta in altri semitoni o quarti di tono ed ancor più piccole suddivisioni. Ma se lo scrittore *Soma* ci parla di 960 tonalità diverse, ciò non si può intendere nel nostro significato, perchè ogni scala conteneva sei nuove tonalità, secondo che si cominciava da un diverso tono della stessa, per esempio, *do-do*, *re-re*, ecc., senza aver riguardo ai semitoni, e perchè lo stesso succedeva colle nuove scale formate sulla tonica di un semitono o quarto di tono. Le ricerche moderne non poterono ancora arrivare a provare, se questo sistema complicatissimo si fosse limitato alla parte teoretica e sia rimasto semplicemente un frutto della speculazione ed immaginazione od abbia avute attinenze colla pratica, come in genere è quasi impossibile il giudicare con qualche sicurezza della teoria musicale indiana, giacchè la musica moderna dell'India è un misto di antico e recente con influenza araba spiccatissima.

Alle melodie dei Bramini (*Ragas*) conservate per tradizione, si attribuivano virtù particolari, di ammansare le belve, di incenerire chi le avesse cantate, di far cader la pioggia, di far oscurare il sole, ecc. Il testo di alcune di queste ci è conservato nei libri di

Veda, come pure sono nominati nella letteratura sanscrita i titoli di alcuni scritti musicali, per esempio, *specchio delle melodie, teoria delle scale, mare degli affetti*, ecc. I più usati strumenti indiani erano la Vina, strumento a pizzico, fatto di una canna munita di sette corde e due zucche alle estremità per la risonanza, ed il *Magondi*, specie di chitarra a quattro corde.

Nessuna somiglianza colla teoria degli Indiani palesa quella dei *Cinesi*. Alla scala, che *Ling-Lun* (circa 2500 av. C.) stabilì, mancano due intervalli: la quarta e la settima ed ogni tentativo posteriore d'aggiungerveli riuscì vano. Tanto varrebbe aggiungere un sesto e settimo dito alla mano dell'uomo, esclama uno scrittore. I toni della scala, che cominciava dal *fa* del nostro sistema, aveano nomi simbolici come Kung (imperatore), Isang (ministro), ecc. Notevole è pure che nella musica cinese la nostra nota più bassa è la più alta e viceversa, sicchè il primo tono della scala, il *fa*, è il più alto. Insieme alla teoria erano stabilite otto specie di suoni diversi, che corrispondevano a quelli, che davano certi corpi. Questi erano la pietra, il metallo, la terracotta, la seta, il legno, le pelli, il bambù ed una specie di zucca, e di queste materie erano fatti gli strumenti musicali cinesi. Ad onta dello sviluppo della teoria musicale e della varietà degli strumenti la musica cinese non seppe mai divenire una vera arte, e noi all'udire la musica moderna di questo popolo, che come è tenace nel conservare i suoi costumi primitivi, tien altrettanto fermo alle antichissime tradizioni musicali,

non possiamo comprendere come *Confucio* (500 av. C.) dopo aver udite le composizioni del celebre musico *Quei* non abbia fatto per tre mesi altro che pensarci.

Tanto alla musica cinese e giapponese quanto a quella dei popoli selvaggi è sconosciuto il semitono nella scala, che è composta di cinque toni con lacune al posto del semitono.

Negli ultimi anni si è cercato di occuparsi molto più seriamente di prima della cosiddetta musica esotica, nome che comprende tanto la musica dei popoli selvaggi che quella dei popoli asiatici. A questi studi servì molto il fonografo per fissare le melodie, gli intervalli ed il ritmo tante volte sì strani e diversi dai nostri. Capellen, Polak e Riemann hanno pubblicato trascrizioni di melodie originali cercando di armonizzarle in corrispondenza del sistema tonale della musica asiatica. Capellen si promette anzi dallo studio della musica orientale in genere un vantaggio positivo per la nostra musica, sia colla suddivisione degli intervalli in quarti di tono, ecc., sia coll'introduzione di nuovi ritmi, confermando quello che Saint-Saens avea già molti anni fa scritto in proposito.

Le notizie, che ci rimangono della musica degli *Egiziani* sono scarsissime. Dai bassorilievi conservati risulta che essa deve aver avuto una gran parte nel culto e che si conoscevano molti istrumenti come arpe a più corde, flauti, tamburi, ecc. Erodoto trovò in Egitto una melodia *Maneros*, che era molto somigliante al lamento di Lino, canzone antichissima della Grecia e che



probabilmente fu importata dall'Egitto. Due dei 42 libri della sapienza erano i libri dei cantori e si crede che contenessero le melodie, che si cantavano alle sacre funzioni, ai funerali, ecc. La scala musicale sembra aver avuto sette toni, ossia due tetracordi uniti, ma non si sa, se questi sieno stati melodici o armonici. I sacerdoti poi avevano nei tempi antichissimi stabilito come permessi nella chiesa sette toni sacri e proibito l'uso di melodie straniere, inceppando in questa guisa lo sviluppo dell'arte musicale. È pure probabile, che la teoria musicale di Pitagora dell'armonia delle sfere, che mirava alla scoperta dei rapporti delle leggi musicali nelle leggi cosmiche ed astronomiche, abbia avuto la sua origine, nell'Egitto, dove era in fiore la scienza astronomica.

Che la musica presso gli *Ebrei* sia stata coltivata e tenuta in grande onore risulta da una infinità di passi, che troviamo nella sacra scrittura. Questa nazione, che mostrò poca attitudine alle arti della pittura e scultura, sorpassò tutti gli altri popoli asiatici nella poesia, i monumenti della quale formano ancor oggi l'oggetto della nostra ammirazione. Ma quell'istesso sentimento religioso innato nel popolo eletto, che avea trovato la sua più alta e perfetta espressione nella poesia religiosa, dovea necessariamente rivolgersi alla musica, l'arte, nella quale le più alte aspirazioni ed i più sublimi ideali trovano la loro espressione più adeguata. Per questo motivo la musica degli Ebrei fu essenzialmente religiosa e formava una parte integrante del culto divino, affidata alla classe privilegiata dei Leviti. Il re Davide e

Salomone li confermarono nella loro carica e stabilirono, che essi dovessero fornire pel servizio del tempio 4000 cantanti e musicisti suddivisi in 288 cori, ognuno dei quali aveva un proprio capo.

È difficile se non impossibile farsi una chiara idea circa la natura della musica ebraica, non essendoci conservata alcuna notizia nè della teoria, nè conoscendosi degli istrumenti in uso poco più che il nome. È però probabile, che nei primi secoli essa sia stata poco dissimile dalla musica Egiziana per il lungo tempo passato dagli Ebrei nell'Egitto e per l'influenza esercitata dalla coltura egiziana su Mosè, educato alla sapienza di quel paese. L'epoca del maggior fiore della musica ebraica fu quella del re cantore Davide e di Salomone, l'uno autore dei Salmi, l'altro del Cantico dei Cantici, i due modelli di poesia religiosa e profana ebraica.

Non vi può essere dubbio che i Salmi venissero cantati, sia pel genere della poesia, sia per le osservazioni, che stanno in testa ad alcuni di questi. Così il Salmo 9, che porta la soprascritta: da cantarsi secondo la bella gioventù; il 22, secondo la cerva, che vien cacciata; il 45, secondo il cantico di nozze delle rose; il 60, il 69, ecc. Queste soprascritte non potevano avere altro scopo, che indicare secondo quale melodia conosciuta da tutti si doveva cantare il Salmo, e si può credere, che le melodie indicate appartenessero alla musica popolare. Da simili accenni si può pure con certezza conchiudere, che i Salmi venivano cantati in

versetti da cori, alle volte alternati, alle volte uniti, e che erano accompagnati da istrumenti e specialmente da cetre, arpe e salteri. La musica dei Salmi poi deve essere stata una specie di salmodia con accenti e variazioni di tono, corrispondente al testo, e non essersi estesa che a pochi toni.

La questione, se gli ebrei abbiano conosciuta la notazione è ancora indecisa, giacchè non si sa ancora, se i segni che si trovano nelle più antiche scritture, siano note o semplicemente accenti metrici per facilitare la uniforme recitazione od il canto. Il tentativo fatto da Arends di decifrare uno di questi salmi sembra essere riuscito, giacchè la melodia risultante corrisponde in certo riguardo alle più accreditate ipotesi circa la musica ebraica. La musica degli Ebrei moderni non può essere presa a guida per quella antica, giacchè le diverse schiatte a seconda del paese dove si sono stabilite, hanno canti religiosi quasi del tutto differenti fra loro, e gli influssi esterni sono evidenti.

Gli istrumenti, che erano in uso presso gli antichi Ebrei erano numerosissimi, ma anche di questi non conosciamo con precisione la natura, consistendo le fonti della nostra conoscenza in poco più che nei bassorilievi dell'arco di Tito. Fra gli istrumenti a fiato erano i principali lo *Schofar*, specie di corno ricurvo ancor in uso nelle sinagoghe moderne, il *Chalit*, specie di flauto; fra quelli a corda, il *Kinor*, specie di cetra od arpa a più corde (10, 24), il *Salterio*, pure specie di arpa; fra gli istrumenti a percussione l'*Aduf*, tamburo, le

nacchere, ecc. Nel Talmud si fa pure menzione di uno strumento chiamato *Magrefa*, che fu ritenuto per un organo da cento toni, che si sentiva fin sul monte Oliveto, ma che viceversa sembra essere una mistificazione, giacchè *Magrefa* si chiamava altresì la gran pala del carbone, che si adoperava nel Tempio.

Come la coltura generale degli *Arabi* salì specialmente dopo le riforme di Maometto (622 d. C.) ad un alto grado nelle scienze ed in parte anche nelle arti dell'architettura e nella poesia, così era naturale, che anche la musica non venisse trascurata dai dotti e specialmente dai matematici. Difatti noi vediamo svilupparsi una teoria complicata ed artificiosa con toni stabili e mobili, con 84 specie di scale, fra cui bensì molte praticamente inadoperabili, con terzi di tono, donde l'indecisione tutta propria della musica orientale, ecc. Da principio i teorici andarono di pari passo colla pratica, ma poi si perdettero nei loro numerosi scritti in speculazioni filosofiche, allegoriche e mistiche od in astrusità matematiche, sicchè la musica non ne trasse alcun profitto e rapidamente decadde. Fra gli strumenti arabi i più noti sono il *Rebab*, da cui origina il violino, l'*Eut* da 4 fino a 14 corde, specie di liuto, donde il nome, portato in Europa dagli Arabi spagnuoli ed all'epoca delle Crociate introdotto dall'Oriente, l'oboe, ecc.

La musica araba è omofona ed improntata ad una melanconia cadenzata e monotona propria della natura del popolo arabo. Essa non è però alle volte priva d'una certa poesia ed ispirazione melodica e fu più volte

imitata dai musicisti europei nei suoi ritmi ed intervalli strani.

Qualche somiglianza colla musica araba e specialmente coll'orientale in genere ha la musica degli *Zingari*, che senza dubbio sono d'origine orientale. La scala degli zingari è tutta propria e caratteristica. In essa trovasi, quantunque non costante, la quarta e la settima eccedente, la sesta diminuita. La musica zingara è musica d'improvvisazione. La melodia o larga ed appassionata, nelle tonalità minori, o saltellante ed incalzante in ritmi vispi ed irruenti, si perde quasi e si confonde in mezzo ad infinite fioriture, che si accalcano, s'intrecciano nelle singole voci. Il campo della musica zingara è ristretto, ma in questa ristrettezza havvi una varietà infinita che se per noi occidentali alla lunga diventa monotona per la forma stereotipa e per il carattere troppo pronunciatamente nazionale, non è però meno da ammirarsi.

Gli istrumenti principali dell'orchestra zingara sono il violino ed il cimbalo, specie di salterio a più corde da battersi con due martelletti. Lo zingaro è appassionatissimo della sua musica e spesso vi raggiunge un alto grado. Quantunque l'armonia nella musica zingara non abbia grande importanza, pure, sia per l'influsso degli altri popoli sia per intuizione, l'accompagnamento eseguito sempre a memoria e per lo più improvvisato, è caratteristico ed originale specialmente quando le parti secondarie, stanche del semplice accompagnare, si emancipano ed adornano di

mille arabeschi e fronde il canto del violino principale, rincorrendosi o seguendosi oppure unendosi in terze e seste.

## LETTERATURA

- R. Wallaschek - *Anfänge der Tonkunst*, Lipsia, Barth, 1903.  
G. Paldaofs - *La musica in oriente*, Milano, Sonzogno.  
Polak - *Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien*, Lipsia 1905.  
Capellen - *Exotische Mollmusik*, Lipsia.  
J. Rouanet - *La musique arabe*, Algier, 1905.  
Fr. Liszt - *Des Bohémiens et leur musique en Hongrie*, Lipsia, 1881.  
Laloy - *La musique chinoise*, Paris, 1910.

## CAPITOLO II.

### La musica dei Greci.

Questo popolo, al quale la natura avea largito a larghissima mano le più belle doti, doveva esser quello, che anche nella musica dell'evo antico era destinato a lasciar la sua orma indelebile e piantare le basi di quell'edificio grandioso, a cui ogni limite sembra troppo angusto.

Soltanto presso i Greci la musica comincia a divenire arte indipendente e cessa di essere l'espressione quasi inconscia dei sentimenti ed affetti interni; presso i Greci si sviluppa per la prima volta una teoria musicale basata sulle leggi fisiche ed armoniche; soltanto presso i Greci la musica si asside pari fra le arti e vien riconosciuta la potenza estetica ed etica a lei inerente.

La storia della musica greca si divide in tre grandi periodi; il primo, che abbraccia l'epoca mitica ed arriva fino alla migrazione dei Dori (1000 a. C.), il secondo fino alla guerra del Peloponneso (404 a. C.), ed il terzo, o quello della Decadenza, fino alla conquista romana.

Nel periodo mitico incontriamo come nella storia degli altri popoli le leggende, che ci raccontano dell'origine divina della musica. Le principali figure di

questo periodo sono *Orfeo*, personificazione della potenza della musica, che ammansa col canto le belve, le furie dell'orco, fa muovere i sassi e le piante; *Anfione*, al suono della cui cetra i massi di pietra si mettono a posto e formano le mura di Tebe, ecc. Grande parte ha pure la musica nella mitologia ed essa è messa sotto la protezione del Dio Apollo e delle Muse; con canti ditirambici vien onorato Bacco, quei canti che furono la prima origine della tragedia e dei cori dei drammi greci.

Nel secondo periodo dopo l'immigrazione Dorica incontriamo *Olimpo*, il giovane, che vien celebrato qual inventore del genere enarmonico, e *Terpandro*, il vero padre della teoria musicale antica (600 a. C.), nativo di Lesbo e che visse in Sparta. Egli compose melodie (*nomi*), che durarono per tradizione lungo tempo, ed alle quali fu a simiglianza delle melodie indiane ascritta grande influenza sulla morale ed il costume. A lui si tributa pure l'onore d'essersi servito d'una notazione musicale, e di aver aggiunto all'antica lira altre tre corde alle quattro anteriori. Cantanti e musicisti sembrano esser stati pure la poetessa *Saffo* (550 a. C.) ed *Alceo* (580 a. C.). Più importante di tutti questi per lo sviluppo della musica e specialmente per la teoria fu il celebre filosofo e matematico *Pitagora* di Samo (580-504 a. C.), il quale nei suoi lunghi viaggi in Egitto ed in Asia ebbe occasione di studiare la musica di quei paesi e di conoscerne i sistemi, che egli introdusse con modificazioni nella sua patria. Egli fu il primo, che trovò i rapporti numerici fra i toni col mezzo del



*monocordo* (cassetto risonante, sul quale era tesa una corda, a cui si potevano applicare ponticelli mobili, che alteravano il tono della corda). A questo modo egli poté stabilire gli intervalli, determinare i rapporti della prima coll'ottava di 1:2, della quinta di 2:3, della quarta di 3:4, corrispondenti al rapporto della lunghezza dell'intera corda colla metà, due terzi, tre quarti, che davano gli intervalli accennati. Questo sistema, che basava su leggi matematiche e non armoniche, doveva disconoscere la natura dell'intervallo di *terza*, che per noi è il prototipo della consonanza e che per *Pitagora* era dissonanza, e se la nuova scoperta fu importantissima per il futuro sviluppo della musica, essa fu forse cagione, che l'antichità non conobbe l'armonia, e che ci vollero ancora molti e molti secoli, prima che essa si sviluppasse.

L'epoca della fiorita d'Atene ai tempi di Pisistrato ed ancor più di Pericle (478-429 a. C.) ed il sorgere e lo svilupparsi della tragedia nazionale rappresentano altresì l'epoca del maggior fiore della musica greca. L'importanza dei cori è massima in Eschilo, minore in Sofocle ed in Euripide. Che i cori venissero cantati è ormai cosa certa, e sembra pure quasi sicuro, che la musica fosse scritta dai poeti tragici stessi od almeno da loro designata, togliendola da canzoni popolari note, che si adattavano alla situazione ed ai sentimenti espressi. I cori consistevano di tre parti, della *Strofa*, *Antistrofa* e dell'*Epodo*; le due prime venivano cantate da cori separati, che si univano nell'epodo. Ma non soltanto i

cori si cantavano ma anche gran parte dei monologhi e dialoghi non con vere melodie ma in modo recitativo come si faceva già prima dai rapsodi che recitavano le poesie di Omero ed Esiodo. Sembra poi che tanto i cori che la parte recitata fosse accompagnata da istrumenti, probabilmente flauti e cetre. Si cantavano pure le canzoni popolari di più specie e venivano eseguite da istrumenti le danze sia religiose che profane.

Colla corruzione dei costumi e colla decadenza delle repubbliche greche comincia pure l'epoca di decadimento della musica. Alla semplicità e grandezza degli antichi *nomi* (melodie) subentra la virtuosità, che cerca di nascondere sotto la raffinatezza dell'arte e dell'effetto esteriore la mancanza di sostanza. La voce dei saggi, che piangono i tempi passati, vien soffocata dagli applausi della folla che dona corone d'alloro al citaredo Frini, al cantante Mosco, all'etéra Taide, ed innalza un tempio alla flautista Lamia. L'antica libertà greca si spegne sotto la dinastia macedonica e con lei l'arte musicale perde ogni importanza e diventa un semplice oggetto di sollazzo. Soltanto qualche dotto occupa le sue ore solitarie meditando sulle questioni teoretiche musicali e rivive nel passato, così *Aristosseno* «l'armonico» (350 a. C.) del quale ci sono conservati tre libri di «Elementi di armonia» nei quali a differenza delle teorie pitagoriche vien istituito a giudice supremo l'udito e non le leggi matematiche, *Alipio* (200 a. C.), di cui un frammento sembra contenere un sistema di notazione musicale con lettere, e *Plutarco* (49 d. C.).

Alla Grecia era pure riservata la gloria di essere la prima, che si occupò dell'estetica musicale e che studiò l'influenza della stessa sull'animo, sull'educazione e sullo sviluppo del carattere. Già al tempo di Pitagora e della sua scuola la musica era stata fatta oggetto di studî profondi e si avea voluto trovare rapporti fra essi, l'astronomia e l'ordine del creato. Questa scienza, che già s'era palesata nel mito e nella leggenda, fu coltivata fin all'esagerazione e la musica e l'astronomia furono dette sorelle.

La lira è il simbolo dell'universo, le sue corde rappresentano gli elementi; l'armonia delle sfere trova la sua eco nella cetra e nei numeri armonici; le consonanze e dissonanze corrispondono ai segni dello Zodiaco.

Studî egualmente profondi sulla musica fecero *Platone* ed *Aristotele*. Il primo nega essere la musica oggetto di divertimento per sè, ma le ascrive una mansione e potenza morale. La musica deve influire sul carattere, informarlo al bene ed ispirare odio e ribrezzo per il male. La musica cattiva ed effeminata deve venir proibita dallo stato come pericolosa e corrompente i costumi. Delle tonalità non devono esser ammesse che due: la *dorica* e la *lidica*, perchè l'una anima l'uomo alla forza, ai sentimenti maschi, alla costanza; l'altra lo conforta e gli ispira sentimenti di amore e bontà.

Aristotele è d'accordo in massima con queste teorie, ma riconosce alla musica altresì lo scopo di dilettere e diletta di nobilitare l'animo. Perciò essa deve venir insegnata alla gioventù. A quale grado questa potenza

morale sia stata riconosciuta nella Grecia, mostra il fatto, che per *arte musicale* s'intendeva nell'educazione la religione, la poesia e la musica.

Colla storia della musica greca si chiude il periodo antico, giacchè della musica romana antica non ci restano che pochissime notizie, e quella dell'epoca posteriore non fu che l'ombra della greca. L'ideale dello stato romano, il carattere della nazione era rivolto ad altre mire e la più gentile ed ideale delle arti si doveva trovare a disagio in quell'ambiente di realismo, in mezzo a quelle masse agitate dal desiderio di conquista e di gloria. Coll'epoca degli imperatori e dopo la conquista della Grecia Roma s'appropriò la coltura greca e con essa la musica greca. Cantatrici e citariste greche rallegravano i triclinî dei patrizi romani. Roma cercava guadagnare il tempo perduto, e si dava in braccio alle più sfrenate orgie e divertimenti, ai quali la musica doveva contribuire non più come arte, per sè indipendente, ma come semplice ancella. L'antica semplicità era svanita e si cercava nelle feste e nei tripudî di dimenticare le cure e la tirannide. All'antico coro greco era subentrato un esercito di cantanti, citaredi e tibicini; invece degli antichi canti di vittoria e dei ditirambi risuonavano le rauche canzoni di Nerone, incoronato d'alloro e proclamato pari ad Apollo, finchè anche queste tacquero soffocate nel sangue. A loro subentrarono allora i canti dei barbari irruenti nella città eterna e la coltura greca e romana fu sepolta sotto le macerie dei templi crollanti.

Il sistema musicale greco è assai complicato e difficile a comprendersi e la sua importanza per la musica moderna affatto secondaria, perchè l'uso della tonalità maggiore e minore ci ha fatto perdere il vero criterio delle tonalità antiche sulle quali basa tutto il sistema greco.

Non bisogna però dimenticare, che la teoria della musica greca potrebbe assumere ben altro valore, se i musicisti moderni volessero occuparsene seriamente. Difatti pensando che noi non conosciamo che due modi mentre la musica antica ne usava sette, tutti diversi per la differente posizione del semitono, ne risulta per naturale conseguenza che la ricchezza e varietà della melodia come pure la potenza espressiva dovevano essere maggiori, giacchè queste dipendono dall'elemento modale. Ildebrando Pizzetti ha tentato con fortuna l'uso dei modi antichi nella musica per la *Nave* e la *Fedra* di d'Annunzio e ne ha tratto effetti sorprendenti di varietà ed espressione.

Per lo scopo di questo libro basterà però un brevissimo cenno sul sistema greco.

La base del sistema è il *tetracordo*, serie di quattro toni corrispondenti a quelli della lira. Esso consiste di due toni ed un semitono.

La scala greca è composta di due tetracordi o congiunti da un tono comune o con un intervallo d'un tono intero fra l'uno e l'altro.

Per esempio:



(il *la mese*) avea grande importanza perchè era la tonica.

La musica greca conosceva sette specie di *ottave* a seconda del tono della scala dalla quale essa cominciava. Rimanendo i toni della scala diatonica invariabili, l'unica differenza che passava fra le ottave dipendeva dalla diversa posizione dei semitoni.

Le ottave erano:

*Si - si* = misolidica

*do - do* = lidica

*re - re* = frigia

*mi - mi* = dorica

*fa - fa* = hypolidica

*sol - sol* = hypofrigia

*la - la* = hypodorica.

Il sistema perfetto si poteva trasportare in altri toni, donde derivarono le tonalità. Queste erano prima cinque, poi sette ed in ultimo quindici. Le più importanti erano quelle dei toni di mezzo: *dorica (re)* *ionica (re diesis)*, *frigia (mi)* *lidica (fa diesis)*. Cinque tonalità stavano una quarta più bassa (*hypodorica*, ecc.) ed altre cinque una quarta più alta (*hyperdorica*, ecc.).

I Greci conoscevano oltre il sistema diatonico anche il cromatico e l'enaarmonico. Da osservarsi è però, che il significato moderno delle parole *enaarmonico* e *cromatico* non corrisponde punto all'antico, perchè la sequenza dei toni nel genere cromatico antico non succedeva per semitoni eguali ma per due semitoni ed

una terza minore, e nel sistema enarmonico si usavano i quarti di tono.

È difficile il decidere se l'enarmonia sia stata applicata alla pratica o sia rimasta piuttosto un oggetto di speculazioni teoretiche. Hemholz, certo un'autorità competente, crede che soltanto noi, assuefatti a tutt'altro sistema non siamo più capaci di comprendere la differenza che passa fra i quarti di tono. *Plutarco*, *Aristide Quintiliano* ed altri autori posteriori parlano del genere enarmonico come ormai caduto in disuso ai loro tempi.

Assai sviluppata era la teoria del ritmo basata sulla prosodia della lingua e conservataci in parte in alcuni trattati, ammirabili per acutezza di osservazione.

Per la notazione, diversa per la musica vocale ed instrumentale servivano le lettere dell'alfabeto con modificazione dei segni. Nella musica vocale la lunghezza del tempo era indicata dalla sillaba sottoposta alla nota, nella musica instrumentale da segni per i diversi valori. Avendo ogni nota il proprio segno e separati segni pel valore, è naturale che la notazione fosse complicata e difficile ad apprendersi.

L'antica questione se i Greci abbiano conosciuta l'armonia nel senso moderno della parola sembra esser decisa negativamente, non risultando il contrario dagli autori, ed essendo ciò tanto più probabile, in quanto non riconoscendo la terza come consonanza, essi non potevano conoscere gli accordi, dei quali la terza è appunto parte essenziale. Nè l'armonia corrispondeva al



carattere della musica nazionale, che per la varietà e decisione del ritmo come per la caratteristica delle tonalità diverse non abbisognava dell'aiuto dell'armonia.

Questa opinione ormai universalmente accettata ebbe la miglior conferma nell'ultima scoperta (1893) dell'Inno ad Apollo trovato a Delfo, probabilmente del secondo secolo av. Cristo. Esso è inciso su di una pietra e contiene oltre il testo anche i segni musicali sopra ogni sillaba, corrispondenti a quelli che abbiamo da Aristosseno. Il suo valore è inestimabile, perchè è l'unico monumento genuino di importanza che ci resta della musica greca. Gli altri frammenti conservatici sono i tre inni di *Mesomede*, pubblicati la prima volta da Vincenzo Galilei nel *Dialogo della musica antica* (1581), un frammento dell'*Oreste* di Euripide, uno *Scolion* scoperto nel 83 su di un epitaffio a Tralles e pubblicato nel 91 da O. Crusius, ed altri frammenti quasi indecifrabili scoperti nel 93 a Delfo assieme all'Inno d'Apollo. L'ode di *Pindaro* pubblicata da Atanasio Kircher nel 1650, che egli vuol aver scoperta in un manoscritto a Messina, viene ora ritenuta apocrifa.

Le speranze che si nutrivano dopo la nuova scoperta dell'Inno ad Apollo di aver trovata la chiave della musica greca, furono pur troppo quasi intieramente deluse e bisogna conchiudere che o noi non siamo capaci di decifrare quei frammenti o che il nostro modo di sentire la musica è affatto differente di quello dei Greci. A queste conclusioni bisogna giungere se si pensa che la tonalità dorica di deciso carattere minore

valeva ai Greci per dura, bellicosa e potente, mentre la lidica (il nostro *do* maggiore) si riteneva sensuale, effeminata! E ben meschina cosa ci appaiono considerati melodicamente i frammenti rimastici. Noi però ci avvicineremo alla soluzione del problema se si metterà a base il principio che la melodia greca procedeva dalla parola e che il ritmo e la misura erano dati dagli accenti stessi delle parole. Difatti la ricostruzione dell'Inno ad Apollo fatta da Oscar Fleischer secondo questo principio è ben più adatta a darci un'idea della musica greca di tutte le altre pochissimo fedeli e fatte a capriccio con elementi affatto moderni.

Gli strumenti in uso presso i Greci erano di più specie a corda ed a fiato. Quelli a corda, tutti a pizzico, erano senza manico e tastiera ed appartenevano alla classe della *lyra* (Kitharis-Phorminx). Fra quelli a fiato dominava l'*Aulos*, flauto di più specie, quasi certo costruito alla guisa del flauto dolce ora in disuso, da suonarsi non orizzontalmente ma come l'oboe. L'istrumento dei soldati era la *Salpinx*, specie di tromba, diritta o ricurva.

## LETTERATURA

Weitzmann - *Geschichte der griechischen Musik*, 1885.

O. Paul - *Die absolute Harmonik der Griechen*, 1866.

Westphal - *Geschichte der alten Musik*, 1865.

» - *Theorie der musikalischen Rythmik*, 1880.

Gevaert - *Histoire et theorie de la musique grecque*, 1875-1881.

Thierfelder - *System der altgriechischen Tonkunst*, 1900.

A. Thierfelder - *Sammlung von Gesängen aus dem klassischen Alterthum*, 1900 (pubblicazione a scopi pratici).

E. Romagnoli - *La musica greca*, Roma, 1905.

G. Paribeni - *La storia e la teoria dell'antica musica greca*, Milano, Sonzogno.

I. Pizzetti - *La musica dei Greci*, Roma, 1914.

F. Celentano - *La musica presso i Romani*, Rivista musicale italiana, 1912 e seg.

## CAPITOLO III.

### I primi secoli dell'Era Cristiana.

Mentre nell'impero romano, giunto all'apogeo della sua grandezza e gloria, già cominciava la decadenza cagionata dalla corruzione dei costumi, ed ai tirannici imperatori, che avean uccisa la libertà d'azione e di pensiero, si tributavano onori divini e si innalzavano templi e statue, nasceva in una cittadella ebraica Colui, che doveva fondare quella religione, che dichiarava eguali dinanzi a Dio e il grande e l'umile, che tutti accoglieva fra le sue braccia, che riconosceva come suo supremo principio l'eguaglianza e la carità. Gli imperatori cercavano soffocare nel sangue la nuova fede, ma invano perchè dal sangue dei martiri sparso sulla sabbia del circo pullulavano nuovi seguaci, che correvano incontro alla morte collo sguardo sereno ed estatico.

La nuova Religione, che aveva aperto nuovi orizzonti al pensiero e che era l'espressione degli intimi e più nobili affetti, non avea bisogno dell'arte plastica e della pittura, perchè essa rifuggiva da ogni materialità, ma tanto più doveva cercare nella musica quel mezzo, che era il più atto ad esprimere gl'indefinibili sentimenti ed

aspirazioni che commovevano gli animi dei credenti, i loro dolori e le loro speranze. Mentre risuonavano le grida delle baccanti, e la folla plaudente assisteva al martirio dei primi Cristiani, gettati in pasto alle belve feroci, i fedeli si raccoglievano nell'oscurità delle catacombe rischiarate da poche faci, e sulle tombe dei martiri si inginocchiavano a pregare ed innalzare cantici al vero Dio.

Quali fossero i cantici dei Cristiani nei primi secoli del Cristianesimo non si potè e probabilmente non si potrà mai determinare. L'opinione quasi universalmente accettata è che essi sieno stati simili ai canti ebraici, senza però che ne fosse esclusa l'influenza della musica greca e romana. Difatti se è vero, che la maggior parte dei primi fedeli erano Ebrei convertiti, è altresì certo che molti Romani e Greci si convertirono presto alla nuova fede. Gli studî moderni hanno però dimostrato una grande differenza fra i primi canti della chiesa cristiana e la musica greca, giacchè i primi seguono il principio dell'accentuazione delle sillabe senza riguardo alla durata della nota ma a seconda della posizione delle sillabe nella parola ed ancor più a seconda del ritmo, mentre per la musica greca valeva esclusivamente la differenza fra sillaba lunga e breve. Altra differenza capitale è l'importanza della melodia, che nella musica greca doveva sottomettersi alle leggi metriche del testo e nei canti cristiani invece reggeva anche il ritmo del testo. Ma qui tutto è oscuro e la vera natura del canto cristiano primitivo è forse conosciuta nella linea

melodica ma non nel ritmo, per cui non c'è alcuna concordanza d'opinioni ed il tutto si riduce a semplici ipotesi.

La musica greca, diffusa ed universalmente conosciuta, non poteva del resto non influire sulla musica cristiana, giacchè è impossibile il pensare, che una nuova arte fosse sorta allora e che i cristiani abbiano potuto abbandonare quelle tradizioni nelle quali erano cresciuti. D'altro canto la musica ebraica intieramente decaduta, non era più che l'ombra di quello, che era stata all'epoca davidica e salomonica. Questa decadenza non poteva però essere tale, che fossero andate intieramente perdute le melodie dei cantici principali e si può ritenere che alcuni di questi sieno stati tramandati col testo anche nelle melodie tradizionali alla religione cristiana che gli accettò, come per esempio, i *Salmi*, il *Magnificat*, il *Cantico di Simeone*, il *Cantico dei tre giovani nella fornace ardente*, ecc.

Che poi la musica greca abbia esercitato influenza sulla musica cristiana, e specialmente su quella dei nuovi inni, è facile arguire, se si pensa, che anche i primi tentativi della pittura cristiana nelle catacombe ci rammentano i miti greci: così il buon pastore che rassomiglia all'immagine pagana di Mercurio; Daniele nella fossa da ritenersi quasi Orfeo, che ammansa col canto le belve, ecc. Noi non saremo perciò lontani dal vero, se riterremo che la musica della prima epoca cristiana ebbe dalla musica pagana la forma e la bellezza e dall'ebrea la santità e l'elevatezza.

Essa fu esclusivamente vocale, giacchè troppo grande era l'avversione, che ispiravano ai Cristiani gli istrumenti, che servivano alle feste pagane. «Noi non adoperiamo che un unico istrumento, la parola di pace, colla quale adoriamo Dio,» scrive S. Clemente d'Alessandria, «non l'antico salterio, i timpani, le trombe ed i flauti» e S. Gerolamo dice, che una vergine cristiana non deve sapere che cosa sia una cetra ed un flauto ed a qual uso essi servano.

Ad onta dell'influsso della musica greca, la musica dei Cristiani non può però essere stata nei primi secoli che semplicissima e disadorna, giacchè la teoria musicale greca era troppo astrusa e complicata, per poter credere che venisse studiata ed applicata alla loro musica dai primi Cristiani, per la maggior parte appartenenti alle classi incolte e basse. Dalle notizie che ci danno gli autori di quel tempo, specialmente Filone, scrittore ebreo del primo secolo dell'era cristiana, i canti cristiani sembrano aver avuto somiglianza con quelli dei cori delle tragedie greche, cantati a vicenda da doppi cori che poi si univano; un uso che ebbe il suo motivo probabilmente nella divisione dei Salmi in versetti. Le melodie dei Salmi saranno poi state le originarie ebreo, giacchè non è probabile, che anche queste fossero andate perdute coll'andar dei secoli.

Posteriori ai canti antifonici dei Salmi sono gli Inni, quantunque anche molti di questi appartengono ai primi tempi. Il primo poeta di Inni cristiani, dei quali ci è conservata memoria, è *Ilario*, vescovo di Poitiers (350

d. C.). L'opinione anteriore che la musica degli inni fosse semplicemente sillabica fu dimostrata erronea ed è ormai certo che gli inni e salmi si cantavano con vere e proprie melodie e non alla maniera di recitazione cadenzata.

Fra coloro che si occuparono della musica cristiana, vengono nominati *S. Clemente* d'Alessandria (200 d. C.), che proibì il genere cromatico ed armonico perchè snervante ed effeminato, *S. Basilio*, che riordinò il canto della Chiesa orientale (370), *Ilario* e papa *Silvestro* (300), che sembra essere stato il primo ad istituire scuole di canto.

Col progredire del tempo e dopo la riforma del culto il canto della comunità non era più compatibile sia perchè questa non conosceva diversi cantici, sia per la difficoltà della loro esecuzione, tanto più che la lingua latina andava spegnendosi e trasformandosi. Però già nel concilio di Laodicea (367) viene decretato, che in Chiesa nessuno deve cantare ad eccezione dei cantori dalla loro tribuna. A questi era affidata la cura di conservare le antiche tradizioni, ed a questi sono probabilmente d'ascriversi le melodie dei nuovi inni cristiani.

Il primo, che ordinò il canto della nuova Chiesa e ne stabilì una teoria per quanto embrionale, fu *Ambrogio*, vescovo di Milano (333-397). Ai suoi tempi ferveva più accanita che mai la lotta cogli Ariani e la diocesi di Milano era minacciata dalle persecuzioni ordinate dalla madre dell'imperatore Valentiniano, che era favorevole



agli Ariani e che voleva togliere Ambrogio alla sua diocesi. In quei giorni di desolazione e sommosse egli si rifuggì colla comunità in Chiesa, dove passò più giorni e notti in preghiere. Per rialzare gli animi abbattuti ed il fervore dei fedeli, egli fece cantare inni alla maniera orientale di antifona, avvicinando i cori. Da quell'epoca sembra che il canto cristiano abbia subito una trasformazione e sia venuto diffondendosi nelle diocesi limitrofe, eliminando le antiche melodie pagane ed informando anche la musica mondana.

Sulla vera natura del canto ambrosiano mancano però notizie esatte e non si può stabilire, quanto degna di fede sia l'asserzione, che esso non fosse stato esclusivamente diatonico, ma cromatico. Questa supposizione sembra, del resto, in parte giustificata, se si pensa all'entusiasmo che destò in Sant'Agostino, il quale, commosso alle lagrime, domanda se non sia peccaminoso questo canto, che tanto lo scuote colle sue dolcissime note e gli fa quasi dimenticare il testo. A S. Ambrogio vengono attribuiti più inni, fra cui il *Te Deum*, quantunque sembri invece accertato, che esso sia d'origine orientale. A lui pure s'ascrive, senza però averne alcuna certezza, l'introduzione dei primi quattro toni autentici, che non son altro che quattro delle sette ottave diatoniche del sistema di Tolomeo e precisamente quelle, che più s'avvicinano al carattere ed alla melodia dei Salmi. Esse sono i toni di *re-[=re]*, *mi-[=mi]*, *fa-[=fa]*, *sol-[=sol]*, formati di due tetracordi uniti, e che corrispondono al tono greco-frigio, dorico, ipolidico, ed

ipofrigio. Essi ebbero nomi proprii diversi dagli antichi, che ricordavano la musica pagana e si chiamarono *protos*, *deuteros*, *tritus* e *tetrardus* (primo, secondo, ecc.); tutti quattro poi furono chiamati a differenza di quelli posteriormente aggiunti *autentici*. Nel terzo tono (*fa-[=fa]*) non c'è semitono nel primo tetracordo e dalla quarta eccedente nacque il famigerato *tritonus* (*diabolus in musica*), che fece rompere la testa ai teorici musicali del medio evo, i quali disputarono in lunghi trattati, se al *si* si possa sostituire il *si bemolle*.

Non è noto, se Ambrogio abbia conosciuta la notazione, quantunque ciò non sia improbabile, tanto più, che un diacono di Edessa, *Efraen*, sembra essersi servito già anteriormente di segni per la notazione. La supremazia del canto ambrosiano nella Chiesa occidentale durò per alcuni secoli, quantunque si creda che il canto della chiesa Romana abbia sempre differito in più punti dall'ambrosiano e si sia ognor più esteso, contenendo in sè il vero elemento, dal quale doveva sorgere la nostra musica come arte indipendente dalla parola. Ma anche qui nulla vi è di certo.

I secoli posteriori a quelli di S. Ambrogio videro nella penisola italiana più volte sanguinose guerre ed invasioni barbare. L'antica metropoli dell'impero romano, la città eterna, offriva allora un ben triste aspetto. Spopolata e in parte deserta, dilaniata da discordie cittadine, le sue vie risuonavano di salmodie di penitenti, che col capo coperto di cenere si battevano il petto e si recavano in processione alle nuove numerose chiese ad implorare

misericordia da Dio per le colpe dell'umanità, fine alle pesti, che spopolavano le città, alle stragi, che insanguinavano le vie. Agli antichi monumenti, testimoni dell'antica grandezza, in gran parte rovinati dal tempo, e più dalla mano devastatrice dell'uomo, si avevano sostituiti tetri monasteri, che risuonavano di lugubri canti.

Fu in questo tempo di miserie e decadenza, che salì sul trono di S. Pietro *Gregorio magno* (590-604), grande carattere medioevale, una di quelle figure, che danno luce ad una intiera epoca. Il profondo sentimento religioso di cui egli era dotato, la sua estesa coltura e la conoscenza della musica non potevano fare a meno di attirare la sua attenzione su questa arte, che specialmente in quei tempi doveva considerarsi come la più grande ausiliaria della religione, di cui essa in origine era la figlia e l'ancella. Gregorio intuì la sua importanza e ad onta delle gravissime cure, che gl'imponeva il papato, vi rivolse la sua attenzione e ne meditò la riforma. Egli è il fondatore della *Schola cantorum* romana, che per più secoli fu la fedele conservatrice delle antiche e più pure tradizioni e la fornì di un lauto patrimonio, concedendo ai membri della stessa cariche ecclesiastiche (*primicerius*, *secundicerius*). Alla *schola* era unita la scuola dei fanciulli (*pueri symphoniaci*), alla istruzione dei quali Gregorio stesso alle volte prendeva parte, e dicesi che fino al secolo nono esistessero un sedile, che occupava Gregorio nella scuola, e la verga colla quale egli batteva

i fanciulli disattenti.

Come egli aveva ordinato il culto e la liturgia, così egli stabilì i canti e gli inni, che si dovevano cantare nelle singole funzioni sacre, e ne scelse e determinò le melodie. Il testo e le melodie furono per suo ordine scritte in un libro, l'*Antifonario*, che era attaccato con una catena all'altare di S. Pietro e che fu dichiarato l'unica fonte autentica ed invariabile. Si dice che egli stesso abbia scritto inni, ed a lui si attribuiscono fra gli altri il *Te lucis ante terminum* ed il *Rex Christe*.

Gevaert ha tentato nei suoi scritti di dimostrare che gli onori attribuiti a Gregorio sono usurpati e spettano invece a *Sergio I* (681-701), o a *Gregorio II* o *III*. La questione non è nuova ma Gevaert ha saputo produrre nuovi argomenti, che se non sono del tutto persuasivi, sono atti a farci dubitare dell'autenticità dei meriti di Gregorio magno, dei quali fa per la prima volta menzione il cronista Giovanni Diacono (IX secolo), autore poco esatto e non veritiero.

Il canto gregoriano ebbe più nomi: *cantus planus* per l'egual valore delle note, *choralis*, e *cantus firmus* per la sua invariabilità ingiunta. Esso si divideva in due specie principali: nel *concentus*, che comprendeva quei canti, nei quali dominava la melodia come negli inni, nelle *sequenze*, nei *responsori*, e nell'*accentus*, (*modus legendi choraliter*), che era ancora un rimasuglio dell'antica salmodia senza vero carattere melodico ma semplicemente recitativo cadenzato, come nell'Epistola, l'Evangelo, il Prefatio, il Pater noster, ecc. La *Sequenza*

è fra i canti antichi della chiesa quella, in cui la melodia è più pronunziata. Essa venne trasformandosi coll'andar del tempo dall'*iubilus*, cadenza libera e ornata di fioriture e melismi, che si cantava sull'ultima a dell'*Alleluia* e che era l'espressione del giubilo dei credenti innalzanti inni alla divinità come l'estro momentaneo loro ispirava. In seguito si aggiunse un testo alle note dell'*iubilus*, ed in questo modo ebbe origine la *Sequenza*.

Il perfezionamento del canto e la nuova riforma non avrebbero potuto compiersi, se la teoria non fosse andata di pari passo colla pratica. I quattro toni autentici di S. Ambrogio non potevano ormai più corrispondere ai bisogni della nuova arte ed è perciò naturale che si svegliasse l'interesse dei dotti e che questi cercassero di ampliare il sistema musicale. Fra gli scrittori teoretici dei primi secoli avanza tutti e di gran lunga *Severino Boezio*, nato verso il 470 di nobile stirpe romana, che coprì alte cariche alla corte di Teodorico, re dei Goti e fu decapitato nel 524 per aver preso parte ad una congiura. I suoi cinque libri *de Musica*, nei quali sono ripetute ed ampliate le teorie greche di Pitagora, diventarono l'evangelo musicale del medio evo e lo restarono fino al principio dell'evo moderno, quantunque le teorie contenute non corrispondessero alla nuova musica, che ormai si era intieramente allontanata dalla greca, abbandonandone le sue basi e sostituendovene di nuove.

Le nuove ricerche hanno messo in chiaro che fu nella

chiesa bizantina che si preparò la trasformazione del sistema musicale greco. Qui troviamo ormai una nuova scala diatonica costituita dei toni fondamentali delle scale di trasposizioni greche (dorica, frigia, ecc.), e che veniva designata colle prime lettere dell'alfabeto greco. La scala era questa:

*La si do dies. re mi fa dies. sol dies. la.*

Nè alla scala soltanto si limitarono i cambiamenti, chè anzi anche nuove tonalità furono introdotte. Ma qui tutto è ancora oscuro ed incerto, nè gli studi fatti sono arrivati a conclusioni decisive.

Il sistema greco si mantenne in occidente più a lungo, ma ormai influenzato dalla scuola bizantina, donde risultò una certa confusione. Anche qui troviamo abbandonato il sistema del tetracordo e messa qual base l'ottava diatonica. Ai quattro toni autentici si aggiungono altri quattro (*plagali*, appoggiati, storti) formati mettendo il secondo tetracordo del tono autentico avanti al primo. Così dal 1° tono autentico

*re mi fa sol la si do re*

si forma il 1° plagale

*la si do re mi fa sol la*

I toni si designavano coi numeri *primo*, *secondo*, ecc.

Ogni tono autentico aveva la nota principale (*repercussio*) comune col tono plagale (p. es. nel 1° (autentico) e 2° (plagale) il *re*). Da questo tendere del tono plagale alla quarta deriva una sensazione indefinita ed incerta, che tanto più si sente, quando, come di solito nelle melodie del canto fermo, manca nei toni plagali la terza maggiore ascendente.

Il canto gregoriano è indissolubile dalle tonalità di chiesa, perchè agli otto toni corrispondono le melodie da cantarsi in toni destinati (*tropi*). Così corrispondono alle otto tonalità i cosiddetti otto toni dei Salmi, dei quali le note melodicamente più importanti cadono sulle note principali del rispettivo tono gregoriano. Il posteriore *nono* modo dei Salmi, il *tonus peregrinus* (*la minore*), è formato dal primo e ottavo tono e si usa solamente per il salmo:

*In exitu Israel de Aegypto.*

La diversa posizione dei semitoni nelle tonalità le rende una diversa dall'altra molto più che i nostri toni, che sono costituiti secondo uno stesso principio. Gerbert riporta da Adamo da Fulda, autore del secolo XV, questa caratteristica dei toni:

OMNIBUS EST PRIMUS, SED ET ALTER, TRISTIBUS APTUS  
TERTIUS IRATUS, QUARTUS DICITUR FIERI BLANDUS,  
QUINTUM DA LAETIS, SEXTUM PIETATE PROBATIS,  
SEPTIMUS EST IUVENUM, SED POSTREMUS SAPIENTUM.

La conoscenza e la pratica delle tonalità di chiesa è assolutamente necessaria per chi si occupa di musica antica ed è da deplorarsi che se ne trascuri tanto lo studio, giacchè anche la musica moderna si avida di novità ne potrebbe trarre profitto. Le tonalità suddette portavano anche i nomi antichi greci ma senza l'antico significato e valore, ciò che è da ascriversi alla falsa interpretazione data da Boezio ed altri autori ad un passo di Tolomeo. A Gregorio magno si attribuisce, a torto perchè posteriore (*Notker*, 912), la denominazione delle note colle prime lettere dell'alfabeto *a b c d e f g* cominciando dal *la*, che era la nota più bassa del sistema. Questo cambiamento è assai importante, giacchè esso indica che l'*ottava* e non il *tetracordo* era la base del sistema musicale, e perchè con ciò veniva dato l'ultimo crollo alla teoria greca. La prima maniera di segnare o indicare le note fu la *Cheironomia*, che consisteva in segni, che il maestro faceva colle mani, onde indicare in qualche modo l'alzarsi od abbassarsi del tono ed il ritmo. A questi seguirono poi i segni scritti detti *neumi*, chiamati così, forse dalla parola greca *pneuma*: alito, fiato - e nominati anche *nota romana* - probabilmente di origine greco-bizantina, i quali formavano una specie di stenografia musicale, ed erano numerosi e complicati. La loro forma era il punto, la virgola, la linea o diritta o storta, uncini rivolti all'insù ed all'ingiù, accenti circonflessi, ecc. Il tono viene rappresentato col punto, che è quasi l'unità, e la sua



durata più o meno lunga con una linea diritta o storta. Coll'unione di questi segni si rappresentavano poi gruppi di note e certe frasi e cadenze usuali. I neumi avevano tutti il loro proprio nome, come, p. es., *virgula*, *astus*, *clinis*, *scandicus*, *ancus*, *cefalicus*, ecc., a seconda della loro forma. Essi si scrivevano immediatamente sopra la sillaba del testo senza linea. In seguito poi si cominciò, come ne fanno prova dei manoscritti longobardi del secolo X a scriverli più alti o bassi (la cosiddetta *Diastematia*) con cui si indicava almeno l'alzarsi od abbassarsi del tono. Questa maniera di notazione, oltre offrire grandi difficoltà per apprendere i segni, non era che un aiuto alla memoria dei cantori, ai quali erano già note per tradizione le melodie, giacchè, se essi davano un indirizzo per il tempo ed il ritmo come pure per l'innalzamento od abbassamento del tono, non determinavano gl'intervalli.

La decifrazione dei neumi è oggi un'ardua impresa e lo era anche nei primi tempi perchè mancavano regole fisse e perchè la notazione di spesso variava. Un antico autore scrive parlando dei cantori: *Coeci erratores quam cantores potius dici possunt*. Un'altra specie di neumi propria di alcuni paesi, segnava le note con punti uno sopra l'altro o uniti o separati. L'introduzione di una linea, sopra e sotto della quale si scrivevano i neumi, fu perciò una innovazione importante ed utilissima, giacchè col mezzo di essa era possibile stabilire almeno tre toni, cioè quello sulla linea, quello sopra e quello sotto. La linea si faceva in principio del secolo X rossa e

indicava il tono di *fa*. In seguito si aggiunse una nuova linea superiore, di solito gialla, indicante il *do*, come nel codice della Biblioteca Magliabecchiana, sicchè era possibile ormai stabilire le note della quinta *fa-do*. Qualche autore moderno asserisce che già da principio si abbia fatto uso di quattro linee, due delle quali non a colori ma impresse con una punta nella pergamena, linee che poi col tempo e l'uso dei libri divennero invisibili.

Altri neumi servivano a determinare la maniera d'esecuzione e da essi apprendiamo che ancora a quei tempi si conoscevano l'*appoggiatura*, il *mordente*, il *tremolo* ed il *portamento della voce*, dal che si può arguire con certezza, che coll'andar del tempo il canto gregoriano si venne abbellendo ed infiorando di molte arti del canto e si abbandonò l'originaria forma semplice e disadorna.

La diffusione del canto gregoriano fu favorita dalle circostanze dell'epoca ed andò quasi di pari passo con quella del Cristianesimo. A Roma accorrevano a torme i pellegrini per visitare la tomba di S. Pietro e non poteva essere che grande l'effetto, che facevano sugli animi dei popoli barbari, animati nella fede dalle nuove idee religiose, quei canti severi e maestosi, dolcissimi e pieni di una soave mestizia, che s'innalzavano nelle basiliche risplendenti di mosaici ed illuminate da mille ceri. Il canto gregoriano faceva altresì parte del culto e veniva importato ed insegnato dai missionari spediti dai Papi nei lontani paesi dell'antico impero romano. Già nel 600

vengono mandati cantanti della scuola di Roma nella lontana Britannia e S. Bonifacio, apostolo dei Sassoni, fonda nel 750 una scuola di canto in Fulda. Ma sia che i popoli del Settentrione non avessero attitudine all'imparare il canto gregoriano, sia che, come si asserì, i cantanti per gelosia non abbiano voluto insegnare la loro arte, i progressi furono meschinissimi e Paolo Diacono parlando del canto degli Alemanni dice, che i cantori romani si lamentavano della rozzezza di quelle voci barbare, rovinate dalla ubbriachezza, simili al tuono e al rumore che fa un carro, che vien precipitando da un'altura.

L'onore di aver migliorato il canto nelle regioni settentrionali ed averlo ridotto al modello romano spetta a *Carlo Magno*, che, come si rese benemerito delle scienze, rivolse pure la sua attenzione alla musica, che prediligeva e che volle fosse appresa dai suoi figli. L'impressione, che gli fece il canto gregoriano a Roma, fu tale, che egli diede severissimo ordine di bruciare tutti i libri di canto ambrosiano che erano nel suo regno, lo proibì assolutamente e pregò Papa Adriano di volergli spedire cantori per insegnare il canto gregoriano. Adriano mandò infatti nel 790 alla corte di Carlo Magno *Pietro e Romano* e diede loro copie autentiche dell'*Antifonario* di S. Gregorio. Pietro arrivò a Metz e vi fondò quella celebre scuola, che ebbe tanta fama per più secoli e da cui ebbe origine il cosiddetto *cantus mettensis*. Romano ammalò durante il viaggio e si fermò nel convento di S. Gallo in Svizzera, dove, dopo aver

ottenuto il permesso del Papa, si stabilì e rimase sino alla morte. In quel monastero, perduto nelle montagne dell'Elvezia, fra popoli barbari ed incolti, si sviluppò per la sua opera, continuata da una serie di uomini di scienza e genio una vita intellettuale sorprendente per quei tempi ed in breve il canto della scuola di S. Gallo raggiunse tanta rinomanza da gareggiare colla scuola romana. Fra i molti monaci illustri di quel convento emergono *Tuotilo* (915) poeta e musico insigne, ed ancor più *Notker balbulus* (balbuziente) (830-912) anima gentile ed ispirata, che sembra essere stato il primo a perfezionare la forma della sequenza ed al quale si ascrive fra molte anche la celebre: *Media vita in morte sumus*, ispiratagli al vedere alcuni lavoratori occupati a fabbricare un ponte su di un precipizio.

In quei tetri secoli del Medio Evo anche la musica come le scienze ed arti era quasi esclusivo monopolio dei monasteri. Nella quiete delle celle claustrali, in mezzo alle inospiti vallate, infestate da bande di mala gente, o nelle pianure deserte, interrotte da pochi casolari di gente vassalla, il monaco trascriveva e ci conservava le opere dei classici, poetava inni religiosi e scriveva con infinita pazienza quei magnifici antifonari dalle grandi iniziali miniate, dimentico del mondo a maggior gloria di Dio. Soltanto nel secolo XIII quando si vennero fondando le Università, anche la musica cessa di essere il monopolio dei monasteri e viene insegnata nelle nuove scuole laiche come scienza speculativa insieme alle altre sei arti liberali del

*quadrivio* e *trivio* (quadrivio: musica, aritmetica, geometria ed astronomia; - trivio: grammatica, dialettica e retorica).

La retta lezione del canto gregoriano fu ed è ancora oggetto di lunghe e dotte dispute fra le scuole di Ratisbona e Solesmes non ancora risolte definitivamente quantunque le conclusioni di Don Macquereau ed altri benedettini anche per l'approvazione di Pio X sieno le più universalmente accettate.

## LETTERATURA

Gevaert - *La melopée antique dans les chants de l'église latine*, Gand, 1895.

Pothier - *Les mélodies Grégoriennes*, Tournay, 1880.

O. Fleischer - *Neumen Studien*, Leipzig, 1895-97.

Schelle - *Die päpstliche Sängerschule in Rom*, Vienna, 1872.

A. Schubiger - *Die Sängerschule St. Gallens*, Einsiedeln, 1858, (contiene alcuni facsimili dei manoscritti di S. Gallo che sono con quello di Montpellier i più antichi).

## CAPITOLO IV.

### I primordi dell'armonia.

#### Ubaldo e Guido d'Arezzo.

La questione, che durò tanto tempo, se gli antichi popoli abbiano conosciuta l'armonia, ossia la musica a più voci nel senso di una serie di accordi modulati, si può ritenere ormai decisa in senso negativo. Nessuna traccia di simile musica ci è conservata, nè alcuno dei libri musicali teoretici antichi ne fa memoria, quantunque si possa con probabilità ritenere, che i Greci conoscessero non solo il canto unisono all'ottava, sviluppantesi naturalmente dalla diversità delle voci, ma che abbiano alle volte cantato e suonato la quinta e la quarta, che secondo il sistema greco erano consonanze. Il ricercare le ragioni per le quali la musica greca non arrivò alla conquista dell'armonia, senza cui noi non possiamo più pensare alla musica, ci condurrebbe troppo lontani dal nostro compito. Forse esse sono da trovarsi in quello stesso momento estetico, che doveva riconoscere nella plastica la suprema estrinsecazione dell'arte rappresentativa, e nella natura ellenica, che

preferiva la forma del bello semplice ed era aliena ai teoremi speculativi.

Il Medio Evo, che cambiò gli ideali ed approfondì il pensiero, aprì nuovi campi all'arte e dalla *comunità*, che innalza la mente a Dio ed unisce le sue voci per implorarne la misericordia, nacque forse l'idea dell'armonia. La questione dove fosse la culla dell'armonia e del canto a più voci è ancora una delle più discusse. Fino a non molti anni fa erano i Paesi bassi, che si credeva averne un diritto. Più tardi si dovette venire alla conclusione che non nell'Olanda ma nella Francia venne dapprima in uso il canto a più voci e vi si sviluppò la teoria e ciò per la scoperta di nuovi codici, appartenenti al secolo XII e XIII della biblioteca medica di Montpellier. E senza dubbio fu a Parigi che si istituirono le prime scuole di canto (*maitrises*) ed i primi documenti musicali sono quelli di *Leonin* e *Perotin*, organisti della chiesa di Nôtre Dame e di *Machaud* (circa 1284), del quale ci è restata una messa con tentativi delle forme del canone ed imitazione.

Ma ora già si fa strada un'altra asserzione che merita di venir presa in seria considerazione. Vittorio Lederer difende la tesi, che la culla della musica polifonica sia da cercarsi nella lontana Albione, donde sorsero le leggende di Tristano ed Isotta, del re Artù e Merlino. A questo risultato egli crede giungere non colla scoperta di nuovi manoscritti ma con un'acutissima e nuova interpretazione del materiale già noto. Così p. es. Gerald de Barny del secolo XII (Giraldus Cambrensis) nella sua

*Descriptio Cambriae* (Wales) parla d'una polifonia già da lungo in uso nella pratica musicale di quei paesi (*usu longaevo*), ed ancora prima Erigene (Jean Scot) irlandese, morto nel 886 ad Oxford rammenta nella sua *de divisione natura* composizioni a più voci ed un frammento musicale del secolo X conservato ad Oxford mostra sotto al testo una notazione alfabetica doppia. Secondo Lederer la polifonia è sorta dalla tradizionale maniera di canto degli abitanti celti di Wales dove fiorivano i cantici dei bardi ed i signori del paese li tenevano in grande onore. Re Enrico V, nativo della contea di Wales, volle riformare la musica da chiesa servendosi dei bardi celti e fu forse da questa scuola che derivò uno dei primi compositori polifonici, *Dunstaple*. Il re tedesco Sigismondo rimase ammirato di simili musiche e venuto al concilio di Costanza, ve ne fece propaganda. Morto Enrico V le tradizioni andarono perdute per le lunghe guerre nazionali ed i cantori sbandati vennero alle corti di Borgogna, di Avignone ed in genere sul continente, portandovi la loro arte. I pochissimi monumenti che ci restano di questa, sembrano dare ragione a Lederer, che promette altre prove, giacchè essi mostrano una grande differenza coll'*organum*. Intanto però si può tener fermo che se non la pratica almeno la teoria musicale dell'arte polifonica ebbe i suoi inizi nella Francia.

La leggenda chiama Ubaldo padre dell'armonia, quantunque sia certo che i primordi si debbano ritenere anteriori di più d'un secolo. La biografia di Carlo



Magno, attribuita ad un monaco d'Angoulême del principio del nono secolo fa menzione dell'*organum* e dell'*ars organandi* come appresi dai cantori di Gallia a Roma. Oggi poi sembra dopo gli ultimi studi quasi certo che la *Musica Enchiriadis* attribuita ad Ubaldo sia più recente d'un secolo di quello che si credeva.

*Ubaldo* (Hucbald), monaco benedettino (840-930) natura speculativa ed indagatrice, nacque nella Fiandra e fu monaco nel Convento di S. Amando nella Diocesi di Tournay, dove egli dopo aver soggiornato in altri monasteri ritornò e morì in età avanzata. Di lui ci sono conservate più opere teoretiche, nelle quali egli parla dell'*organum* come di cosa già conosciuta ai suoi tempi.

La teoria dell'*organum*, come si suole spiegare nei libri di storia musicale, è la posteriore, mentre la più antica, della quale si trova menzione nei primi scritti è affatto diversa. Nell'*organum* originario, forse d'origine celta, il principio e la fine d'ogni melodia come di ogni frase melodica sta in ambedue le voci all'unisono e solo le note di mezzo si staccano fino alla quarta. Più tardi si usarono indifferentemente altri intervalli, giacchè si aggiungeva alla melodia originale del corale una seconda parte melodica indipendente dalla prima nello stesso ritmo con molte consonanze col canto della parte superiore od accidentali o volute.

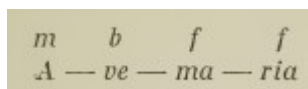
L'*organum* e l'*ars organandi* consisteva nel cantare le melodie unendovi gli intervalli di quarta, quinta ed ottava parallele. Donde abbia avuto origine questa mostruosità musicale, che Ubaldo chiama *suavis*

*concentus* e che lacera i nostri orecchi, è difficile stabilire. Forse derivò dal fatto che quarta e quinta erano secondo il sistema greco consonanze, forse dall'*organo*, strumento che in quei tempi usavasi per rinforzare il canto, toccando la quarta o la quinta del tono cantato. Altri vollero trovarne l'origine negli strumenti ad arco di quei tempi accordati in quarte e quinte con ponticelli piani, che suonandosi coll'arco facevano sentire questi intervalli per l'impossibilità di toccare una corda sola. Noi d'altronde non dobbiamo dimenticare che l'orecchio musicale dei secoli X e XI non era sviluppato come il nostro, che allora i principi estetici erano nulli, e che nulla importava la bellezza, se la teoria non veniva trascurata.

Dalla prescrizione che la seconda voce non deve abbassarsi più del *do* (l'intervallo di *seconda* del 1° tono di chiesa) e dal fatto che negli antichissimi istrumenti d'organo questo *do* era la nota più bassa, si potrebbe forse arguire, che la seconda voce, non si cantava ma si suonava sull'organo. Posteriormente venne sviluppandosi un'altra specie di *organum* meno barbaro, che univa anche altri intervalli eccetto la terza ma che venne bandito da Giovanni XXIII, perchè lascivo e profano (!). Riemann volle ultimamente provare che l'*organum* di Ubaldo non fu che un tentativo di costruire un sistema teoretico e che quarte e quinte parallele mai si acclimatizzarono, ciò che non è improbabile se si pensa, che il nuovo *organum* era ben inferiore al primitivo.

Oltre al merito d'aver tentato di stabilire la teoria dell'organo, spetta ad Ubaldo quello di aver semplificato la notazione ed aperto la strada a nuove invenzioni, quantunque i suoi tentativi rimasero privi di frutto, finchè un uomo più pratico e perspicace usufruì dell'idea e la perfezionò.

Ubaldo bandì la guerra ai neumi e vi sostituì lettere per la denominazione delle note, scrivendole sopra alle sillabe, per es.:



m    b    f    f  
A — ve — ma — ria

In seguito egli perfezionò il sistema, adottando linee, fra le quali egli scriveva le sillabe del testo con linee intermedie per indicare lo alzarsi ed abbassarsi dei toni. In capo alle linee egli metteva poi la lettera *T* (*tonus*) *S* (*semitonus*) per indicare se l'intervallo era un tono od un semitono. In questa guisa e con altre modificazioni, che qui sarebbe troppo lungo spiegare, Ubaldo scriveva il canto anche a più voci con un esercito di linee, sicchè il decifrarlo era forse più difficile che col mezzo dei neumi.

La gloria di continuare con fortuna l'opera iniziata da Ubaldo era riservata a *Guido d'Arezzo* al quale i secoli posteriori andarono a gara ad ascrivere tutte le innovazioni possibili, concentrando in lui tutta l'opera ed il lavoro di un'epoca. Guido d'Arezzo (995?-1050) fu monaco benedettino del convento di Pomposa presso

Ravenna. I suoi successi e forse il suo fare battagliero e franco gli procacciarono nel convento liti e discordie tali, che egli l'abbandonò, e dopo aver vagato per l'Italia si stabilì nel Convento d'Arezzo. La fama delle sue riforme musicali ed i miracoli, che se ne raccontavano, mossero il papa Giovanni XIX (1024-1033) a chiamarlo a Roma, dove egli fu colmato d'onori, specialmente dopo che il papa stesso s'era persuaso dell'utilità delle riforme di Guido, decifrando in pochissimo tempo coll'aiuto dei nuovi segni e righe una melodia a lui sconosciuta. Guido non si fermò a Roma, perchè il clima non conveniva alla sua salute, ma ritornò a Pomposa, dove si rappacificò col priore. Egli morì priore dei Camaldolesi d'Avellana. Secondo le ultime ricerche (Morin) sembra che Guido sia nato nei dintorni di Parigi e che fosse educato nel Convento di St. Maur des Fossées presso Parigi.

Quantunque l'importanza data a Guido di quasi nuovo inventore e padre della musica sia esagerata, non essendo punto dimostrato che egli sia stato il primo a trovare il monocordo, il clavicembalo, la *Solmisazione*, la notazione moderna, la mano guidonica, pure la gloria ed il suo merito restano abbastanza grandi per considerarlo come un innovatore geniale, che rese pratica la scienza e liberò la musica dalla scolastica. «La via dei filosofi non è la mia, egli scrive; io cerco ciò che giova alla chiesa e fa progredire i ragazzi (*pueri*)».

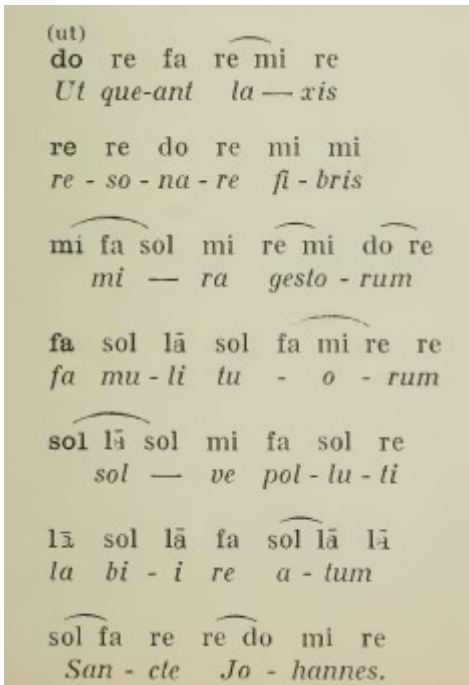
La scala di Guido comprendeva a differenza dell'anteriore una nota bassa, il *sol*,  $\gamma$ , che mancava alla

prima ottava, ed era basata sul sistema dell'esacordo (quattro toni ed un semitono), abbandonando il sistema greco del tetracordo. Essa comprendeva i seguenti toni  
Γ A sol

sol  
*B si nat. C D E F G a b si nat. c d e f g ā b̄ sī nat. c̄ d̄ ē.*

Per solmisazione (*ars solfandi*), che fu ascritta a Guido ma però messa in pratica posteriormente, s'intendeva la denominazione dei toni colle sillabe *ut, re, mi, fa, sol, la*, o secondo la definizione di Tinctoris «*solfisatio est canendo vocum per sua nomina expressio*». Queste sillabe erano le prime dei sei versi della poesia ascritta a Paolo Diacono, colla quale i cantori impetravano da San Giovanni di liberarli dalla raucedine.

La melodia e la poesia erano le seguenti:



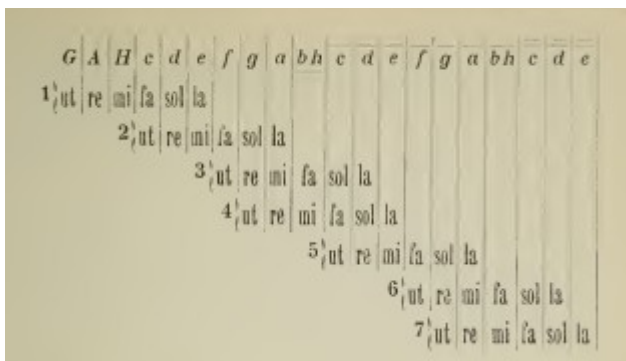
«Tu vedi, che questa sinfonia, scrive Guido a frate Michele, nella lettera: *de ignoto cantu*, comincia nelle sue sei divisioni con sei diversi toni. Chi dunque ha imparato il principio di ogni divisione in modo da saper trovarlo con sicurezza, potrà anche trovare questi sei toni secondo la loro qualità ogni volta che li incontra».

L'importanza delle sillabe guidoniche non consiste però nel fatto erroneamente creduto, che esse sieno state sostituite alle antiche lettere gregoriane, chè anzi queste furono conservate, ma in ciò, che esse determinarono la posizione d'ogni tono nel sistema ed il suo rapporto cogli altri toni, innalzandosi la frase musicale con ogni

verso d'un tono. Nè bisogna credere che le nuove sillabe servissero originariamente a designare stabilmente i toni, chè anzi si poteva cominciare con esse da ogni tono mantenendo sempre le stesse sillabe. L'usanza di nominare le note della scala con sillabe, sembra del resto essere precedente a Guido, giacchè l'inglese *Johannes Cotton* (circa 1100) parla di sillabe come di cosa già da lungo in pratica.

La base del sistema stava nel principio che fra la terza e quarta nota, dunque fra le sillabe *mi* e *fa* c'è il semitono.

Tutte le scale si dividevano in sette esacordi (sei toni) che cominciavano dal *Sol*, *do* e *fa*.



Conoscendosi ai tempi di Guido ormai il *b rotundum* (si bem.) ed il *b quadratum* (si naturale), gli esacordi potevano essere di tre specie; quello di *do* si chiamava *naturale*, quello di *fa* col *si bem.* era il *molle* e quello di *sol* col *si naturale* il *durum*.

Se la melodia stava nei limiti di un esacordo si mantenevano le sillabe originarie di questo. Ma la difficoltà cominciava quando una melodia passava l'estensione di un esacordo, perchè dovevano cambiarsi le sillabe e si doveva adattare al nuovo esacordo. Questa difficile e complicata procedura (*crux et tormentum puerorum*) si chiamava *mutazione*, che Marchetto da Padova definisce: *mutatio est variatio nominis vocis seu notae in eodem spatio*.

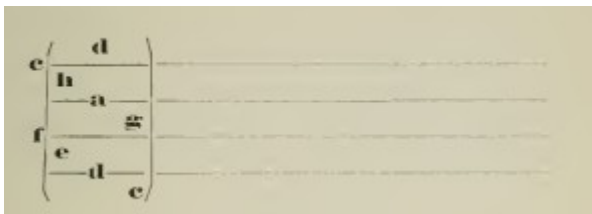
Per agevolare lo studio delle mutazioni, che erano cinquantadue, si fece uso della mano guidonica, che nel medio evo fu in grande onore e si ascrisse a Guido, quantunque egli non ne parli nei suoi scritti. Si aveva, cioè, fatta l'osservazione, che la mano umana conta tante falangi ed estremità delle dita quante erano le note della scala guidonica, se si calcola il *si bemolle* come nota da sè, cominciando dalla punta del pollice col *sol* (Γ) e finendo col *mi* sopra la punta del dito medio. Lo scolaro apprendeva le note e mutazioni, che cadevano sulle giunture, ed arrivava, col mezzo di questo aiuto ad avere una certa pratica nella denominazione delle note, giacchè bastava che guardasse la mano sinistra (la sinistra, perchè vicina al cuore e più atta all'insegnamento) per saper la nota.

La solmisazione potè durare ad onta delle difficoltà ed artificiosità che le erano proprie fino al secolo XVI e trovò persino nel secolo XVIII chi ne decantava i vantaggi. Anzi essa viveva come ombra ancora non molti anni fa nelle denominazioni *cfaut*, *alamire*,



*csolfaut*, ecc. Il suo difetto principale era oltre la complicazione l'aver messo a base del sistema l'esacordo invece dell'ottava. Nel secolo XVI fu aggiunta la settima sillaba *si* e si tornò così all'ottava, mentre in Italia si sostituì alla sillaba *ut* il *do*. (Bonocini: *Musico pratico*, 1673). Ma le sillabe restarono e servirono d'ora in avanti di nome ai toni presso i popoli latini (italiani, francesi, spagnuoli) mentre i tedeschi e gli inglesi tennero fermo alle lettere gregoriane.

Lo spirito pratico di Guido inflù pure sulla notazione musicale, che egli semplificò grandemente, usando quattro linee, sulle quali e fra le quali egli scriveva in capo alla linea le note colle lettere dell'alfabeto (notazione franconica) e collocando i neumi al posto corrispondente e fra queste.



La prima linea superiore era di solito di color verde o giallo, la terza rossa. In seguito si tralasciò di scrivere le linee a colori ma si premisero le lettere *F* e *C*, che diventarono poi le nostre chiavi di *fa* e *do*. L'opinione, che Guido si sia servito di punti per indicare le note, non è provata, quantunque il padre Atanasio Kircher asserisca nella sua *Musurgia* d'aver veduto in

Vallombrosa un codice anteriore a Guido scritto con punti che forse erano i neumi a punti suddetti.

Prima di staccarci da Guido, facciamo menzione d'un fanciullesco metodo *meccanico* di fabbricare melodie, che consiglia Guido (*quod ad cantum redigitur omne quod scribitur*). Esso consisteva nel sottoporre alle note della scala le vocali dell'alfabeto:

Γ A B C D E F G a b si nt. c d ecc.

*a e i o u a e i o u* ecc.

e nell'adattare al testo, che si voleva mettere in musica, le note corrispondenti alle vocali delle sillabe. Giovanni Cottonio, commentatore di Guido, ha il coraggio di chiamar le melodie fatte con questo sistema «veramente belle».

Il canto a più voci conosciuto da Guido, che egli chiama *Diafonia*, è quasi eguale all'organo di Ubaldo, giacchè la sostituzione di quarte parallele alle quinte non è alcun progresso per la sensibilità dell'orecchio musicale di quei tempi.

## LETTERATURA

R. Schlecht - *Musica Enchiriadis*. Monatshefte für Musikgeschichte VI (Berlino).

Hans Müller - *Hucbald's echte und unechte Schriften über Musik*, Leipzig, 1885.

M. Falchi - *Studi su Guido Monaco* (1882).

A. Kiesewetter - *Guido d'Arezzo* (1840).

Angeloni - *Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo*, Parigi, 1871.

Brandi - *Guido Aretino*, ecc., Firenze, 1882.

Nelle opere di Kiesewetter ed Ambros vengono riportati brani dell'*Organum* di *Hucbald*. Le opere di Ubaldo e Guido sono pubblicate nei *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* di Gerbert, 1784.

# CAPITOLO V.

## La musica mensurale

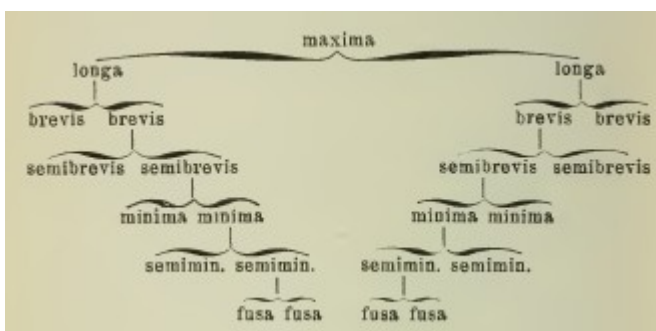
ed i precursori dei Fiamminghi.

Colla diffusione del canto a più voci si fece sentire sempre più il bisogno di stabilire nella musica un ritmo ed una misura, che non dipendessero più come nel canto gregoriano dalla prosodia e dalla declamazione, ma che avessero la loro ragione nella melodia stessa. Anche in ciò l'istinto popolare diede un impulso alle nuove teorie, giacchè non vi può esser dubbio che le canzoni popolari del medio evo avevano un ritmo musicale deciso. Oltre ciò, se quando la musica era omofona, si poteva in certo modo far a meno del ritmo stabilito, la difficoltà cresceva nel canto a più voci e la mancanza ne era più sensibile. Anche questa parte della teoria musicale fu influenzata dalle tradizioni greche, e la metrica greca (il *giambo* ♩ -, ed il *trocheo* - ♩) ne fu la base. Partendo dal principio, che una sillaba lunga è eguale a due brevi, si ottenne la divisione del tempo in tre parti, e la *misura* era *perfetta* se divisa in tre parti; *imperfetta* se in due parti o tempo pari: 2/1, 4/2. Questa caratteristica, che in

seguito secondo l'uso del tempo si cercò giustificare col misticismo medioevale della Trinità e del numero 3 perfetto, si mantenne per lungo tempo e solo nel secolo XVI venne in onore anche il tempo *pari*. Uno dei primi ad usarlo fu *Philippus de Vitriaco* (Vitry) al quale si ascrivono anche le prolazioni.

$$\left( \frac{3}{3} = \frac{9}{8}, \frac{3}{2} = 3/4, \frac{2}{3} = \frac{6}{8}, \frac{2}{2} \right)$$

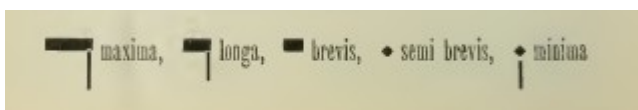
Gli elementi della *mensura* erano in principio la *longa* e la *brevis*, alle quali si aggiunsero in seguito la *duplex longa* o *maxima* e la *semibrevis*. La *brevis* era l'unità e si chiamava *tempus*; la sua durata era d'un batter della mano (*tactus*). A questa si sostituì posteriormente la *semibrevis* (una nostra battuta) divisa nel tempo pari in *arsis* e *tesis* o due *minimae*. La divisione nel tempo perfetto era la seguente:



Nel tempo imperfetto la *breve* era pari a *tre* semibrevis ed il *punctum addictionis* (il nostro punto) accresceva

della metà il valore della nota.

La notazione subì in seguito alle nuove teorie pure una modificazione, dovendosi abbandonare i neumi, che non indicano la durata e sostituendovi la *nota mensuralis*. Essa differiva poco dalla nota corale, che si era ormai venuta trasformando dal punto dei neumi. Il valore della *nota mensuralis* veniva fissato dalla sua lunghezza e dall'esservi aggiunta l'asta verticale. Le forme erano queste:



La questione se i neumi abbiano avuto altresì significato ritmico non è del resto peranco sciolta, quantunque sia probabile il contrario. La *musica mensurata* che si serviva dei segni della *plana* (neumi con segni quadrati sulle linee) diede però loro anche un valore ritmico, giacchè la *virga* del *cantus planus* corrispondeva alla *longa*, il *punctus* quadrato in piedi alla *brevis*, il punto obliquo alla *semibrevis*. Le canzoni francesi si scrivevano ormai a questa maniera, dalla quale si poteva rilevare con una certa precisione il ritmo, tanto più che se corrispondevano più note ad una sillaba, queste si aggruppavano insieme.

Nuovi erano altresì i segni per il tempo, le ligature ed i segni delle pause od aspetti. La misura perfetta era segnata da uno o due cerchi paralleli, l'imperfetta da un

semicerchio vòlto coll'apertura a destra; il cerchio tagliato da una striscia nel mezzo indicava tempo doppiamente celere; se al cerchio era aggiunto un 3, il tempo si duplicava. Le pause erano segnate similmente alle nostre e si chiamavano *pausa*, *semipausa*, *suspirium* e *semisuspirium*. Colle ligature (*ligaturae*) si univano gruppi di note stringendole secondo regole stabilite senza intervallo l'una all'altra in modo da formarne figure, donde il nome di *musica figuralis*, che fin oggi si conserva.

Al principio del secolo XIV s'usava anche il colore (*color*) per indicare il tempo. Quando cioè alcune note nel tempo perfetto avevano valore imperfetto (terzine, note sincopate), allora queste si segnavano col color rosso invece del nero (*notulae rubrae*). In seguito si scrissero queste note, per comodità, bianche (*cavatae*, *albae*) donde derivarono poi le note bianche.

I primi mensuralisti non conoscevano ancora il significato del tempo nel nostro senso della parola (*Adagio*, *Allegro*, ecc.). Soltanto in seguito vennero formandosi le regole della *Deminutio*, *Augmentatio* e *Proportio*, che determinavano il cambiamento di tempo partendo dall'unità (*integer valor*). Queste sparirono poi un po' alla volta, quando si introdussero in Italia verso il milleseicento le denominazioni *Allegro*, *Adagio*, ecc., che le resero inutili.

Finalmente è da notarsi che la quinta linea del nostro sistema fu introdotta contemporaneamente alla *musica mensuralis* e che da questo tempo comincia l'uso delle

*chiavi*, alle quali preludiavano già la linea rossa e gialla e che servivano alle trasposizioni senza cambiare nella scrittura la posizione delle note nei toni di chiesa (*chiavette*).

L'epoca della *musica mensuralis* si può stabilire al secolo XIII. I più celebri mensuralisti, dei quali ci sono conservati gli scritti, sono: *Franco da Colonia* (XIII secolo), autore di un trattato sulla *Musica et ars cantus mensurabilis*. *Giovanni di Garlandia* (*Tractatus musicae mensurabilis*). *Iohannes Cotton*, *Geronimo de Moravia* (1260), che visse a Parigi; il celebre e dotto *Giovanni de Muris* (1300), normanno, dottore della Sorbona ed il tanto vituperato *Marchetto da Padova*, che visse in Verona ed insegnò poi a Napoli (1270), autore di diverse opere, fra cui il *Pomerium in arte musicae mensuratae*, opera contenente pensieri ed osservazioni notevolissime per quei tempi. Oltre ai meriti di questi autori circa la musica misurata, spetta a loro l'onore di aver stabilite le leggi dell'armonia, fra cui il divieto delle quinte parallele e l'annoverare la *terza* e la *sesta* fra le consonanze (imperfette).

Anteriore alla *musica mensuralis* fu il *discanto*, di cui si trovano le tracce ormai nel secolo XII, e specialmente nel trattato del secolo XII, conservato all'Ambrosiana, *Ad organum faciendum*, e che derivò e fu un perfezionamento dell'organo di Ubaldo. Per *discanto*, *déchant* (doppio canto) che sembra esser stato in uso primieramente in Francia, s'intende quel canto a due voci, in cui una, il tenore (da *tenere*), conteneva il



canto fermo (*cantus firmus*, *cantus prius datus*) e l'altra superiore, il *discanto*. Questo era in principio di due specie: o le due voci si movevano in unisono, ed il discanto (la voce superiore) si staccava soltanto su alcune note dall'altra sostituendo alla nota unisona fioriture melismatiche (*fleurettes*) di libera invenzione; oppure le due voci si movevano in unisono e soltanto alle volte il discanto formava la terza od altro intervallo del tenore.

Il principio fondamentale del discanto era il movimento contrario delle voci, dunque un gran miglioramento in confronto dell'*organum*. Una varietà in uso in Inghilterra era il *Gymel* (*cantus gemellus*), d'origine antichissima, nel quale predominavano le terze e seste.

Mentre l'organo non conosceva misura, il discanto se ne serviva. Coll'andar del tempo furono poi aggiunte alle due voci del discanto una terza e quarta, donde il nome *duplum*, *triplum* e *quadruplum*. Da questi modesti principi derivò il contrappunto (*punctus contra punctum*, *nota contra notam*) denominazione conosciuta ancor a quei tempi, nei quali si distingueva il *contrapunctus a mente*, *chant sur le livre*, in uso al secolo XV, libera improvvisazione del cantante, consistente in trilli, passaggi, appoggiature sulla melodia del basso, ed il *contrapunctus a penna* o scritto.

Nel *Compendium discantus* di Franco da Colonia si trova ormai delineata la teoria primordiale del contrappunto e questa durò quasi intatta fino al secolo

XV. L'uso di più di due voci in un componimento rendeva impossibile l'osservanza delle regole del discanto e del bordone, giacchè non si poteva ragionevolmente proseguire senza interruzione nel moto parallelo o contrario ma bisognava combinarli. Perciò tanto Franco da Colonia che Marchetto da Padova raccomandano una certa libertà di movimento e condotta delle voci ed essi riconoscono l'importanza della terza e sesta come pure del pedale (*punctus organicus, point d'orgue*).

Alla stessa epoca appartiene pure il *falso bordone* (*faux bordon*), del quale fa la prima volta menzione *Guglielmo* monaco che lo dice in uso specialmente presso gli Inglesi, specie di canto a tre voci in sestaccordi, imitazione dell'*organum* coll'aggiunta di una terza voce, che raddolciva l'aspro effetto delle quarte parallele. Il soprano o contralto aveva il canto fermo, il tenore la quarta ed il basso la sesta. Il bordone si chiamava falso, perchè il *cantus firmus* invece di esser nel basso era nella voce più alta, mentre il nome bordone si vuole spiegare o dalla parola *bourdon*, appoggio, base, bastone, o da *bourdonner*, ronzare (Pretorio). Il falso bordone venne coll'andare del tempo a perdere la forma originaria e significò una specie di composizione a quattro voci in consonanze senza misura che si usa ancor oggi. Da ultimo facciamo memoria di un'altra specie di canto chiamato *ochetus* (singhiozzo, sospiro) che consisteva in brevi note con pause intermedie, colle quali si accompagnava il canto

fermo.

Colla ricchezza e varietà dei mezzi armonici eransi pure sviluppate diverse specie di composizioni sì sacre che profane come il *motetto* (*motus brevis cantilenae*), che alle volte aveva diverso testo nelle singole voci, il *rondello* (*rondellus*) derivato dalla musica popolare e di stile profano, la *cantilena* ed il *conduit* (*conductus*), a tre e quattro voci su tema libero. L'uso della *nota mensuralis* per queste specie di composizione e specialmente per il Motetto ed il Rondello, era una necessità, perchè le sillabe nelle diverse voci non hanno lo stesso valore, mentre ciò era sempre nell'*organum*, discanto, falso bordone ed anche di spesso nel *Conductus*. Nel Rondello venne poi sviluppandosi la forma del canone, di cui uno dei primi monumenti che data circa dal 1240 coll'imitazione del canto del cuculo è ancor oggi interessante. Esso è conosciuto col nome di *Sommercanon* e si dice fosse composto da Simone Fonsete, monaco di Reading. Una composizione di tecnica sì progredita presuppone una lunga pratica anteriore ed è un nuovo argomento per l'asserzione di Lederer circa la patria della polifonia. La forma del canone per quanto artistica si può del resto ritenerla nata dalla musica popolare per l'uso del canto che si ripete periodicamente nelle brigate (*rota*, *Rundgesang*), e l'ultima origine si potrebbe forse cercarla nell'imitazione dell'eco.

Ma colle nuove innovazioni cominciarono altresì gli abusi dei cantanti e musicisti, contro i quali gli scrittori

dell'epoca scagliano impropri. «O rozzezza e bestialità esclama Giovanni de Muris, di ritenere un asino per un uomo, una capra per un leone, una pecora per un pesce, un serpente per un salmone, perchè essi (i cantori) confondono consonanze con dissonanze da non distinguere più le une dalle altre». (*Summa musicae*). Così pure papa Giovanni XXII proibisce l'*ocheto* e destina pedantesca mente gli intervalli permessi nella musica a più voci nel servizio della chiesa.

Eppure il valore e l'immensa importanza di quei rozzi tentativi non sono da disconoscere, giacchè fu da essi che derivò quel grandioso sistema, su cui basa il nostro contrappunto e la polifonia di un Bach e Händel. Noi non dobbiamo dimenticare, che quello che a noi sembra naturale e necessario, in quei tempi non lo era, perchè non era ancora stabilito il sentimento della tonalità, e l'accordo, base del nostro sistema, non era conosciuto come tale. Egli è perciò che noi ci imbattiamo in cose per noi incredibili come nell'unione di due melodie di tono diverso, barbaramente amalgamate, nell'unione di testi sacri con testi profani e mondani nelle diverse voci ed in altre enormità, giacchè lo scopo era raggiunto se le voci si univano in certe note e si combinavano in consonanze, mentre tutto il resto poco importava.

## LETTERATURA

- Coussemaker - *Histoire de l'Harmonie au moyen-âge*, Paris, 1882.
- D.° - *L'art harmonique aux XII ième et XIII ième siècle*, Paris, 1865.
- Riemann H. - *Studien zur Geschichte der Notenschrift*, Leipzig, 1878.
- G. Jacobsthal - *Die Mensuralnotenschrift des 12. und 13. Jahrhunderts*, Berlin, 1871.
- Bellermann - *Die Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts*, Berlin, 1888.
- P. Bohm - *Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis*, Trier, 1880.
- Joh. Wolf - *Geschichte der Mensuralnotation*, Lipsia Breitkopf u. Härtel 1905, 2. vol.
- V. Lederer - *Ueber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst*, vol. 1°, Lipsia-Siegel.
- Williams C. F. - *The story of notation*, London W. Scott, 1903.
- Gasperini Guido - *Storia della Semiografia musicale*, Milano, Hoepli, 1905.
- A. R. Hirschfeld - *Johann de Muris*, Leipzig, 1884.
- I trattati dei mensuralisti e molte composizioni sono pubblicate nell'*Art armonique* citata e nelle opere di Gerbert e Coussemaker: *Scriptores de musica medii aevi*, 1863.

## CAPITOLO VI.

### I Fiamminghi.

La Francia, dove primieramente si coltivò l'arte polifonica, che ora si suole chiamare *ars antiqua*, non seppe conservarne il primato, ed in conseguenza delle guerre e lotte intestine il culto della stessa venne ben presto a decadere. L'eredità venne raccolta da una piccola nazione limitrofa, l'Olanda ed i Paesi Bassi, che da umili principî avevano saputo raggiungere coll'energia e perseveranza un alto grado di floridezza, estendere il loro commercio e fondare una delle più celebri scuole di pittura.

In questo Stato ben ordinato, in cui la vita municipale ed il principio d'associazione s'erano potentemente sviluppati, la musica polifonica corrispondeva alle idee nazionali e trovava il terreno più adatto per sorgere rigogliosa, unendo quel popolo alle doti del popolo francese la disposizione e la predilezione dell'alemanno per la musica a più voci. L'ambasciatore Lodovico Guicciardini parlando nella *Descrizione di tutti i Paesi Bassi* (Anversa, 1656) degli Olandesi dice: «Questi sono i veri maestri della musica e quelli che l'hanno ristaurata e ridotta a perfezione, perchè l'hanno tanto propria e

naturale che huomini e donne cantan naturalmente a misura con grandissima grazia e melodia».

Da Dufay fino ad Orlando di Lasso l'Olanda vide nascere più di cento musicisti, fra i quali alcuni dotati di vero genio, moltissimi di grande talento e quasi tutti dotti ed esperti nella teoria musicale. E come doveva in seguito avvenire di molti dei suoi celebri pittori, così anche i suoi musicisti, ai quali era troppo angusta la patria, si sparsero per gli altri paesi, diffondendo la dottrina musicale e fondando celebri scuole in Italia, in Francia, in Spagna e lasciando negli archivi delle cattedrali e nelle biblioteche le loro opere, che ancor oggi formano la nostra ammirazione.

L'epoca degli Olandesi si suole dagli storici dividere in più periodi e scuole. La più solita divisione è quella della Messa di Tournay (1350), il primo monumento conosciuto della musica polifonica fiamminga, scoperto da Coussemaker, fino a Dufay, da Dufay ad Okeghem, e da Okeghem a Giosquino. La Messa di Tournay è scritta a tre voci e mostra già una sufficiente libertà e naturalezza di condotta nelle parti ed armonie non tanto dure. Il primo musicista olandese del quale ci sono conservate alcune composizioni è *Enrico di Zeelandia*; ma il padre della polifonia olandese è *Guglielmo Dufay*, nato in Chimay in Hennegau (1400?-1474), che fu cantore a Roma, dove si conservano più Messe di lui nella cappella vaticana. In queste si palesa già un grande miglioramento in confronto delle composizioni anteriori e quantunque le armonie sieno spesso dure e strane ed il

ritmo ancora incerto, pure sembra destarsi in esse il sentimento della melodia o almeno un barlume di questa, come nel *Kyrie* della Messa *l'homme armé*, che nella sua melanconica e semplice austerità è ormai molto più di una combinazione di intervalli messi assieme a caso come lo erano molte delle composizioni polifoniche anteriori. La condotta delle voci è naturale, l'arte del canone ormai sviluppata e sono scomparse le quinte parallele.

Lo stile di Dufay fu però assai influenzato dall'*Ars nova Fiorentina*, della quale parleremo più innanzi e dalle opere di *John Dunstaple* (circa 1370-1453), che avea perfezionato la tecnica dell'arte italiana ed applicatala alla musica da chiesa.

Contemporanei a Dufay o di poco tempo posteriori a lui sono *Egidio Binchois* (1400?-1460), *Antonio Busnois* (1467) cantore alla corte di Carlo il Temerario di Borgogna, autore della celebre Messa: *Ecce ancilla*, *Vincenzo Faugues* ed altri molti.

Il primo dei compositori della seconda epoca ed il più profondo per sapienza è *Giovanni Okeghem*, nato nel 1430 (?) in Hennegau, morto quale tesoriere nell'Abbazia di S. Martino in Tours nel 1515. Egli è il primo che fa uso della forma della libera *imitazione*, ciò che ebbe una importanza immensa nella musica e diede origine al canto a cappella, giacchè l'imitazione si poteva fare su ogni intervallo e continuare e tralasciare a volontà. Con lui, che fu chiamato *princeps musicorum*, l'arte polifonica raggiunse un alto grado e degenerò poi



in artificio smodato. I più complicati canoni *per augmentationem et diminutionem* non gli bastano, ma egli si studia di complicarli e renderne più difficile l'esecuzione, facendone indovinar l'entrata, sviluppando una parte dall'altra, non segnando nè chiavi nè tono. Egli scrive, p. e., una messa *ad omne tonum* con punti d'interrogazione invece di chiavi, una messa *prolationis* a due voci, dalle quali si devono cercare le due altre secondo la differenza del tempo e della prolungazione, un *garritus*, canone a 36 voci, e simili stranezze. Questo sistema artificioso, rimasuglio della scolastica e del misticismo medioevale, restò per lunghi anni in uso, e si cercava con divise cabalistiche di dar la chiave dell'enigma. Alcune di queste, che citiamo per curiosità, erano: *bassum quaere in tenore in hypodiapente - exemplum dedi vobis ut et vos faciatis sicut et ego feci - qui sequitur me non ambulat in tenebris - trinitatem in unitate veneremur-canit more Hebraeorum* (alla rovescia) - *Clama ne cesses* (ommettere gli aspetti) - *noctem in diem vertere* (cantare le note bianche col valore delle nere, ecc., ecc.).

Ma se Okeghem ed i suoi seguaci più di una volta si perdettero in simili capricci, non si deve però creder che le loro composizioni fossero più il frutto di semplice calcolo che dell'ispirazione, chè anzi alcune opere di Okeghem non mancano di maestà ed armonia. Pari se non maggiore di Okeghem è il suo coetaneo *Giacomo Obrecht* (1430) d'Utrecht, morto nel 1505 di peste a Ferrara, che istruì Erasmo di Rotterdam nella musica e

che fu il più ispirato di tutti i musicisti anteriori a Giosquino.

Più fama di tutti questi ebbe *Josquin des Près*, (1450?-1521), Iodocus Pratensis, Giosquino del Prato, oriundo di Fiandra (Cambray? S. Quintino?) che fu cantore della cappella vaticana e che visse alla corte di Ercole I di Ferrara e di Lorenzo il Magnifico (1480), e posteriormente alla corte di Luigi XII di Francia. Egli morì ai 27 Agosto 1521 a Condè, dove egli era prevosto del capitolo. Il merito maggiore di Giosquino, *spirito nuovo di virtù repleto*, come lo dice Baldassare Castiglione, fu d'aver liberato la musica dalle esagerazioni della scolastica, e d'averla ridotta a maggior semplicità e bellezza. Lutero diceva di lui, che mentre gli altri compositori dovevano fare quello che volevano le note, egli faceva fare alle note quello che egli voleva. Fra le sue opere (messe, motetti, salmi, inni, canzoni, ecc.) molte possono ancora oggi non solo interessare l'uditore come curiosità storiche ma costringerlo all'ammirazione, come, per esempio, la celebre Messa: *Herkules dux Ferraræ*, lo *Stabat mater*, il grandioso *Miserere* a cinque voci scritto pure per incarico di Ercole, e più *Ave Maria*, dolcissime ed ispirate. Che anche egli all'usanza dei suoi colleghi qualche volta si perdè in ricercatezze e stranezze, come quando scrisse, così racconta Bainsi, un pezzo, in cui ogni parte cantava un testo differente, oppure il motetto dedicato a Luigi XII, col quale gli rammentava una sua promessa (*Memor es verbi tui*), è cosa perdonabile tanto

più, che la Messa *laisse faire à moi* sul tema la, sol, fa, re, mi (lascia fare a me) nata da un simile capriccio, divenne una delle sue più belle ed ispirate composizioni. Fra gli scolari più noti di Giosquino ed i musicisti olandesi posteriori a lui sino ad Orlando vanno nominati *Jean Mouton*; *Nicolò Gombert*, autore di un celebre *Pater noster*; *Clemens non papa*, autore dei noti Motetti *Vox in Roma*, ed *O Crux benedicta*; il maschio e potente *Pierre de la Rue*, *Antonio Brumel*, ed *Eleazaro Genet* soprannominato *Carpentrasso* dalla sua patria, cantore di Leone X, del quale molti e molti anni si eseguirono nella cappella Vaticana le celebri Lamentazioni.

Schering ha tentato ultimamente di dimostrare che sino all'epoca di Giosquino la musica non era soltanto vocale ma vocale ed instrumentale insieme. A questa opinione l'inducono: l'oltrepassare i confini naturali delle singole voci, la mancanza d'ogni pausa per lunghi tratti, melismi e colorature quasi impossibili per voci umane, ecc. Schering chiama *Messa d'organo* quella in cui il coro unisono eseguiva probabilmente il *cantus firmus* (*l'Homme armé*, *Malheur me bat*, ecc.) mentre l'organista suonava le altre parti ed è innegabile, che la riduzione della messa di Giosquino *l'homme armé*, dividendone le parti quali messa d'organo, fa sparire quasi tutte le difficoltà e rende accettabile la tesi di Schering. Ma la questione non è del resto risolta come ne rimangono insolute tante altre circa la musica di quel tempo.

Ed ora prima di chiudere il capitolo degli Olandesi ci

resta di parlare dell'ultimo grande rappresentante di quella scuola, che dopo di lui doveva spegnersi per sempre. Ma alla guisa del sole, che alla sera risplende di luce più viva e calda, il tramonto dell'arte olandese fu più splendido dell'epoca del maggior fiore. Questo grande artista fu Orlando di Lasso, un genio, che ha qualche cosa della grandiosità michelangiotesca e che ci riempie di ammirazione e stupore al pensare all'infinità delle sue opere di ogni stile e dimensione, quasi tutte ispirate. *Orlando di Lasso* nacque nel 1530 a Mons in Hennegau. Il suo nome è *Roland de Lattre*, che egli cambiò, perchè gli ricordava il triste spettacolo, a cui dovette essere presente nella sua infanzia, quando suo padre come falso monetario fu messo alla berlina con una catena di monete false al collo (?). Egli fu istruito nella musica per la sua bellissima voce e seguì a 16 anni Ferdinando Gonzaga in Italia. A 21 anni divenne direttore della Cappella di S. Giovanni Laterano. Ritornato in patria per vedere i suoi genitori prima della loro morte, non vi rimase a lungo tempo. Insieme a Brancaccio viaggiò per l'Inghilterra e la Francia e si fermò per alcuni anni in Anversa. Di lì viene chiamato da Alberto V nel 1557 alla corte di Monaco, dove restò fino alla morte (1594) in qualità di maestro di cappella, interrompendo il lungo soggiorno con un viaggio alla corte di Carlo IX in Parigi.

Il numero delle sue composizioni conservate per la maggior parte nella biblioteca di Monaco sorpassa le duemila, fra cui 51 Messe, 180 Magnificat, 780 Motetti,

2 Passioni, 429 Cantiones sacræ, 233 Madrigali, ecc., ecc.

La caratteristica delle opere di Orlando è la grandiosità e la profonda potenza espressiva. A questa egli sacrifica persino la dolcezza e l'armonia ed appunto in ciò sta la sua inferiorità in confronto del Raffaello della musica, Palestrina, che alla grandiosità ed espressione seppe unire la perfezione della forma e dell'armonia. Ad onta di ciò molte opere di Orlando sono monumenti imperituri dell'arte musicale e basti qui il nominare i suoi celebri Salmi penitenziali ed i motetti, nei quali egli allargò la forma, introdusse nuovi elementi e si staccò dallo stereotipo modello anteriore. La fama che egli ebbe ai suoi tempi fu espressa nel verso: *Est Ille Lassus, qui lassum recreat orbem.*

Dopo di lui l'arte olandese propriamente detta decadde rapidamente. I compositori fiamminghi si perdettero di nuovo in astruserie e puerilità come quelle di esprimere i diversi sentimenti con colori diversi delle note e come nella *Battaglia di Marignano* e *le Cris de Paris* di Clement Jannequin ed altri, in cui si voleva esprimere colle voci fucilate, grida e cozzar di spade. L'egemonia della musica doveva passare all'Italia, che era chiamata a darle l'impronta veramente artistica, la misura e la proporzione, toglierle le durezza e diminuire le astrusità.

La storia della musica quale vera arte comincia coll'epoca degli Olandesi. La musica anteriore non si può ancora chiamar arte ma piuttosto semplice

scolastica tanto più che essa era coltivata quasi esclusivamente dai dotti che ne avevano fatto oggetto di studi più teoretici che pratici. La caratteristica della musica dei fiamminghi è la polifonia, il contrappunto semplice, doppio e triplo. L'imitazione ed il canone (chiamato allora *fuga*) si sviluppano e si perfezionano; le voci formano un complesso ordinato ed organico, quasi simbolo dell'indirizzo dei tempi, favorevole alle corporazioni, le confraternite e gilde.

Il pernio della maggior parte delle composizioni olandesi è di solito un tema del canto fermo, ora una canzone popolare, rare volte un tema di propria invenzione. Da questo si chiamavano le composizioni, donde p. e. il nome delle Messe, alle volte profanissimo, come *Adieu mes amours*, *Mio marito mi ha infamata*, *fortuna desperata*, *des rouges nès* e *l'homme armé*, canzone provenzale che servì di canto fermo a moltissimi musicisti. Quando la messa non aveva nel tenore simili temi tolti dal rituale o dalle canzoni, allora si chiamava *sine nomine*. I temi venivano accorciati od allungati secondo il bisogno, come pure si cambiava il valore delle note, sicchè essi erano piuttosto visibili e riconoscibili all'occhio che all'udito nell'intreccio delle voci e nel cambiamento del tempo. Non si creda però che il tema abbia grande importanza, chè questa sta molto più nelle parti create liberamente.

Il testo si scriveva di solito soltanto sotto le prime note e si lasciava poi ai cantanti la divisione del resto. Le opere degli Olandesi erano scritte nella prima epoca

ordinariamente a tre poi a quattro, cinque e più voci. Esse sono con probabilità quasi esclusivamente vocali e soltanto nell'epoca della decadenza si usava sostituire ad una o l'altra voce istrumenti di solito a fiato. Alle note nere vengono sostituite le bianche e si fa uso qualche volta del semitono, che del resto di solito si ommetteva di segnare perchè sottinteso. Gli accidenti erano conosciuti ormai prima, giacchè se ne trova menzione negli Antifonari dell'epoca Guidoniana.

Col progresso dell'arte mostrandosi la rigida diatonica del canto gregoriano insufficiente, si trasponevano le tonalità e si adoperavano gli accidenti, donde deriva la *musica ficta* (falsa, finta) coi due sistemi *durum* e *molle*, a seconda che il tono di chiesa era nella sua posizione naturale o si trasponeva alla quinta superiore o quarta inferiore, riducendo p. e. il tono misolidico a dorico, il dorico a eolico ed innalzando la settima, il *subsemitonum*.

Le opere della scuola Olandese anteriori ad Orlando hanno però per noi con poche eccezioni soltanto un interesse storico. Il motivo sta nel nostro modo di sentire la musica affatto diverso di quello dei secoli anteriori e soltanto in seconda linea in quella certa durezza d'armonie e mancanza di scorrevolezza, che è inerente alla maggior parte delle opere fiamminghe. Il nostro sistema era affatto sconosciuto ed ignota l'importanza, il carattere e l'essere dell'accordo. La differenza si potrebbe forse spiegare, dicendo, che i Fiamminghi pensavano e sentivano la musica

orizzontalmente mentre noi la pensiamo verticalmente. Allora si trattava cioè di unire più voci distinte e diverse per melodia, poco curandosi dell'accordo che ne risultava e l'orecchio seguiva le singole voci. Manca una legge musicale suprema alla quale si sottopongono le voci, le quali anzi mantengono il loro ritmo proprio tanto che in molte composizioni polifoniche non si accordano neppure gli accenti principali. Oggi invece l'importanza sta nell'armonia risultante dalle melodie combinate. Se noi dunque leggeremo le opere di quei tempi alla nostra maniera, sarà impossibile trovare un punto di contatto con esse e non potremo mai apprezzarle come lo meritano. Lo stesso principio vale almeno in parte anche per il maggior numero delle opere di Palestrina e successori. Ma in queste oltre la maggiore sapienza e padronanza dei mezzi sono altri elementi che le avvicinano più ai nostri tempi. L'antico sistema basato sulla scala melodica cede il posto a quello dell'armonica, già preparato da Willaert e Gabrieli ed ancor più dalla musica popolare.

Kretschmar osserva giustamente che quel certo sentimento di poesia che però troviamo anche nelle opere dei primitivi fiamminghi dipende dai temi usati che o sono tolti o somigliano alle canzoni popolari e che quelle opere seguono la sorte delle tavole dipinte dai maestri nordici del quattrocento delle quali possono piacere le teste delle figure ma non il resto, perchè goffo e mancante di misura.

Contemporaneamente allo sviluppo della musica



pratica venne perfezionandosi e formandosi la teoria che prendeva gli esempi e formava le regole sulle opere dei musicisti, abbandonando l'antico ed ormai vieto sistema speculativo e cercando di dar una guida utile allo studio della musica e non una semplice esercitazione filosofica e mistica. Già *Enrico di Zeelandia* avea tentato di scrivere un trattato della composizione. Più pratico e chiaro è *Giovanni Tinctoris* di Nivelles (?) nel Brabante, morto a Napoli nel 1511 (?), dove Ferdinando aveva istituito una apposita cattedra per l'insegnamento della musica. Egli fu autore di molti trattati, scritti in latino chiaro ed arricchiti d'esempi tolti dalle opere dei celebri musicisti dell'epoca. (*Liber de arte contrapuncti - Terminorum musicae diffinitorium.*) *Ugolino da Orvieto* (1400?), arciprete in Ferrara, fu suo precursore e commentò con acume d'idee e chiarezza il trattato di *Muris*. Contemporaneo di Tinctoris fu *Franchino Gafor* di Lodi (1451-1522) che insegnò musica a Milano alla corte di Lodovico Sforza, uno dei più grandi e profondi teorici del suo tempo, autore del celebre trattato *pratica musicæ* (1496). Va pur nominato *Pietro Aaron* toscano (1516) autore del trattato *il Toscanello in Musica*, libro chiaro, interessante e spigliato.

Uno dei più grandi teorici italiani di tutti i secoli fu *Giuseppe Zarlino* di Chioggia, nato nel 1517 (?), scolaro di Adriano Willaert, e successore di Cipriano di Rore al posto di direttore di cappella in S. Marco in Venezia. Più che per le sue composizioni egli divenne celebre per le sue opere teoretiche, fra le quali la maggiore *Le*

*istituzioni armoniche* (1562) fu più volte stampata. Zarlino morì nel 1590. Anche egli, uomo gentile e di carattere mite, ebbe a subire le critiche dei musicisti invidiosi, e se le invereconde invettive e le contese tutt'altro che accademiche, che avevano avuto luogo fra Gafor e Spataro, Burci e Ramis Pareja (1440), non si ripeterono, fu tutto merito suo e non del suo accanito avversario Vincenzo Galilei, padre di Galileo. Soltanto con lui venne a sparire l'abborrimento della terza nell'accordo di chiusa e si ritennero definitivamente come consonanze la terza e la sesta.

Fra i teorici tedeschi (*Adam de Fulda, Virdung, Agricola*, ecc.) il maggiore di tutti è *Henricus Loritus* detto *Glareanus*, nato nel 1488 a Glarus in Svizzera, autore del celebre *Dodekachordon* ricco di esempi e di notizie biografiche († 1563).

## LETTERATURA

Kiesewetter - *Ueber die Verdienste der Niederländer*, Amsterdam, 1829.

E. van der Straeten - *La musique aux Pays-Bas avant le XIX siècle*, Bruxelles 1872 e seg., 8 volumi.

F. H. Haberl - *Wilhelm du Fay*. Leipzig, Vierteljahreschrift für Musik.

John Stainer - *Dufay and his contemporains*, London, 1898.

Brenet - *Jean de Okeghem*, Paris, 1893.

W. Bäumker - *Orlandus de Lassus*, Freiburg, 1878.

A. Sandberger - *Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Orlandus Lassus*, 2 vol., Lipsia, 1891-95.

A. W. Fritsche - *Glarean*, Frauenfeld, 1890.

Riemann H. - *Zerlino als musikalischer Dualist*. Vol. XIII delle *Mittheilungen für Musikgeschichte*.

Wagner P. - *Geschichte der Messe*. I Theil bis 1600, Lipsia, 1913.

Composizioni fiamminghe contengono:

Fr. Commer - *Collectio operum musicorum batavorum*. 12 volumi (1840-1857).

R. I. van Maldeghem - *Trésor musical, collection de musique sacrée et profane des anciens maitres belges* (1865 e seguenti).

Gli ultimi volumi dei *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* (Vienna, Artaria, 1900 e seg.) contengono una scelta di opere fiamminghe tratte dai celebri Codici del Capitolo di Trento ora a Vienna.

## CAPITOLO VII.

### Le canzoni popolari. Trovatori e Minnesänger.

Mentre nella quiete dei monasteri e nelle stanze dei dotti si studiavano i canoni della teoria musicale e si cercavano nella filosofia ed astronomia le ragioni degli stessi, mentre la polifonia nasceva da rozzi principi e si dibatteva fra le pastoie scolastiche, il popolo poco si curava di tutti questi studi e cantava come sempre aveva cantato a seconda dell'estro e dell'ispirazione del momento. Egli non pensava nè a musica *mensurata* nè all'*organum* nè ad altro, ma coll'istinto naturale precedeva la scienza e le somministrava il materiale primo, che essa poi riduceva a regole. La musica dotta si perdeva in astruserie, ma il popolo poetava e cantava canzoni, che già portavano l'impronta di vere melodie. Chi gliel' insegnava? Nessuno lo sa; esse sorgevano senza che alcuno ci pensasse, si replicavano e si tramandavano di generazione in generazione. «La musica come tutte le arti usciva di chiesa per farsi profana; s'inebriava un cotal poco dell'aria aperta, tastava le belle villane e diceva fioretti alle gentildonne, ballonzolava per le piazze, per le sale e per le corti» (Carducci).

Le notizie sulle canzoni popolari più antiche sono scarsissime per tutte le nazioni ma in special modo per l'Italia. Ma ciò non può affatto servir di prova che l'Italia non abbia avuto al pari delle altre nazioni canti popolari anche nei secoli lontani del Medio Evo, mancando ogni motivo per simile credenza, ma è piuttosto da ascriversi al caso, alle condizioni del paese stesso. Le continue invasioni, le guerre, il formarsi della lingua volgare dal latino plebeo vi ebbero certo influenza. Nè è escluso che questo buio si rischiarì se si faranno studî diligenti, i quali pur troppo ancora mancano del tutto per la parte musicale.

Uno dei primi monumenti della poesia popolare italiana cantata, quantunque non nella forma che ci resta, pare sia il canto delle scolte Modenesi del 924 o 899: *O tu qui servas* scritto in neumi. Forse appartengono pure alla poesia popolare i Canti dell'Anonimo genovese sulla vittoria di Lajazzo (1294) e senza dubbio la ballata sull'Assedio di Messina del 1282, riportata in parte dal Villani: *Deh, com'egli è gran pietate* ed una cantata a Reggio nel 1243 *Venuto è 'l lione*, come pure altri canti storici e religiosi ed alcuni Lamenti o *Lai* del Milledugento.

Tutte queste poesie popolari o divenute tali si cantavano perchè la vera canzone popolare è indissolubile dal canto. In due codici vaticani trovasi allato delle poesie di Lemmo Orlandi l'osservazione: *et Casella diede il suono*, quel Casella del quale Dante parla nel *Purgatorio* (II, 112) e sotto una poesia di Lapo

degli Uberti «*secondo la melodia di Mino d'Arezzo*». Il popolo cantava ora da sè ora adattava ai suoi canti componimenti intieri della poesia colta p. e. la ballata di Dante *Per una ghirlandetta* che esiste in due lezioni alquanto diverse certo per le esigenze del canto.

Considerando il genere della poesia non è presumibile che queste fossero vere canzoni popolari ma non è improbabile che le melodie fossero popolari e note. Nel *Decamerone* di Boccaccio sono assai numerosi i passi dove si parla di canzoni e storie che si cantavano a voci sole o con accompagnamento di liuto, viola, ribeca, ecc. I *cantori a liuto* che si distinguevano dai *cantori a libro*, coltivavano certo di preferenza la musica popolare come lo dice il loro nome in confronto degli altri, i dotti, che cantavano e suonavano col libro. Affinità colla musica popolare hanno le Canzoni di *Franco Sacchetti*, il celebre novelliere (1330) che si cantavano con melodie dell'autore stesso, o di altri come si può arguire dalle soprascritte alle sue poesie (p. e. *Francus dedit sonum* oppure *fatta per altrui*). La sua nota canzone: o vaghe montanine pastorelle, Donde venite sì leggiadre e belle? si cantava e suonava a liuto ed egli fa cantare «un fabbro il Dante come si canta uno cantare (Nov. CXIV) ed un asinajo canta il libro di Dante (Nov. CXV)».

Molto diffuse erano pure le canzoni cosiddette giustiniane dal loro autore *Leonardo Giustiniani* (1388), erudito procuratore di S. Marco nelle terre della Repubblica, dilettante di musica «alla quale mi trae,

come scrive, la natura stessa, che mi guidò per facile via al pieno possesso d'ogni musica, non il volere». Che fossero note e ricercate lo mostra il fatto che il duca di Milano Sforza incaricò il suo ambasciatore a Venezia di raccogliere «tutte le canzoni de domino Leonardo Iustiniano, che sieno belle e le note del canto per intendere l'aere venetiano». Musica popolare erano i *cantari*, eseguiti dai cantastorie con accompagnamento di liuto e viole, di carattere narrativo in strofe da cantare tutte su di una stessa melodia ed in certe città c'erano persino luoghi destinati ai *canterini* o *cantimpanchi* p. e. in piazza di S. Martino a Firenze, come pure le *frottole* originarie, disordinate nel metro e da distinguersi dalle posteriori. Antonio Squarcialupi, che troveremo ancora, coetaneo ed amico di Giovanni dei Medici, era di solito il musicista delle frottole, che si cantavano la festa di S. Giovanni alle radunanze all'aperto o nei palazzi da liete brigate, delle quali Giovanni dei Medici era l'anima.

Alla musica e canzone popolare appartengono finalmente le *Canzoni dei Battuti* e le *Laudi medioevali* nate col movimento religioso dell'Umbria nell'anno dell'Alleluja (1233). Molte di queste ci sono conservate nel testo ed alcune anche nella melodia (bibl. Magliabecchiana). Fra i poeti di Laudi è da nominarsi *Jacopone da Todi*, il giullare di Dio, il supposto autore dello *Stabat Mater*, *Feo Belcari*, *Lucrezia Tornabuoni*, madre di Lorenzo dei Medici e *Lorenzo* stesso. Le melodie sono simili a quelle del canto gregoriano e delle sequenze ma vi sono ormai uniti altri elementi profani o

la melodia è tolta intieramente da qualche canzone popolare nota. Così si cantava la lauda di Belcari: *Chi non cerca Gesù con mente pia* secondo la canzone rammentata da Boccaccio: *Chi guasta l'altrui cose fa villania*, l'altra: *o vaghe di Gesù, o verginelle* secondo la canzone di Sacchetti già citata: *o vaghe montanine pastorelle*, ecc.

Questo sistema non aveva allora nulla di sconveniente e Gerolamo Savonarola lo favoriva anzi per diffondere sempre più le laudi, ciò che riuscì tanto bene, che Alessandro d'Ancona riporta nel suo libro: *La poesia popolare in Italia* il primo verso di più di duecento canzoni popolari del secolo XV e XVI citate nelle raccolte di Laudi spirituali.

Affini alle canzoni popolari sono pure le *maggiolate* ed i *canti carnascialeschi*. Il Lasca che ne fece una edizione (1559) così ne parla: «Il primo canto o mascherata che si cantasse in questa guisa era di uomini, che vendevano berriquocoli e confortini: composta a tre voci da un certo Arrigo tedesco, maestro allora della cappella di S. Giovanni, e musico in quei tempi reputatissimo. Ma dopo non molto ne fecero pur a quattro e così di mano in mano vennero crescendo i compositori così di note come di parole». I poeti sono Lorenzo dei Medici, Jacopo Nardi, Dovizio Bibbiena, ecc.; i compositori: il Tromboncino, Arrigo Tedesco (Heinrich Isaak), Agricola, ecc. I canti carnascialeschi pubblicati recentemente da Masson sono quasi tutti a quattro voci e constano di due parti, una in tempo pari,



l'altra in dispari ed arieggiano lo stile popolare se non veramente il popolare.

Di grande importanza per la canzone popolare italiana e la musica popolare in genere sono finalmente le numerose composizioni di liuto, molte delle quali come appare e dai titoli che portano e ancor più dal carattere della musica stessa sono trascrizioni di canzoni o danze popolari. La ricostruzione dell'originale non presenta le stesse difficoltà che per le canzoni che servivano da canto fermo nelle composizioni polifoniche, perchè queste sono quasi sempre cambiate nel ritmo ed anche nella linea melodica, mentre le canzoni e danze per liuto mantengono anche per l'impossibilità di riprodurre l'intreccio delle voci e perchè appartenevano più alla musica di divertimento che alla dotta, molto più fedelmente ed il ritmo e la melodia. Finalmente dipendono in certo riguardo dalla musica popolare anche le posteriori *villanelle* e *frottole*, perchè per quanto concepite nello stile polifonico esse hanno pure degli elementi che non troviamo nella musica dotta e che derivano dall'influenza inconscia della musica popolare.

Ad onta di tutto ciò non è improbabile che la poesia e musica popolare sia stata più diffusa nei paesi nordici che nell'Italia, perchè la canzone deriva in ultima linea dalle Sequenze della Chiesa d'origine germanica, che in Italia furono sempre accettate a malincuore e delle quali soltanto cinque furono riconosciute dalla Chiesa. Nè è da dimenticarsi che i canti latini rimasero sempre

inintelligibili ai popoli non romani, per cui era naturale che essi cercassero crearsi una poesia e musica popolare propria. Altri motivi che valgono ancor oggi sono da cercarsi nel carattere del paese e della nazione stessa.

Maggiori notizie ci sono conservate sulla canzone e musica popolare dei paesi nordici. Tacito racconta che i Germani cantavano inni al loro dio Tuisco e che tanto questi che i Bretoni ed i Galli avevano già nei più remoti secoli bardi, specie di rapsodi, che cantavano le gesta degli eroi nazionali accompagnandosi coll'arpa od altro strumento.

Tutti questi canti, che si dice abbia fatto raccogliere Carlo Magno, sono andati perduti, nè si possono chiamare canzoni popolari i pochi frammenti conservatici sulla battaglia di Fontenay (842) o sulla vittoria di Clotario II sui Sassoni (662) in versi latini, scritti senza dubbio da qualche monaco. Una vera canzone popolare sembra invece essere il *lied*: *Einen Kuning weiss ich* del 882. Altre canzoni popolari vennero indirettamente formandosi dai canti della chiesa e specialmente dalle frasi melodiche del *Kyrie eleison*, che erano le uniche che venivano intonate anche dal popolo in chiesa. Come dalle *iubilationes* dell'Alleluja s'erano formate le sequenze, nacquero dai melismi del *Kyrie eleison* canzoni popolari con testo tedesco che si dicevano *Leise* (corruzione di *Kyrie eleison*).

Molte notizie su canzoni popolari profane e parte del testo di queste ma nessuna melodia contiene *la cronaca di Limburgo*, un manoscritto del secolo decimoquarto. E

che qui si trattava di vere canzoni popolari lo dicono in modo più che esplicito questi due passi della cronaca:

«In quel tempo (1531) si cantava nelle terre tedesche una canzone, che si poteva fischiare e trombettare a diporto d'ognuno. - Un monaco degli Scalzi lebbroso ed impuro faceva allora (1374) sul Meno le più belle canzoni; e tutti le cantavano volentieri e le fischiavano ed era un gran piacere a sentirle».

Una raccolta preziosa di canti popolari contiene il *Locheimer Liederbuch* del 1452, le di cui canzoni sono senza dubbio molto più antiche. Fra le 41 canzoni di questo libro vi sono vere perle melodiche, fresche ed espressive, con movimento ritmico svariato, sentimento e semplicità affettuosa. Alcune sono a tre voci di condotta naturale e correttissima ed in esse già si palesa decisamente il sentimento della musica dotta ancora ligia alle tonalità di chiesa.

Alla diffusione delle canzoni pensava l'infinita coorte medioevale dei musicanti girovaghi e cantastorie, gente abietta disistimata, specie di straccioni ed istrioni, che giravano di terra in terra, cantando ed accompagnandosi con pifferi, arpe, rote, cornamuse ed altri strumenti, scacciati da per tutto e chiamati e pagati viceversa ai balli, alle nozze, ai funerali; privi di diritti, malmenati e taglieggiati. Soltanto coll'andare del tempo venne a cessare l'istinto nomade di questa gente e si fondarono confraternite e gilde con statuti e diritti proprî. La prima di queste fu quella di S. Nicolò di Vienna (1288) a capo della quale stava il re dei pifferari con statuto e

giurisdizione propria e che durò fino al 1782.

Nel secolo XV vennero poi formandosi nella Germania le istituzioni dei pifferari di città, che durarono fino al secolo scorso e che sono le antenate delle bande civiche. In Francia simili associazioni prosperarono pure e già nel 1295 abbiamo notizia d'un *Jean Charmillon* nominato da Filippo il Bello a *roy des menestriers*. Nel 1330 fu poi fondata la *Confrèrie de St. Julien des menestriers*, i di cui membri abitavano tutti in una contrada e dipendevano dal *roy*, persona influente, l'ultimo dei quali fu Jean Pierre Guignon, *roy des Violons* (secolo XVIII).

Tutte queste associazioni erano non solo conseguenza dello spirito dei tempi ma ancor più del bisogno di trovare nell'unione una difesa contro la mancanza di ogni diritto. Tali confraternite non esistevano in Italia, perchè la natura italiana è aliena a simili associazioni e perchè la posizione sociale dei suonatori non era così meschina come negli altri paesi. Qualche cosa di simile troviamo però in Firenze, dove già nel 1292 e 1298 esistevano suonatori di tromba (*tubatores*) e cennamellari, stipendiati dalla Signoria, che dovevano abitar insieme in San Michele. Il loro compito era d'escire dalla città «*in exercitum vel cavalcata*» e d'intervenire nelle solennità del Comune *facendo maitinatas*. In seguito vi si aggiunsero suonatori di piffero, bombarde e cornette. Simili notizie troviamo negli Statuti della città di Pisa, Arezzo, ecc. A Perugia venivano stipendiati nel secolo XV musicisti poeti detti

*Canterini*, che dovevano cantare ed accompagnare canzoni alle mense dei Priori e sulle piazze.

Noi abbiamo veduto l'influenza delle nuove idee del Cristianesimo sulla musica medioevale. Quando l'Europa meridionale non fu più agitata dalle immigrazioni barbare e si vennero formando regni stabili e fiorenti, anche l'arte risorse e si destò un novello sentimento di vita. Le Crociate, la Cavalleria, sorta nel secolo XI, le romanzesche guerre, gli amori il culto della donna non potevano a meno di trovare un'eco nella musica, che coi suoni richiamava alla memoria dei cavalieri i lontani lidi dell'Oriente, le ardite gesta dei caduti, le parole di amore delle dame del cuore.

La poesia e musica dei trovatori, la *gaya scienza*, ebbe la sua culla nella ridente Provenza alla corte dei conti di Tolosa e Barcellona. Primi fra i trovatori (*arte de trobar*) dei quali esiste memoria, furono *Guglielmo di Poitiers* (1087-1127), *Peirol* (1169-1220?), re *Thibaut di Navarra* (1201-1254) ed il celebre *Adam de la Halle*, il gobbo di Arras (1240). Fra i molti generi di poesia e musica provenzale ricordiamo la canzone, la tenzone, il *lays*, il *rondeau*, l'*alba*, la *serena*, la *serventese*, il *plan* (pianto, lamento), la ballata, l'*estampida*, ecc., quasi tutti di soggetto amoroso.

Colla poesia di moltissime canzoni provenzali ci restò pure conservata la musica, scritta in neumi (*nota corale*) sulle linee anche dopo l'introduzione della *nota mensurata*, la quale non era necessaria, perchè il ritmo era dato dalla poesia, che non conosceva che il metro di

due sillabe (trocheo e giambo) e ben raramente faceva uso del dattilo ed anapesto di tre sillabe. Le trascrizioni più in uso delle canzoni provenzali sono poco atte a rendercele simpatiche, ciò che dipende dalla maniera sbagliata di leggerle. Ora che finalmente si comprese, che la notazione non è la mensurale ma che le note quadrate ed i neumi corrispondono alle note corali, le goffe melodie di prima si trasformano in vivaci canzoni ritmiche di ben altro effetto. Uno dei primissimi monumenti è un *Estampida* di *Rambaut de Vaqueiras* (circa 1195) gentile e melodica. Nè i venti canti del racconto del secolo XIII, *Aucassin et Nicolette*, su una melodia che si replica, non sono senza qualche pregio anche per noi. In complesso anzi le melodie dei primi trovatori sono più spontanee di quelle dei posteriori, nelle quali l'artificio e la preoccupazione di trovare una melodia interessante e bizzarra nei melismi e nelle fioriture sono palesi.

I trovatori appartenevano di solito alla classe nobile e non cantavano le loro composizioni, ma le facevano eseguire dai *Jongleurs* (ioculatores) e *Menestrels* (ministeriales) suonatori e cantanti girovaghi di professione.

La poesia e musica provenzale di Francia passò in Italia alle corti di Monferrato, Ferrara, ecc., dove essa però non seppe mai raggiungere quel grado di popolarità e diffusione che aveva in Provenza. Quantunque non ci sieno conservate composizioni dei trovatori e poeti italiani della scuola siciliana e napoletana, è probabile,

anzi sicuro, che molte canzoni si cantavano. Il nuovo sviluppo della poesia italiana con Cavalcanti e Guinizelli ed ancor molto più con Dante e Petrarca indirizzarono però l'arte ad altri ideali troppo diversi da quelli della poesia e musica provenzale.

Molta attinenza coi trovatori provenzali hanno invece i *Minnesänger* di Germania quantunque la diversità nazionale sia assai palese. Difatti mentre la poesia provenzale era semplicemente amorosa e l'amore vi si mostra piuttosto sotto le forme della galanteria che come un profondo e vero sentimento passionale, la poesia dei *Minnesänger* innesta al culto della donna quello di Maria ed il sentimento della natura, purificandosi da ogni pensiero di sensualità. Oltre a ciò mentre i trovatori provenzali davano eguale o maggiore importanza alla composizione musicale che alla poesia, i *Minnesänger* non erano cantori nel vero senso ma piuttosto rapsodi, pei quali il metro e la declamazione erano più importanti della melodia.

L'epoca avventurosa degli Hohenstaufen fu quella del fiore dei *Minnesänger*. I principali fra questi, alcuni dei quali vengono nominati come presenti alla lotta dei cantori alla Wartburg, se pure essa ebbe mai luogo (1207), sono *Wolframo d'Eschenbach*, l'autore dei poemi del Parcival e Titurel, *Goffredo di Strassburgo*, (1210), il poeta del Tristano, *Gualtiero di Vogelweide* (1160?), *Tannhauser* (1270?), *Enrico Meissen* detto *Frauenlob*, che le donne di Magonza per rendergli grazie delle sue canzoni in loro onore portarono alla tomba

(1318), *Oswaldo di Wolkenstein* (1387), il primo, che alle sue canzoni unisce vere melodie, mentre quelle dei suoi antecessori somigliavano piuttosto a declamazioni cadenzate ed alle salmodie del canto gregoriano.

La musica dei *Minnesänger* mostra una certa differenza con quella dei Trovatori, perchè la poesia tedesca ha il ritmo sillabico e non quello degli accenti, donde deriva una maggior varietà, perchè si potevano cambiare gli accenti. I provenzali cercavano di ovviare alla monotomia coll'introdurre nella loro musica una quantità di melismi, ciò che non era che un ripiego di varietà.

Con Osvaldo la poesia dei *Minnesänger* decade celermente e va a finire coi *Maestri cantori*, che durarono sporadicamente fino al secolo scorso (1839). La poesia dei *Maestri cantori* non ha più nulla di elevato e non è che un miscuglio di trivialità e pedanteria, che ben s'addiceva ai membri di quelle società, che erano o fabbri o ciabattini e simili. L'unico Maestro cantore, che si eleva sopra gli altri per una certa lepidezza ed originalità fu *Hans Sachs*, il cantore ciabattino di Norimberga (1484-1576), autore d'una quantità di azioni carnevalesche, ad altre opere.

Scopo dei *Maestri cantori*, uniti in corporazioni speciali con privilegi e diritti era il culto della canzone di carattere religioso. Il testo delle canzoni era quasi sempre tolto dalla Sacra Scrittura. Le melodie erano affini a quelle del canto corale ma deturpate da cambiamenti e non avevano alcuna relazione col testo.



Esse portavano nomi stabili scelti fra i più barocchi e strani, p. e. il tono rosso, azzurro, sanguigno, delle scimmie, del cane da tasso grasso, ecc. La pedanteria più ridicola] presiedeva alle sedute periodiche dei Maestri che coprivano cariche diverse. Le regole erano contenute nella cosiddetta *Tabulatura*.

Gli strumenti coi quali i Trovatori, i *Minnesänger* solevano accompagnare i loro canti ed i menestrelli e musicanti girovaghi eseguivano le loro musiche sono assai numerosi e diversi. Una enumerazione quasi completa è contenuta in una poesia del *Roy di Navarra*, riportata da Forkel nella sua *Storia della musica* (Vol. II,° pag. 747). Noi dobbiamo contentarci di nominare i principali. Fra gli strumenti a corda predominavano l'arpa, il liuto, la chitarra, la teorba, il mandolino. Molto diffusa era la *vielle*, specie di viola a cinque corde (*sol, re, sol, re, re*), che si suonava coll'arco senza ponticello (dove il *bourdon*), la *rota*, specie di violino, la *ribecca*, il *ribecchino*, la *giga* d'origine araba ed introdotta dopo le Crociate. In Germania usavasi pure il *Trumscheit*, *tromba marina*, specie di monocordo in forma di un lungo cassetto risonante con una corda da toccarsi coll'arco, che può chiamarsi l'avo del contrabasso. Altri strumenti di questi secoli erano il *salterio* da suonarsi col plettro, l'*organistro*, strumento a manovella, la *fiedel* e *viole* di ogni specie, tutte senza ponticello; fra gli strumenti a fiato di legno: *flauti* lunghi di più specie da suonarsi come i nostri clarinetti,

*flauti traversieri, corni ritorti, cornamuse (calamus) bombarde e cornetti (Zinken)* - fra gli strumenti di metallo: trombe e tromboni (i nostri corni sono di molto posteriori).

## LETTERATURA

- A. D'Ancona - *La poesia popolare italiana*, Livorno, Vigo 1878.
- Carducci - *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*, Pisa, Nistri, 1871.
- *Musica e poesia*. Saggi letterari, Livorno, 1860.
- Gaspary - *Storia della letteratura italiana*, Vol. I.
- Oscar Chilesotti - *Saggio sulla melodia popolare del cinquecento*, Milano, Ricordi e C.
- A. Restori - *Per la storia musicale dei trovatori provenzali*.  
Rivista musicale, Torino, anno II e seg.
- *Il canto dei soldati di Modena*, Vol. VI. Rivista musicale, Torino.
- *Musica allegra nei secoli XII e XIII*, Parma, 1893.
- I. B. Beck - *Die Melodien der Troubadouren*, Strassburgo, Trübner, 1908.
- Pierre Aubry - *Trouvères et Troubadours*, Paris, 1909.
- T. H. von der Hagen - *Minnesänger*, Lipsia, 1858, vol. IV.
- Schletterer M. - *Studien zur Geschichte der französischen Musik*, Berlin, 1884.
- A. Puschmann - *Gründlicher Bericht deutschen Meistergesanges*, pubb. da R. Jonas, 1888, Halle.
- Kurt Mey - *Der Meistergesang*, 1900.
- Reissmann - *Das deutsche Lied*, Cassel, 1861.

- Schurè Ed. - *Histoire du lied*, Paris, 1868.
- Schneider - *Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung*, Lipsia, Breitkopf und Hartel 1864 e seg.
- Gius. Zippel - *I suonatori della Signoria di Firenze*, Trento, Zippel.
- A. Rossi - *Memorie di musica civile in Perugia*, 1874, nel Giornale d'erudizione, fasc. IV.
- A. D'Ancona - *I canterini del comune di Perugia*, in *Varietà storiche e letterarie*. Vol. I. Milano, Treves.
- Iulien Tiersot - *La chanson populaire en France*, Paris, 1889.
- Coussemaker - *Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle*, Paris, 1872.
- Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, vol. IX (canzoni di Osvaldo di Wolkenstein).
- P. M. Masson - *Chants de Carnevals florentins*. Texte musical, Paris, 1913.

## CAPITOLO VIII.

### L'«Ars nova» fiorentina

#### ed il Rinascimento musicale in Italia.

All'Italia, patria d'ogni bell'arte, a questa figlia della Grecia, era riservato l'onore d'ispirare alla musica un caldo alito di vita ed informarla ai principi dell'estetica. Il motivo del risorgimento e della nuova evoluzione della musica nei secoli XV e XVI è lo stesso di quello del Rinascimento delle altre arti belle. Le nuove idee, l'umanesimo, la riforma religiosa, le nuove scoperte, la stampa ed altri fattori vi influirono, e se la musica ebbe il suo Rinascimento posteriore alle altre arti, e se Palestrina nacque dopo che Dante, Petrarca, Raffaello erano morti, la ragione non è tanto da cercarsi nel caso quanto nella natura della musica stessa, la più giovane di tutte le arti, nella mancanza di documenti antichi, che servissero d'esempio come nella scultura, e nella circostanza molte volte osservabile, che il fiore d'un'arte non sempre va a paro con quello d'un'altra.

Le fasi di questo meraviglioso sviluppo della musica sono simili a quelle della scultura e pittura presso i

Greci. Dappprincipio, come nella statua di Giove di Fidia, tutta l'espressione era concentrata nel volto ed in nulla veniva ricercato l'effetto; così nella musica della grande epoca di Palestrina l'idea della divinità domina nella sua austera grandezza, poco curandosi dei lenocinii della melodia, della ricercatezza della forma e degli effetti strani. Il coro come espressione della massa predomina e l'accompagnamento degli istrumenti, appunto perchè individualizza l'idea, è bandito.

Posteriormente col perfezionarsi della tecnica l'artista perde la semplicità e l'espressione sintetica di una figura, derivante da tutto il corpo e dalla persona in azione, l'attrae e gli desta il desiderio di rappresentarla nella sua verità. Anche ciò ripetesi nella musica nella quale agli alti ideali succedono le passioni umane individuali donde nasce la monodia, l'opera, che le esprime. Quando poi il materialismo predomina e subentra la virtuosità, si propagano la ricerca della caratteristica e dell'effetto, il manierismo e la superficialità e l'arte decade.

La storia della musica in Italia prima dell'influenza fiamminga era fino a pochi anni fa ben povera di notizie. Ora però dopo novissimi studi si va facendo la luce anche su questo periodo e le recenti ricerche e la pubblicazione di molte composizioni di musica mensurata tolte dai più antichi codici (cod. Laureziano, modenese, panciatico, parigino, ecc.), che sono più di quattrocento, condusse alla scoperta di una scuola fiorentina ed in genere italiana di somma importanza, la

cui arte Ugo Riemann chiama in contrapposto a quella anteriore francese o parigina *ars nova florentina*. Gli inizi di questa scuola sono da mettersi al principio del secolo XIII a Firenze. È difficile spiegare donde sia nata questa *Ars nova*, che arriva già ai tempi di Dante. Forse vi influì l'elemento provenzale che sappiamo quanta parte abbia avuto anche nella poesia italiana antica. Ma più probabilmente essa derivava dalla canzone popolare paesana, della quale non ci restano monumenti musicali ma più testimonianze dell'esistenza nelle opere letterarie contemporanee. La differenza che passa fra l'*Ars antiqua* e l'*Ars nova* fiorentina è grandissima. Mentre la prima traeva le melodie del canto fermo della chiesa ed era essenzialmente arte sacra, l'*Ars* fiorentina è mondana, crea liberamente le melodie e si serve di una seconda voce più bassa che diventa un vero accompagnamento ciò che era il rovescio del procedere anteriore. La declamazione del testo, che è quasi sempre una poesia di qualche merito, è più accurata e più libera. L'armonia è più ricca e meno dura, perchè vi abbondano invece degli intervalli di quarta, quinta ed ottava, le terze e le seste; il ritmo non è sempre a tre e la notazione diversa dalla francese in molti riguardi. Insomma queste musiche ben poco hanno a fare collo stile vocale a cappella.

Riemann è dell'opinione che le opere dell'*Ars nova* fossero scritte per voci umane con accompagnamento di strumenti (viola, basso, arpa) ciò che non è improbabile anche astraendo dalle conclusioni che Riemann vuol

trarre da un passo di Franco Sacchetti (Nov. LXXIV «lo dicea con molte note come se dicesse un madriale») e da un altro passo di un trattato antico di *Johannes de Grocheo*, che pare alluda ad un accompagnamento strumentale delle canzoni. Difatti la parte di basso ha carattere deciso di accompagnamento strumentale e non di voce cantata, mentre le parte o parti superiori sono sì ricche di melismi e fioriture da non poter credere che venissero intieramente cantate. Riemann si provò a sottoporre le parole del testo alle parti ma con poco successo. Allora gli venne l'idea di separare le parti e trarne una vocale e più istrumentali. Egli è forse andato troppo innanzi e non è rimasto nella trascrizione sempre fedele all'originale ma è innegabile che il risultato è sorprendente e che queste opere così ridotte ci fanno un'impressione ben più gradita di quella che si ha udendo le opere della polifonia antica. Ed è altresì in queste opere che si potrà cercare la prima origine della grande riforma posteriore del Seicento.

I rappresentanti di questa scuola sono per nominarne solo alcuni *Giovanni da Cascia* o *Johannes de Florentia*, organista a Firenze poi ai servigi di Martino della Scala (1329-1351), *Don Paolo da Florentia*, *Gherardello*, *Laurentio*, *Paolo*, *Bartolino da Padova* e *Francesco Landino* (1325-1397) il cieco degli organi («cieco del corpo ma dell'animo illuminato, il quale così la teoria come la pratica di quell'arte sapea e nel suo tempo niuno fu migliore modellatore di dolcissimi canti, d'ogni strumento suonatore e massimamente di organi» -

lettera di Rinuccini).

Le forme dominanti sono la *Caccia* (scene e descrizione di caccie) spesso a guisa di canone, la *ballata*, il *madrigale*, tutte scritte a base armonica e melodica nel senso moderno della parola. O sono canzoni a sole voci o a voci ed strumenti o forse per soli strumenti come l'arpa, viole, strumenti a fiato o l'organetto portatile. E che questo genere di musica fosse assai diffuso, si può argomentare da una rozza poesia di un tal *Jacobus* che viveva a quei tempi.

Tutti fan da maestri.  
Fan Madrigali, ballate e motetti  
Tutti infiorano Filippotti<sup>1</sup> e Marchetti<sup>2</sup>  
Si è piena la terra di magistrolì  
Che loco più non trovano i discepoli.

Quanto siamo ormai distanti dall'organo e dal discanto lo dimostra p. e. una caccia di Gherardello de Florentia che ben meriterebbe venir trascritta, onde dimostrare quanta vivacità e colorito realistico vi abbia in essa.

Ecco almeno i primi versi:

Tosto che l'alba del bel giorno appare  
Isveglia il cacciator. Su, su, su, su

---

<sup>1</sup> Filippo di Vitry.

<sup>2</sup> Marchetto da Padova.



Ch'egli è 'l tempo. Alletta li can  
Tè, tè, tè, tè, Viola, tè. Primerate, ecc.

Ulteriori ricerche e nuove scoperte potrebbero forse farci cambiare opinione circa l'origine della polifonia e del contrappunto se si pensa al grado di sviluppo dell'*Ars nova* in Italia circa il Trecento e poco dopo ed al fatto che il Carducci riuscì a mettere insieme ben trentatre nomi di musicisti italiani togliendoli dai codici manoscritti.

L'*Ars nova* fiorentina esercitò un grande influsso su quella francese e spagnola e molte sono le composizioni di musicisti di quei paesi scritte nello stesso stile. Dal Trecento al Cinquecento si compose in Francia una quantità di canzoni di solito a tre voci con carattere popolare spiccato e maggior mobilità di ritmo e spigliatezza delle italiane. Marchetto da Padova, Filippo de Vitry e Giovanni de Muris stabiliscono le regole della nuova arte e da quel tempo il discanto viene sostituito dal contrappunto (*punctus contra punctum*), giacchè cessava il moto parallelo delle quinte ed ottave.

Nel Quattrocento l'*Ars nova* comincia a decadere specialmente dopochè i papi tornarono da Avignone a Roma (1377), e l'Italia subisce l'influsso dei forestieri specialmente dei fiamminghi (oltramontani) che, sia attirati dalla magnificenza delle corti dei principi italiani, sia dalla malia che l'Italia destò mai sempre sui popoli nordici, per più d'un secolo vennero in Italia, vi si fermarono, fondarono scuole e v'impartirono i loro

insegnamenti. La vita italiana di quei secoli era ben diversa di quella degli altri paesi. Mentre l'artista tedesco, legato alle pastoje di casta non era che una specie di artigiano, appartenente ad una delle tante confraternite ed intristiva in un ambiente angusto e pedantesco, le splendide corti italiane gareggiavano nel proteggere le arti ed onorare in ogni maniera gli artisti. E ben altra era pure la coltura delle classi più alte, l'interesse per le scienze ed arti. Un simile ambiente fecondava l'intelletto dell'artista e noi vediamo che i maestri fiamminghi scrissero le loro opere più celebri o in Italia o dopo che vi soggiornarono.

Fu pure sotto l'influsso dei maestri fiamminghi, che vennero formandosi in Italia diverse scuole con fisionomia propria e differente come quella di Venezia, Roma e Napoli. Il fondatore della scuola musicale veneziana fu *Adriano Willaert*, nato a Bruges nel 1480, dapprima giurista poscia scolaro di Mouton e Giosquino. Willaert venne nel 1516 a Roma dove già si cantava un suo motetto, attribuito a Giosquino. Dopo il 1527 lo troviamo a Venezia alla chiesa di S. Marco, dove salì in grande fama, ebbe sommi onori e vi restò fino alla morte (1562). Willaert fu il primo ad introdurre i cori spezzati (*separati*) ripristinando l'antico costume della maniera antifonica di cantare i Salmi. L'occasione di tale innovamento fu forse accidentale e suggerita dal trovarsi in S. Marco due organi con separata cantoria. Ma il merito di Willaert non sta tanto in questa innovazione quanto nell'aver egli per primo

abbandonato il sistema fiammingo che basava sul contrappunto e sulla condotta delle singole voci, poco curandosi dall'armonia e dall'effetto generale, e nell'aver dato tutta l'importanza all'*accordo* per sè ed alla tonalità ormai decisa, che si avvicina alla nostra per l'uso frequente della dominante del sistema moderno. A lui spetta oltre a ciò il merito d'essere stato uno dei primi a coltivare il *Madrigale*.

Successore di Willaert fu il suo scolaro *Cipriano de Rore* (1516-1565) di Mechel nel Brabante, ardito innovatore che fece largo uso della cromatica, abbandonando sempre più il genere diatonico rigoroso. Cipriano morì a Parma alla corte Farnese. Scolaro di Willaert fu pure Zarlino.

Uno dei più celebri maestri della scuola Veneziana antica fu *Andrea Gabrieli* (1510-1586), organista di S. Marco ed il vero rappresentante della scuola veneziana come Palestrina lo è della romana. Con lui lo stile iniziato da Willaert raggiunse l'apogeo ed alla ricchezza e grandiosità egli unisce l'espressione della melodia ed il sentimento. Egli ci lasciò composizioni per organo, per doppio e triplo coro fino a 16 voci, fra le quali il celebre *Magnificat* e la cantata composta per le feste date dai Veneziani sulla Laguna in occasione della visita di Enrico III di Francia.

Ambros lo caratterizza così: «Nelle musiche di Andrea Gabrieli troviamo lo splendore, la ricchezza, il colorito magnifico e quella folla innumerevole di figure moventesi nella luminosità dell'aria, che noi vediamo

nei possenti quadri dipinti nelle chiese sugli altari dai pittori veneziani dello stesso tempo».

Maggiore di lui fu il nipote *Giovanni Gabrieli* (1557-1613), nominato nel 1585 organista del primo organo di S. Marco, scolaro dello zio e collega del celebre Hassler e maestro di Schütz. Nelle sue opere l'elemento drammatico e l'espressione individuale incominciano a mostrarsi e rompere l'oggettivismo di prima, segnando il principio della decadenza della grand'arte religiosa. Le sue maggiori doti sono la plasticità, il colorito e la grandiosità della concezione, raggiunta con mezzi relativamente semplici e senza speculazioni ed artefici.

Una delle sue opere maggiori, le *Symphoniae sacrae*, contiene una quantità di composizioni vocali ed strumentali. Alcune delle prime hanno accompagnamento di cornetti, violini e tromboni, che se serve in parte a rinforzare ed a colorire le parti vocali, pure alle volte cammina indipendente e segna i principi della musica strumentale assoluta. Da ultimo rammentiamo di lui il grandioso Salmo 54° a sette voci, in cui non si sa se più si debba ammirare la sapiente disposizione delle voci o la grandiosità e ricchezza armonica, e la sonata *Pian e forte* per più strumenti (tromboni, fagotti, cornetti, viole e violini) splendida di fasto e colore.

Enrico Schütz, il grande precursore di Bach, quando venne per la seconda volta a Venezia per studiarvi il nuovo genere di musica (l'opera) scrisse: «Quando io venni a Venezia, approdai dove aveva passato i miei

primi anni di studio alla scuola del Grande Gabrieli. Gabrieli, o dei immortali, quale uomo egli era! Se l'antichità lo avesse conosciuto, l'avrebbe preferito ad Amfione, e se le Muse si fossero sposate, Melpomene (!) l'avrebbe preso per marito».

Alla sua epoca appartiene pure *Giovanni Croce* di Chioggia (1560-1609) pregievolissimo e severo autore di musica sacra, come pure di musica profana (*Mascarate - Triaca musicale - capricci*, ecc.).

Quantunque la scuola veneziana basi come la romana sui fiamminghi, pure la differenza che passa fra l'una e l'altra è rimarcabilissima. La musica dei maestri veneziani rispecchia la pompa, lo sfarzo delle feste della regina della lagune, dei palagi, dei dipinti di Paolo Veronese e Tiziano. Ai fiamminghi bastavano alcune voci che si contrapponevano ed univano nè essi si servono di istrumenti. I veneziani sostituiscono alle singole voci cori intieri e li rinforzano con istrumenti per colorire e far maggiormente spiccare il disegno. Nella scuola romana il principio conservativo è maggiore e più tenace, mentre la veneziana è decisamente più progressista. Perciò la posteriore riforma musicale trovò a Venezia terreno più ferace che a Roma, tanto che l'opera musicale drammatica si può dire ad eccezione delle origini veneziana.

Passando alla scuola romana incontriamo pure una certa affinità fra le due arti della musica e pittura. Come Tiziano e Gabrieli sono i prototipi delle scuole veneziane, così in Roma Raffaello e Palestrina

presentano alcuni punti di contatto, che indicano l'intima connessione che passa fra le due scuole, la comunità degli ideali e dei propositi. Alla ricchezza e varietà del colorito veneziano corrispondeva l'effetto grandioso, la pompa dell'armonia e delle voci, forse la sensualità dell'esteriore, diremmo quasi il verismo. In Raffaello e Palestrina l'effetto sta soltanto in seconda linea e cede il primo posto all'intensità del pensiero, all'idea, alla forma perfetta e classica che aborre da ogni lenocinio ed apparenza e da tutto quello, che non sia assolutamente necessario. A Roma dove le antiche tradizioni e le memorie erano troppo vive, perchè venissero dimenticate e messe in disuso, il culto del severo canto gregoriano non poteva fare a meno di influenzare potentemente colle sue melodie la musica. Per questo le opere della scuola classica romana basano sul canto gregoriano, dal quale esse traggono la loro caratteristica, che le distingue da tutte le altre.

Fra i molti compositori che fiorirono in Roma prima di Palestrina nominiamo *Costanzo Festa* fiorentino († 1545), grande e dotto contrappuntista, *Cristoforo Morales* di Siviglia, fecondo ed ispirato precursore di Palestrina nella idealità dello stile. Di lui si cantavano ed erano celebri le *Lamentazioni* ed alcuni *Magnificat*.

I veri fondatori della scuola romana sono però a reputarsi i fiamminghi e fra questi *Giacomo Arcadelt*, cantore a Roma nel 1540, morto a Parigi, compositore semplice e severo, del quale ancor oggi si eseguisce un'*Ave Maria*, ammirabile per purezza e semplicità di

stile, ma non come si credeva prima *Claudio Goudimel*, che pare non fosse mai in Italia e si confonde con *Gaudio Mell*, che forse fu maestro di Palestrina.

*Giovanni Pierluigi*, detto *Palestrina* dalla sua patria, nacque nel 1514, secondo Haberl nel 1536, da modesti genitori. Venne presto a Roma dove fu assunto per la sua bella voce fra i ragazzi cantori di S. Maria Maggiore ed istruito nella musica. In seguito divenne scolaro di Arcadelt. Dopo alcun tempo passato come direttore della cappella di Palestrina fu nominato nel 1551 successore di Arcadelt nel posto di *Magister puerorum* nella cappella Giulia. Depose questo ufficio per divenir cantore della papale nel 1555, donde fu scacciato ancor nello stesso anno da Paolo IV con altri due cantori perchè ammogliato. Dal 1555 al 1561 fu direttore in S. Giovanni Laterano, quindi fino al 1571 in S. Maria Maggiore. In questo tempo furono composte le tre famose Messe, fra le quali quella di *Papa Marcello*, a cui la leggenda suol attribuire di aver salvata la musica figurata dal bando della Chiesa. L'occasione fu la seguente. Nella 22<sup>a</sup> e 24<sup>a</sup> sessione del Concilio di Trento fu stabilito di bandire dalla Chiesa la musica mondana e di rimettere ai vescovi e concilii provinciali le ulteriori riforme necessarie. Pio IV nominò ai 2 Agosto 1564 una commissione di 8 cardinali, che doveva stabilire le riforme da introdursi. Queste si occuparono specialmente del testo ed in seconda linea dei temi delle melodie, che non dovevano esser tolte da canzoni profane. Principalmente poi trattavasi della possibilità di

udire chiaramente il testo nelle complicazioni polifoniche, nelle quali s'erano introdotti tali abusi, che il cardinale Capranica ebbe a dire che a sentire i cantori gli sembrava udire un branco di porcellini chiusi in un sacco. Palestrina fu allora incaricato dalla commissione di comporre una Messa che corrispondesse alle esigenze della chiarezza del testo. Egli invece ne compose tre, che furono eseguite ai 28 Aprile 1565 nel Palazzo del cardinale Vitellozzo. L'impressione che la terza, dedicata al protettore di Palestrina, Papa Marcello, fece sugli uditori, fu tale che si decise di desistere da ogni ulteriore riforma e di raccomandarla come modello. Haberl crede che essa fu scritta più anni prima del 1565 e la sua importanza più che nell'intima bellezza che viene superata da altre messe di Palestrina sta nell'uso conseguente dello stile declamato, nel raggruppamento magistrale delle voci e nella varietà di colorito.

All'esecuzione di questa Messa seguita due mesi dopo si dice che Papa Giulio IV abbia esclamato: «Un altro Giovanni ci fa presentire nella terrestre Gerusalemme quel canto che l'apostolo Giovanni rapito in estasi sentì nella celeste». In seguito a questo successo Palestrina fu nominato maestro compositore della cappella papale, nella quale carica durò fino alla sua morte, avvenuta ai 2 Febbraio 1594, l'anno di morte di Orlando Lasso.

L'importanza di Palestrina per la musica sacra è somma. Sarebbe però erroneo il credere, che egli fosse un riformatore nel senso solito della parola, ma è forse appunto in ciò che sta la sua grandezza, nell'aver cioè



saputo coi mezzi conosciuti raggiungere tanta altezza. Anzi considerando le opere dei madrigalisti contemporanei o di poco a lui posteriori, egli è ben meno moderno di questi, che sono col loro stile cromatico i veri romantici del secolo XVI. Egli è piuttosto il genio, che chiude una grande epoca che in lui, come la susseguente con Sebastiano Bach, raggiunse la perfezione, quasi concentrando tutte le sue forze e virtù in un uomo solo che le desse l'impronta storica. Nella sua musica è raggiunta la perfezione della forma, la misura del bello non è mai oltrepassata come qualche volta in Orlando; egli non abusa dei melismi, non fa uso di armonie strane e ricercate nè di ritmi originali e insoliti. Le sue doti tecniche principali sono la bellezza e perfezione della linea melodica, la trasparenza delle voci e la chiarezza del testo, difficilissima a raggiungere nella polifonia. Il contrappunto e le più ardue soluzioni non sono mai scopo ma soltanto mezzo, ed egli, adoperandole sovraneamente, non ci pensa neppure ma tende più in alto. Da ciò dipende quell'infinita dolcezza, religiosità e mite melanconia che ci destano le sue opere, quel sentimento indefinito di speranza e di aspirazione alle cose alte. Nè perciò Palestrina è mai effeminato, come non lo è Raffaello, mai sentimentale come i posteriori, perchè la sua tristezza è quella d'un uomo, che sa che con lui non è tutto finito ma che la vita eterna, guiderdone dei giusti, lo aspetta. Spitta osserva che se Orlando Lasso fosse nato un secolo più tardi, egli

sarebbe divenuto un grande compositore drammatico, ciò che non è pensabile per Palestrina, perchè egli come Bach ha bisogno della solitudine per concentrarsi e trae tutto dal suo intimo.

L'intelligenza delle opere di Palestrina non è cosa d'ognuno. Chi le giudica semplicemente coi nostri pensieri e criteri artistici non saprà mai trovarvi quella virtù, che ne è la principale. La musica di Palestrina non vuol essere eseguita in concerto ma in chiesa, per la quale fu scritta. Allora soltanto si capirà quale tesoro d'ispirazione, religiosità e d'arte sia contenuto in essa, in quelle brevi e semplici melodie, che non sono le nostre ma che ci sottraggono alle cure terrene, in quei maestosi accordi, in quell'avvicinarsi di voci ora dolcissime ora potenti e maschie, che sembrano innalzarsi al cielo per chiedere grazia e perdono. Allora soltanto si capirà che questa è arte vera e grande, e che essa non potrà mai perire, giacchè essa è superiore ai capricci del gusto ed immutabile nelle sue eterne leggi.

Palestrina fu autore assai fecondo. Fra le sue moltissime composizioni, che Bainsi, il suo ammiratore e biografo, divide in 10 stili (!), nominiamo la serafica messa *Assumpta est Maria*, forse la più sublime composizione del genere, la Messa di Papa Marcello, il Motetto *Tenebrae factae sunt*, il grandioso *Stabat Mater* a due cori una delle opere più grandiose della musica da chiesa di ogni tempo, in cui il dolore ha accenti celestiali di rassegnazione e speranza; gli *Improperi*, le *Lamentazioni* ed i *Motetti del Cantico dei Cantici* a

cinque voci, opera d'una ineffabile dolcezza e soavità, una *Salve Regina* a cinque voci.

Wagner nel suo studio su Beethoven ne giudica così: «L'unica progressione nel tempo si palesa quasi soltanto nel più delicato cambiamento del colore fondamentale, che ci fa apparire i più svariati passaggi mantenendo ferma l'affinità più ampia, senza che noi ci possiamo accorgere di un'alterazione di linee in questo cambiamento. Così risulta un quadro quasi senza tempo e spazio, una visione affatto soprannaturale, che ci commuove sì profondamente».

Palestrina esercitò colle sue opere un grande influsso sull'arte musicale religiosa dei suoi tempi. Egli fu l'antesignano di quella stupenda e numerosa scuola d'autori italiani, che seguirono le sue aspirazioni ed ideali e le cui numerosissime composizioni sono colle sue il modello della vera musica da chiesa. Lo stile di tutte queste è quello che da Palestrina ebbe il nome e che ha per impronta la semplicità unita alla maestà e grandiosità, un'eterea altezza priva d'ogni sensualità e reminiscenza mondana, una serenità serafica, che trasporta in regioni più alte, la perfezione della forma e della misura, escluso ogni elemento drammatico, o, per dirla con espressione più adattata all'epoca nostra, ogni sentimento di soggettivismo, come s'addice alla Chiesa cattolica che domanda che l'individuo non pensi alle cure terrene ma si unisca in un rapimento di fervore e speranza alla comunità dei fedeli. Eppure se eccettuiamo *Lodovico da Vittoria* (1540-1613?),

spagnolo di Avila, direttore della Cappella Sistina, che gli è quasi pari, nessuno dei contemporanei e posteriori seppe raggiungere Palestrina, perchè la sua arte è troppo personale e quasi troppo soprannaturale per venir imitata od essere suscettibile di progresso nello stesso ambito e già Pietro della Valle la chiama *monumento da museo* (1640).

Contemporanei di Palestrina furono *Giovanni Maria Nanini* (1540?-1607) che fondò con Palestrina una celebre scuola, dalla quale uscirono insigni maestri quali *Felice e Giovanni Anerio*, *Giovanni Animuccia*, *Giovanni Guidetti* (1532-1592) che ebbe l'incarico di rivedere con Palestrina i libri del Canto gregoriano, alla qual difficile impresa egli dovette poi attendere solo, *Francesco Soriano* romano (1549-1631) originale ed ardito innovatore, il celebre *Luca Marenzio* e *Marcantonio Ingegneri* (1550), l'autore dei celebri *Responsori* che fino pochi anni fa si credevano di Palestrina.

Fra gli autori dell'epoca dell'incipiente decadenza nominiamo *Gregorio Allegri* (1586-1652) della famiglia di Correggio, l'autore del celebre *Miserere* a due cori, che si canta il Venerdì Santo nella cappella Sistina, composizione stupenda nella sua semplicità di accordi di seguito, i due *Mazzocchi*, *Ercole Bernabei* (1670-1690), *Orazio Benevoli* (1602-1672), direttore a Roma ed a Vienna, da ultimo a S. Pietro, autore di composizioni nelle quali la polifonia raggiunge il numero di 12, 14, 24 e 48 voci, insuperabile nell'arte di

aggruppare voci e cori, senza che la chiarezza ne soffra. La sua arte è talmente grande, che ad una voce egli sostituisce un intero coro e scrive pezzi in stile fugato con entrate per coro invece di singole voci, interrompendo saggiamente la troppa polifonia con brani in cui canta un solo coro e tutte le voci si acquietano in un maestoso corale.

Giunti a questo punto non sarà forse senza utilità l'esaminare brevemente i diversi generi di composizione sviluppatasi dopo i primi tentativi polifonici. La musica medioevale dotta appartiene ad eccezione dell'*Ars nova* quasi esclusivamente alla Chiesa. Come la pittura e scultura sceglievano senza eccezione soggetti sacri, così i musicisti fiamminghi e le scuole posteriori fino al seicento dedicarono il meglio delle loro opere alla chiesa. Fra le composizioni sacre spetta il primo posto alla *Messa*, la parte più importante della liturgia. Ma si avrebbe un'opinione ben falsa se si credesse, che i maestri antichi abbiano scelto con predilezione il testo della Messa per la varietà dei sentimenti ed affetti, per la diversità di espressione e carattere delle singole parti, giacchè siamo ancora ben lontani dall'individualizzazione dei sentimenti nella musica. Il testo della messa non è che una semplice preghiera, affatto priva di carattere drammatico e passionale. Il musicista non cerca punto di tradurre nella sua opera il significato dei singoli pensieri ma si contenta di scrivere della musica, che nell'intonazione generale corrisponda allo scopo liturgico e sia nel medesimo tempo opera

d'arte musicale. Premesso ciò, si comprende come la maggior parte delle messe antiche sieno ben di rado scritte su di un tema originale, giacchè l'invenzione melodica aveva poca importanza.

Affine alla Messa nella maniera di composizione è il *motetto* (da *motto* o *motus*) ora su testo della chiesa, ora su altre parole. Esso basa nella forma originaria sulla congiunzione di due o tre melodie profane o sacre di testo diverso, mentre il basso (o tenore) è di solito tolto dal canto gregoriano. Coltivato dappprincipio con predilezione venne poi decadendo quando fu scelto per spiegarvi tutte le arti più complicate del contrappunto. Allo stile del motetto appartenevano le *narrazioni evangeliche* ed i *Salmi*.

Il bisogno di dar più libera espressione ai sentimenti ed affetti dell'animo senza le pastoje del canto fermo, la coltura crescente, la vita socievole dell'epoca del Rinascimento influirono sullo sviluppo di un'altra forma di composizione, che in certo riguardo preludia alla *Monodia*, cioè al *Madrigale* che rappresenta quasi la musica da camera del secolo XVI. La parola deriva da mandra (Pietro Aaron lo chiama ancora Mandriale) ed indicava una specie di poesia pastorale. Esso è uno dei vanti della poesia e musica italiana e vi lavorarono per perfezionarlo intiere generazioni. Il Madrigale è a 3 fino ad 8 voci - di solito a cinque - varia nella melodia non però legata al canto fermo, cerca di esprimere colla musica il carattere del testo e sfugge dalle complicazioni scolastiche, cercando invece d'essere espressivo. Ciò

doveva aver per necessaria conseguenza maggior libertà nell'uso della tonalità, che s'avvicina talvolta alla cromatica e rompe l'austera diatonica antica. Il Madrigale appartiene intieramente alla musica profana ma altresì alla polifonica, sicchè passa di solito poca differenza fra la maniera del Motetto e del Madrigale, quantunque vi predomini la linea melodica, anche perchè la poesia dei madrigali a versi di diverso numero di sillabe dava occasione a maggior caratteristica, a ritmi più svariati, libertà di forma ed imitazioni musicali.

I primi madrigali si distinguono ancor poco dai motetti ma la differenza diventa col progredire del tempo sempre più grande, quando cioè si sviluppò il sentimento dell'accordo ed il basso diventa una parte importante. Allorchè poi si cominciò a ridurre i madrigali per una voce sola e liuto od altri strumenti, che eseguivano tutte le voci ad eccezione della superiore, che si cantava, era già preparata la strada alla monodia e difatti per stile madrigalesco s'intende poi lo stile recitativo e drammatico.

I cultori del Madrigale formano una legione ed infinite sono le loro opere, tanto che p. e. dal 1535 al 1600 si stamparono cinquecento raccolte di madrigali ed ogni raccolta ne conteneva dai venti ai cinquanta. I più celebri furono gli italiani fra i quali nominiamo oltre Willaert, che fu tra i primi a coltivarlo, Festa, Palestrina, Anerio e sopra tutti *Luca Marenzio* (1550-1599) detto *il più dolce cigno d'Italia*, bresciano, ispirato e melodioso,

ed il principe di Venosa *Carlo Gesualdo* (1560?-1614) ardito innovatore, che precorse i suoi tempi.

Celebri madrigalisti conta pure l'Inghilterra (*Bird, Gibbons, Bull*, ecc.).

Altro genere di composizioni erano le *canzoni profane* dei musicisti (*chansons, Lieder*) pure di stile polifonico di solito a tre voci sul tema di qualche canzone popolare, ma che con questa nulla avevano a fare e che somigliavano piuttosto al motetto.

Contemporanee al madrigale e pure di origine italiana sono le *Villanelle, villotte, canzoni alla Napolitana, frottole*, ecc. Le più antiche sono le frottole, canzoni polifoniche a più voci scritte senza grande arte ma non senza una certa freschezza ed ispirazione. *Marco Cara, Bartolomeo Tromboncino, Giorgio della Porta* sono i più noti cultori di questo genere. Le Villanelle e le altre specie di canzoni posteriori le fecero andare in disuso. Queste son scritte in stile più libero del madrigale, e quantunque non appartengano alla musica popolare hanno più volte lo stile omofono, la melodia nel soprano, la varietà di ritmo. Celebri autori di Villanelle furono *Giovanni Gastoldi* (1556-1622) e *Baldassare Donati* († 1603).

L'epoca di Palestrina è quella del canto a cappella. Esso era affatto diverso dalle opere dell'*Ars nova* e ripigliava piuttosto le tradizioni del tempo dell'*organum* e del discanto. Perchè poi l'*Ars nova*, senza dubbio più moderna e popolare, sia sì presto decaduta, tanto che se ne perdettero quasi la traccia, è ben difficile spiegare.



Forse vi influi la venuta dei maestri fiamminghi in Italia, ai quali era ignota la nuova pratica di musica e che erano sempre anche eccellenti cantori. La posizione dominante che essi presero alle corti italiane e nelle cappelle delle chiese, si ripercosse sulla produzione che divenne interamente vocale.

## LETTERATURA

- Friedrich Ludwig - *Die mehrstimmige Musik des XIV Jahrhunderts.* Sammelbände der intern. Musikgesellschaft - Jahrgang IV, Heft 1, 1902.
- J. Wolf - *Florenz in der Musikgeschichte des XIV Jahrhunderts,* Do. Heft 3, 1902.
- Gandolfi Riccardo - *Illustrazioni di alcuni cimeli concernenti l'arte musicale in Firenze,* Firenze, 1882.
- Riemann H. - *Alte Hausmusik* (Lipsia-Breitkopf und Härtel (trascrizioni).
- R. Eitner - *Adrian Willaert, Musikhefte für Musikg.* XIX.  
- *Iacob Arcadelt* » » » XIX.  
- *Cyprian Rore* » » » XIX.
- G. Bains - *Memorie storico critiche della vita e delle opere di Giov. Pier Luigi Palestrina,* 1828.
- W. Baümker - *Palestrina,* Freiburg, 1877.
- Spitta Phil - *Palestrina. Deutsche Rundschau,* 1894, fasc. 7°.
- Brenet M. - *Palestrina,* Paris, Alcan, 1906.
- Cametti A. - *Cenni biografici di G. Palestrina,* Milano, Ricordi, 1894.
- E. Schmitz E. - *Palestrina,* Lipsia, Breitkopf und Härtel 1914.

Collet H. - *Victoria*, Paris, Alcan, 1914.

Cesari G. - *Le origini del Madrigale cinquecentesco*, Riv. music. ital., XIX, fac. 2°.

Le opere di Palestrina e Vittoria furono pubblicate dalla casa Breitkopf und Härtel di Lipsia.

Raccolte di opere scelte degli altri autori sono:

Proske - *Musica divina*.

Dommer - *Musica sacra*.

Stephan Lück - *Sammlung ausgezeichneter Compositionen für die Kirche*, Leipzig, Braun, 3 volumi, ecc.

Torchi - *L'Arte musicale in Italia*, vol. 1°-2° (Ricordi).

Cfr. E. Vogel - *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700*.

## CAPITOLO IX.

### Misteri e Passioni. - Origine dell'opera.

L'uso di rappresentare azioni sacre si rintraccia ormai nel Medio Evo. Il testo della Messa e della Passione racchiude in sè elementi eminentemente drammatici, che eccitavano alla rappresentazione. I *Misteri* e *Miracles* più antichi cominciarono col far recitare da diversi chierici le parole dette dalle singole persone. La lingua era la latina nè usavasi apparato scenico. In seguito venne sostituita la lingua volgare e si passò dalla chiesa alle piazze davanti le chiese, ai mercati. A Pasqua del 1244 si eseguì in simil modo la Passione e Risurrezione di Cristo sul Prato della Valle a Padova e ci restano notizie di altre rappresentazioni a Cividale e negli Abruzzi (Pianto delle Marie). Speciali corporazioni si dedicano a queste azioni sacre, così, per es. la Compagnia del Gonfalone a Roma, la Confraternita dei Battuti a Treviso, la *Confrérie de la Bazoche* a Parigi, ecc. Trasportati questi misteri della Chiesa sulla piazza ed introdottavi la lingua volgare vi subentra l'elemento popolare comico e con questo la scurrilità. La chiesa scaglia bandi ma indarno. Il diavolo diventa una specie di Arlecchino, che porta le spese del

divertimento. Egli sta di solito legato in una botte e finisce col prendere delle bastonate. Ciarlatani, merciaioli, lo scemo sono frammisti alle persone sacre e parlano una lingua da trivio. La più sconcia caricatura di queste azioni sacre erano la *fête de l'âne*, le *Diableries* e *Messe degli asini* in uso in Francia dal secolo XII al XVI. La così detta *prosa de asino* (*Orientis partibus*, ecc.) era il canto di prammatica di queste feste. La biblioteca di Parigi conserva in un manoscritto questa *prosa de asino* ed un'intiera *Messa degli asini* in notazione. Le biblioteche di Padova, Cividale, Parigi, S. Gallo, ecc., posseggono molti manoscritti con Misteri ed azioni sacre antiche.

I Misteri venivano quasi sempre cantati. Le melodie erano simili alle gregoriane ed alle sequenze; in seguito vi si introdussero canzoni popolari. Quando poi il realismo vi prese piede, il canto cessò e le azioni sacre vennero decadendo e trasformandosi in drammi sacri o mondani recitati. Una specie di azione sacra, se tale si può dire si conservò però anche posteriormente nella *Passione* e da questa trasse forse la origine l'*Oratorio*. S. Filippo Neri (1515-1595), per trattenere il popolo dal prendere parte alle licenziose feste del Carnevale, istituì funzioni sacre, che si facevano dapprincipio nel convento di San Gerolamo a Roma e poi nell'*Oratorio* di Santa Maria in Vallicella. Esse consistevano in sermoni e racconti della bibbia con intercalate laudi spirituali, specie di inni sillabici a quattro voci con piccoli a soli senza rappresentazione scenica. *Animuccia* (1514?-

1570), *Asola* ed altri composero più di queste laudi in stile popolare, molte delle quali furono pubblicate senza nome dell'autore a Venezia nel 1563 e posteriormente. La prima funzione ebbe luogo nel 1564. In seguito esse divennero vere azioni sacre, misteri, moralità, esempi e si chiamarono *oratori*, prendendo forse il nome dal locale dove si eseguivano. Alcuni autori vogliono invece far derivare il nome dalle arti oratorie, che si insegnavano nelle scuole e conventi, dove si eseguivano funzioni unite a produzioni musicali.

L'oratorio originario si distingue in due categorie, il latino ed il volgare. Il primo ha somiglianza col medioevale liturgico e rinacque nel 1600 in forma di dialogo in lingua latina senza rappresentazione scenica ma collo storico che racconta. Il secondo deriva dalle antiche laudi, originariamente canzoni a strofe poi simili al motetto. La Congregazione dell'Oratorio fondata a Roma nel 1575 diffuse in Italia e Francia questo genere di musica semisacra. Nel 1600 si eseguì in S. Maria in Vallicella la *Rappresentazione di anima e di corpo* con musica di *Emilio del Cavaliere*, membro della Camerata fiorentina dei Bardi, gentiluomo romano, nato circa il 1550, prima a Roma poi a Firenze. Essa consta di piccoli inni scritti nello stile madrigalesco e di *a soli* con accompagnamento di cembalo, lira doppia, due flauti ed un violino all'unisono col soprano. In questi sono ormai messe in pratica le teorie della Camerata fiorentina, nè mancano intieramente e l'ispirazione e l'arte come lo mostrò l'esecuzione del 1912 a Roma. Il testo di questa

rappresentazione che non è di Laura Guidiccioni come di solito si scrive ma del padre Agostino Manni, è un'allegoria strana in cui i personaggi incarnano soggetti astratti, come il tempo, la vita, il corpo, ecc. La *rappresentazione* non è però da mettersi fra gli oratorî ma per la forma e la musica appartiene piuttosto al melodramma.

Ma già ancor prima dell'Oratorio troviamo in Italia rappresentazioni di soggetto mondano con musica. Un embrione di queste è ormai il *Jeu de Robin et Marion* di *Adam de la Halle* già menzionato, eseguito a Napoli verso la fine del Secolo XIII, un grazioso idillio, che può interessare ancor oggi. Le canzoni (senza accompagnamento) che ci rimangono, palesano un deciso sentimento per la melodia e la tonalità moderna.

Arteaga ci racconta d'una specie di mascherata allegorica con cori, salmodie, danze, accompagnate da istrumenti, che si fece con grande sfarzo nel 1388 in Milano in occasione delle nozze di Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona. Di simili rappresentazioni, che ebbero luogo in Roma, Firenze e Venezia, ci è pure conservata la memoria, così d'una cantata, *La Conversione di S. Paolo*, con musiche di *Francesco Beverini* eseguita a Roma all'epoca di Sisto IV, circa il 1480, di un dramma del Poliziano, *Orfeo*, con musica di *Zarlino*, eseguito alle feste per Enrico III di Francia in Venezia nel 1574, di un altro dramma, *Orbecche* (1541), musicato da *Alfonso della Viola* in Ferrara, del *Pastor fido* del *Guarini* con musica di *Luzzasco* e di altri

(*Striggio, Malvezzi, Luca Marenzio, Banchieri, ecc.*). La musica di tutte queste azioni si limitava ad alcuni cori con pezzi strumentali e qualche *a solo* e si eseguiva soltanto negli intermezzi degli atti con poca o nessuna attinenza coll'azione, che veniva semplicemente declamata e rare volte interrotta da un coro nello stile madrigalesco.

Un discorso di Vincenzo Giustiniani pubblicato dal Solerti contiene questo passo caratteristico: «L'anno santo del 1575 o poco dopo cominciò un modo di cantare diverso da quello di prima... massime nel modo di cantare con una voce sola sopra un istrumento con l'esempio di un Gio. Andrea Napolitano e del sig. Giulio Cesare Brancaccio e d'Alessandro Merlo romano, che cantavano un basso nella larghezza dello spazio di 22 voci (3 ottave) con varietà di passaggi nuovi e grati all'orecchio di tutti».

A noi sembra cosa incredibile, che in quella epoca in cui le canzoni popolari avevano ormai ritmo e melodia decisa e spiccata, non si abbia saputo applicare questi nuovi elementi al dramma stesso, ai monologhi ed ai dialoghi. Eppure una cosa sì naturale, ed apparentemente sì facile a farsi, non successe che più tardi dopo mille tentativi infruttuosi, tanto era ancor potente la polifonia che si considerava come l'unica maniera di musica dotta. Le prove però non mancarono. O si faceva cantare da una sola voce di solito la parte del contralto e si eseguivano cogli'istrumenti le altre parti reali, o si faceva cantare un monologo o dialogo da più

voci nello stile polifonico. La più interessante opera di questo genere è l'*Amfiparnaso* di *Orazio Vecchi*, distinto contrappuntista (1550?-1605), una specie di commedia buffa, in cui le parti dei singoli personaggi (Pantalone, Francatrippa, dottor Graziano, Ebrei, ecc.), vengono cantate dal coro in madrigali a 5 voci.

I musicisti anteriori al secolo XVII che intuirono ed in certo modo divinarono la grande rivoluzione musicale posteriore furono quel Cipriano de Rore, scolaro di Willaert, che fece uso ed abuso della cromatica senza saperne comprendere l'importanza, Luca Marenzio ed ancor più *Carlo Gesualdo*, ricco di «espressioni veementi a forza di straordinarie modulazioni» (Martini).

Altro e maggiore spirito innovatore fu *Lodovico Grossi* di Viadana, chiamato *Lodovico Viadana* (1564-1627), uno di quegli uomini, cui, come a Guido d'Arezzo, la fama si compiacque di attribuire scoperte musicali ed innovazioni, per quanto ne manchi la prova. Quantunque i suoi celebri *Concerti ecclesiastici, a una, due, tre e quattro voci con il basso continuo per suonar nell'organo* sieno stati pubblicati la prima volta nel 1602, essi furono certo scritti in una epoca anteriore, sicchè spetta senza dubbio anche a lui parte della gloria data alla Camerata fiorentina. In questi concerti le voci sono trattate come veri *a solo* differentemente dalla polifonia ed il carattere è melodioso, diviso in periodi e ritmico nel senso moderno della parola. Una vera novità fu l'aggiunta del basso continuo, non il numerato come



di solito si asserisce, nel quale viene ridotta l'armonia, staccandola dalle voci e facendola servire da vero accompagnamento e base al canto. La prefazione ai concerti ci spiega come Viadana sia giunto all'introduzione od almeno all'applicazione conseguente del basso continuo. Essendo ai suoi tempi sempre più frequente l'uso di far eseguire composizioni a più voci da una sola con accompagnamento di altre od strumenti in causa dello stile fugato e ricco di contrappunti ne risultavano riduzioni incomplete con molte interruzioni, alla quale suppliva appunto il basso continuo, che empiva le lacune e rendeva più scorrevole e completa l'armonia. Il Basso generale o numerato non fu introdotto da lui, giacchè la parte dell'organo non porta che qualche indicazione del diesis e bemolle della terza ma non cifre di accordi, come, p. es. la *Euridice* di Peri e Caccini, pubblicate ormai prima dei Concerti.

Chi ne abbia avuto l'idea, non si seppe ancora accertare, nè si sa se esso abbia avuto origine dal bisogno pratico di scrivere una partitura o schizzo della composizione con indicazione degli intervalli delle voci mancando allora le nostre partiture, oppure dall'intuizione degli accordi. La supposizione più probabile è la prima giacchè il basso numerato non fu per lungo tempo che una cosa meccanica, una specie di tabulatura senza alcun influsso sulla maniera di comporre e perchè altrimenti non sarebbe spiegabile l'immensa sorpresa che recò la posteriore teoria di Rameau sull'armonia. Non è improbabile che il basso

numerato fosse introdotto già prima di Viadana per comodità degli organisti, onde risparmiare spazio, giacchè, come scrive Agazzari, altrimenti «per la quantità e varietà d'opere bisognerebbe l'organista maggior biblioteca d'un legale». Ma altresì si può ammettere che il basso numerato influì ad avvezzare l'orecchio o meglio l'occhio a comprendere l'essenza e la natura dell'accordo ed a leggere la musica non più orizzontalmente ma verticalmente. A Viadana spetta il merito od il biasimo di avere introdotta la monodia nella musica da Chiesa, la cosiddetta *seconda pratica di musica*, o stile concertante a differenza dello stile a cappella, che fu certo la prima e maggior cagione del suo decadimento. Egli pure poi come gli altri menzionati tentò d'esprimere colla musica il sentimento delle parole e di darle motivi caratteristici.

Lo stile dei *concerti* non è del resto ancora il recitativo, perchè le melodie chiuse non vi sono evitate ed è trascurata l'accentazione delle parole. Il lagnone generale era la mancanza d'espressione, di gentilezza e soavità che si rimproverava alla polifonia, la quale nel suo complicato tessuto di voci impediva di intendere le parole del testo ed escludeva la possibilità di esprimere i sentimenti individuali, «essendo nato il contrappunto in tempi rozzissimi e fra uomini d'ogni sorta di letteratura e gentilezza nudi, e che con li nomi stessi dimostrano la loro barbarie» (G. B. Doni).

La soluzione di questo problema doveva trovarsi in Firenze, che fu la vera culla della musica drammatica e

per conseguenza moderna, dove la vita in seguito alle lotte intestine era più agitata, e dove ebbe principio il Rinascimento delle arti. Gli studi umanistici e specialmente greci furono una delle cause della nuova rivoluzione musicale. Gli spiriti cessarono di rivolgersi esclusivamente al cielo e piegando gli sguardi alla terra «a questa bella d'erbe famiglia e di animali», si sprigionò dai petti un alito di vita calda e sensuale. La corte dei Medici accoglieva in quel tempo dotti, poeti, artisti e musici, che si ritrovavano in convegni a trattare questioni di scienza ed arti. Specialmente nella casa di *Giovanni Bardi*, Conte di Vernio, uomo assai colto, poeta e musico si radunavano molti artisti e dotti per trattare soprattutto di questioni musicali. Assidui frequentatori di questa Camerata erano *Giulio Caccini* romano (1550?-1618), *Jacopo Peri* (1561-1633) di origine fiorentina, *Emilio del Cavaliere*, *Vincenzo Galilei*, padre di Galileo (1540-1610), il poeta *Ottavio Rinuccini*, *Girolamo Mei*, *Pietro Strozzi* ed *Jacopo Corsi*, nella casa del quale avevano luogo le riunioni, dopochè Giovanni Bardi fu chiamato come camerlengo alla Corte di Clemente VII.

Dalla lettura degli autori greci, che decantavano la musica delle tragedie e dalle dottrine platoniche si era venuta formando la persuasione della sublimità di questa musica e si cercava di scoprirne la natura e la qualità. Il dialogo di Vincenzo Galilei sulla musica antica e moderna (1581) contiene la vera sfida di guerra alla musica antica. Egli pubblicò alcuni frammenti

musicali di inni greci scoperti ma non seppe trovare la chiave per decifrarli. E così successe, che credendo di imitare la musica greca, della quale allora assolutamente nulla si sapeva ed oggi poco si sa, nacque lo stile drammatico, così detto *rappresentativo*. L'onore di aver fatto i primi tentativi spetta pure a Vincenzo Galilei, che compose la scena di Ugolino di Dante per voce sola ed accompagnamento di viola ed alcuni brani delle Lamentazioni di Geremia, quantunque da un passo di Baldassar Castiglione (I, 13) «ma soprattutto parmi gratissimo il cantare alla viola per recitare, il che tanto di venustà ed efficacia aggiunge alle parole che è gran meraviglia» si possa arguire, che simili tentativi furono fatti ancor prima. Il plauso che ne ottenne fu grande e ben presto si trovarono imitatori, fra i quali *Giulio Caccini*, che, nel 1601 pubblicò col titolo di *Nuove musiche* una raccolta di pezzi scritti alcuni anni prima con accompagnamento di chitarrone o tiorba romana, specie di liuto a 10 corde. Essa contiene dodici madrigali a una voce, dieci arie ed alcuni frammenti tolti dal *Rapimento di Cefalo*. I madrigali sono semplici declamazioni, le arie si avvicinano alla canzone a strofe. Il basso numerato è senza interesse ma abbastanza corretto. Nella prefazione «ai lettori» vien data l'idea del nuovo stile, del quale Caccini si proclama inventore e sviluppata la teoria del canto. Lo stile di queste composizioni è diverso dal polifonico e si avvicina all'arioso senza melodia periodizzata, limitandosi ad una declamazione accentuata con piccole frasi melodiche e

ritmo non deciso. In complesso però le *Nuove musiche* sono ben poca cosa ed appartengono più che al nuovo stile alla *pratica del bel canto*, che era fra i supremi fini della Camerata. Riemann sempre in cerca di novità ha tentato ultimamente una riabilitazione delle *Nuove musiche*, cambiandone in parte il ritmo segnato che è il solito C, mentre in realtà vi si mescolano altri ritmi di 3/4 e 3/2, nè si può negare, che la nuova divisione ritmica rende quelle composizioni più agili e meno angolose.

Questa innovazione non rispondeva però ancora all'idea della Camerata, che si pensava essere stata la musica delle tragedie greche qualche cosa di medio fra la parola ed il canto, più di una declamazione passionata e meno che una melodia ritmica, in una parola il *recitativo secco* della nostra musica. Chi lo scoprì ed introdusse fu *Jacopo Peri* († 1633), il *Zazzerino*, celebre cantante e musicista, che musicò la *Dafne* di Rinuccini, eseguita in casa Corsi nel 1594, la prima vera opera scritta nello stile rappresentativo che corrispondeva a quanto si crede, agli ideali ellenici della Camerata, perchè ne andò perduta la musica ad eccezione di due brani insignificanti, che sono composti da Bardi e non da Peri.

Sembra strano che un tale genere di musica, che destò tanta ammirazione e plauso, non abbia tosto trovato imitatori, giacchè non ci è conservata alcuna memoria di dramma in musica fra la *Dafne* e l'*Euridice*, questa pure scritta da Rinuccini, con musica di Jacopo Peri,

rappresentata a Firenze ai 6 ottobre del 1600 in occasione delle nozze di Maria dei Medici con Enrico IV di Francia nel palazzo Pitti in presenza della corte e dei nobili fiorentini con grande sfarzo di scene, vestuari e macchine. Peri cantò egli stesso la parte di Orfeo, mentre Caccini, che avea pure composto alcuni pezzi, dirigeva i cori. L'orchestra nascosta dietro la scena, si componeva di un clavicembalo, un chitarrone, un liuto grosso ed una lira grande, oltre molti istrumenti a fiato e corda, che accompagnavano i cori o suonavano i ritornelli.

Giulio Caccini compose esso pure l'*Euridice* e la pubblicò nel 1600 presso Giorgio Marescotti. Questi due drammi per musica, o tragedie, come si chiamavano allora, sono scritti nello stile rappresentativo ed in essi erano messe in pratica le teorie nuove, frutto delle conferenze della Camerata fiorentina. Noi usi alla melodia moderna possiamo a stento capacitarci dell'ammirazione che destarono ai loro tempi, giacchè essi non contengono che lunghi recitativi con piccoli brani nello stile arioso e cantabile, avendo Peri e Caccini voluto escludere i pezzi chiusi, la melodia organica e periodizzata, perchè credevano che i Greci non l'avessero conosciuta od usata nei loro drammi. Anzi si può dire che questa nuova musica che evitava di progetto la melodia e specialmente il periodo melodico era un regresso in confronto dell'*Ars nuova* fiorentina del Trecento e Quattrocento, come è pure ormai da rigettarsi l'opinione comune che l'introduzione della

monodia sia un merito della Camerata, giacchè questa la troviamo e migliore ancora prima e perchè le aspirazioni dei riformatori erano precipuamente rivolte alla verità drammatica da raggiungersi colla chiara ed accentata declamazione e l'accompagnamento istrumentale armonico. Del pari poco elaborati sono i cori, di gran lunga inferiori a quelli dell'epoca anteriore e contemporanea, nè gran fatto interessante è l'accompagnamento scritto per semplice basso, che procede alle volte a tentoni e soltanto nei momenti più caratteristici e passionali un poco si avviva e muove. E neppure si può pensare ad un orchestra con parti differenti per gli istrumenti, giacchè era lasciato al suonatore di scegliere a suo piacimento e secondo il suo buon gusto e tatto musicale le note degli accordi del tono indicato dal basso.

I meriti della Camerata fiorentina risultano perciò specialmente dopo i nuovi studi molto più modesti di quanto si credeva prima. Lo stil nuovo è ormai abbastanza chiaramente accennato nei madrigali drammatici e negli intermezzi madrigaleschi di Striggio, Marenzio, Vecchi ed altri. Nè nelle due Euridici troviamo ancora il vero recitativo drammatico ma piuttosto degli ariosi rozzi. La loro importanza sta invece nel predominio del canto a solo e nell'introduzione del canto espressivo, che segue il testo. Ciò nullostante essa fu immensa per la musica, poichè ambedue segnarono il principio della vera rivoluzione musicale, dell'emancipazione dalla musica

semplicemente polifonica e dalla diatonica dell'epoca anteriore. La mancanza della melodia periodizzata era meno importante che il tentativo di dar alle parole espressione adeguata e giusta, che è visibile ad ogni pagina di queste due opere, nelle quali ormai si fa uso della dissonanza per caratterizzare e si va trasformando la salmodia antica in vera recitazione e declamazione drammatica.

Tanto Peri che Caccini ci hanno lasciato nella Prefazione delle loro opere un Credo artistico, che merita venir citato almeno in parte, anche perchè esso ha una certa rassomiglianza colle teorie wagneriane.

(Peri) «... Veduto che si trattava di poesia drammatica, e che però si doveva imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Greci e Romani usassero un'armonia, che avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana.... Conobbi, parimenti nel nostro parlare, alcune voci intonarsi in guisa che vi si può fondare armonia; e nel corso della favella, passarsi per altre molte che non si intuonano finchè si torni ad altra capace di movimento di nuova consonanza.... E però, sì come io non ardirei affermare questo essere il canto nelle greche e nelle romane favole usato, così ho creduto esser quello che solo possa donarcisi dalla nostra musica, per accomodarsi alla nostra favella.... E spero che l'uso delle false, sonate e cantate senza paura non vi saranno di noia, massime nelle arie più meste e



più gravi....».

(Caccini) «E questa è quella maniera, altresì, la quale discorrendo Ella (*Bardi*) diceva essere stata usata dagli antichi Greci.... Nella qual maniera di canto, ho io usato una certa sprezzatura, che io ho stimato che abbia del nobile, parendomi con essa di essermi appressato quel più alla natural favella... non havendo mai nelle mie musiche usato altr'arte, che l'immitazione de' sentimenti delle parole, toccando quelle corde più affettuose, le quali ho giudicato più convenirsi per quella grazia che si ricerca per ben cantare....».

E così era nato un nuovo genere di musica, che per un capriccio o caso dovevasi alla fisima d'aver rinnovellato la tragedia greca colla quale non aveva certo neppur lontana somiglianza nè di questa l'importanza etica, ma che era destinato a dominare il campo musicale fino al nostro tempo ed in futuro. Ma se la speranza o la credenza d'aver ripristinata la musica greca che colla sua teoria era stata soltanto un ostacolo al progresso dell'arte musicale, non fu che una vana illusione, la nuova e grande innovazione era la espressione di quell'istinto essenzialmente umano, che solamente nell'unione del sentimento spirituale del Cristianesimo col sensuale del Paganesimo vedeva o divinava la perfezione artistica. E come il sentimento ellenico, il piacere estetico della perfezione della forma fu quello che produsse la rivoluzione nella pittura e cagionò il Rinascimento delle arti e della letteratura, così l'unione dell'idea del mondo greco, il sentimento umano e terreno collo spiritualismo

del Cristianesimo ispirò nuova vita alla musica e la fece arte umana vera e capace di esprimere la gioia ed il dolore del singolo individuo, che agognava ad indipendenza di azione e di pensiero. La poesia, che nello stile polifonico aveva perduta ogni importanza, viene rimessa nei suoi diritti, la musica diventa la compagna di lei e ne nasce l'elemento lirico musicale.

Il dramma, come l'avevano ideato Peri e Caccini non poteva ancora corrispondere agl'ideali, che essi forse intravedevano ma non sapevano realizzare, giacchè la polifonia non era nelle loro opere eliminata ma soltanto trasformata e la tecnica e l'arte erano ancora insufficienti ad esprimere l'elemento soggettivo, che in quei tempi di risorgimento delle arti e del pensiero si faceva sempre più potente. L'opera di Peri e Caccini era nata alla corte dei Medici fra lo sfarzo delle feste e la pompa delle vesti e scenarî ed era monopolio dei principi. Il popolo vi restava estraneo, perchè le sue canzoni, le sue melodie parlavano altrimenti al suo cuore ed altrimenti lo commovevano. Alla nuova opera mancava ancora la vita interna, l'alito vivificatore che la facesse non una semplice parodia della tragedia greca ma l'espressione vera delle passioni umane. E forse per questo Peri e Caccini dopo l'*Euridice* non ritentarono la prova.

Questa è la storia esterna dell'origine dell'opera musicale. Ma ne esiste un'altra non meno importante e non meno vera, colla quale la Camerata fiorentina nulla ha da fare. Questa ha dato senza dubbio l'impulso immediato ma non è da credere che l'idea fecondatrice

avrebbe creato l'opera, quando i tempi non fossero stati maturi e non fosse stata preparata nella pratica e nella teoria la trasformazione della polifonia alla monodia.

La teoria greca conosce le consonanze ma più in teoria che in pratica. L'*organum* colle quarte e quinte parallele, il bordone colle seste e terze non ebbero alcuna importanza per la intelligenza dell'armonia, ma rimasero rozzi tentativi meccanici. Da questi principî poteva però nascere l'armonia se non fosse stato introdotto col discanto il principio del moto contrario delle voci, che non si curava punto dell'accordo o consonanza delle voci, affidata al caso od all'istinto. La terza si riconobbe col tempo per consonanza ma imperfetta, tanto che il principio e la fine delle composizioni non hanno che la quinta e l'ottava ma non la terza. Chi divinò il nostro sistema d'armonia ma non seppe trarne conseguenze pratiche fu Giuseppe Zarlino nelle sue Istituzioni armoniche e forse ancor prima di lui un altro italiano *Lodovico Fogliarti* nella sua *Musica theorica* (1529). Ed a sconquassare l'edificio delle tonalità antiche servirono certo i tentativi di introdurre la cromatica e l'enarmonica, fatti da *Nicola Vicentino*, *Cipriano de Rore*, *Gesualdo* e *Marenzio*. A dar l'ultimo crollo alla teoria antica e far comprendere l'accordo servì poi il basso generale per quanto probabilmente per caso e non per frutto di speculazioni teoriche.

Le canzoni popolari ebbero pure grande parte alla nuova rivoluzione musicale. L'uso di mettere la melodia o canto fermo nel tenore va adagio cessando ed il

soprano cambia di spesso il nome di discanto in quello significativo di *cantus*. Le composizioni scritte per voci ed strumenti e la maniera di cantare una o due voci ed eseguire con strumenti le altre servì pure a far comprendere l'accordo. Petrucci stampò ormai nei primi anni del secolo XVI, dunque molti decenni prima dell'opera composizioni per soprano e liuto (tenore e basso). La parte di questo per l'impossibilità di tenere le note doveva diventare una specie di accompagnamento della voce che dominava anche per la poca sonorità dell'istrumento. Lo stesso si può dire delle composizioni scritte per più liuti, dove la melodia è sempre nella prima parte. E neppure bisogna tener fermo all'asserzione che Peri e Caccini sieno i primi monodisti perchè il basso dei Concerti ecclesiastici di Viadana, stampati nel 1602 ma scritti prima non è una semplice parte vocale ma un vero basso istrumentale e perchè la melodia è più scorrevole che nelle melopee dei primi, che propugnavano la «nobile sprezzatura del canto».

La nuova forma fu dunque piuttosto la conseguenza dello svegliarsi della coscienza musicale e dei progressi dell'arte che del caso o delle sedute della Camera fiorentina. Ma se ammettendo ciò, si attenua la gloria di questa, non spetterà meno all'Italia il vanto di aver creato l'opera drammatica musicale. «Soltanto la nazione che deriva dai Romani e nella quale s'era ridotto quello che restava dei Greci, trovò forme che innalzavano la musica sopra lo strimpellare di suonatori e pifferai pagati e le speculazioni di scolastici

all'indipendenza di arte bella. Gli Italiani seppero con grazia e successo far cose, che in ogni altro paese sarebbero state impossibili e riuscite ridicole, tanto essi avevano assorbito l'arte antica e le sue forme. Persino imprese che basavano palesemente su premesse false riuscirono a bene. Come sarebbe stato possibile in Germania, in Inghilterra od in Francia, di trovare coi mezzi che disponevano gli Italiani le due forme fondamentali della musica, l'opera e l'oratorio? Noi sappiamo che le loro premesse erano affatto infondate, giacchè nella musica greca non si troverà nulla che potesse servire di modello alla musica italiana che se ne faceva derivare; tali contraddizioni, riconosciute o meno, avrebbero reso lo spirito germanico inetto a compiere qualsiasi cosa, mentre l'Accademia fiorentina, camminando sulle nuvole della fantasia come su di una strada aperta, raggiunse il suo scopo. Gli Italiani consideravano l'antichità non come freddi indagatori ma come artisti e ciò, a cui uno storico non avrebbe prestato alcuna attenzione, era l'unica cosa che per essi aveva valore. Il sentimento della forma artistica era in loro talmente potente, che bisogna ammettere che fosse piuttosto un istinto congenito della bellezza che il frutto di una coltura di più secoli.

Chi potrebbe credere che la stessa nazione che aveva raggiunto la perfezione nei cori di chiesa, nel canto polifonico profano, nel madrigale potesse subito dopo creare la cosa più semplice, il recitativo, la monodia e l'arte del canto? Quasi tutto ciò che esiste di nuovo in

questo riguardo lo dobbiamo a loro, e quando le altre nazioni avevano incominciato ad appropriarsi le nuove forme, gli Italiani le sorprendeivano con delle nuove. (Chrysander, Händel, vol. I, 153).

## LETTERATURA

- A. D'Ancona - *Origine del Teatro in Italia*, Firenze, 1877.
- C. Coussemaker - *Drames liturgiques du moyen-âge*, Rennes, 1860.
- F. I. Mone - *Schauspiele des Mittelalters*, 1846.  
*Commemorazione della Riforma melodrammatica*, Firenze, 1895, Galletti e Cocci.
- E. Rolland - *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, 1895.
- Alaleona D. - *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia*. Torino-Roma, 1908.
- *Le laudi spirituali italiane nei secoli XVI e XVII*. Rivista musicale italiana. 1909, fasc. 1°.
- Goldschmidt Hugo - *Zur Geschichte der italienischen Oper im XIII. Jahrhundert*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1901.
- Pasquetti Guido - *L'oratorio musicale in Italia*. Storia critica letteraria. Firenze, Le Monnier, 1906.
- Schering Arnold - *Die Anfänge des Oratoriums*. Lipsia, 1907, Breitkopf und Härtel.
- Parazzi - *Vita ed opere musicali di Lodovico Grossi Viadana*, Milano.
- Ehrichs Alfred - *Giulio Caccini*, Leipzig, Hesse, 1909.
- A. Solerti - *Le origini del Melodramma*. Torino, Bona, 1901.

- *Gli albori del Melodramma*. Palermo, Sandron, 3 v., 1903.
- *Musica, ballo e drammatica arte alla Corte medicea, ed altre feste fiorentine dal 1600 al 1640*. Firenze, Bemporad, 1903.
- R. Eitner - *Die Quellen zur Entstehung der Oper-Monatshefte für Musikgeschichte*.
- R. Kiesewetter - *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*, Lipsia, 1841.
- L'Euridice di Peri e Caccini è pubblicata in edizione tascabile di Ricordi e Comp., Milano, senza trascrizione del basso.
- L'*Euridice* di Peri col basso decifrato, vol. X della Publikationen für Musikforschung, 1881.
- La rappresentazione di anima e corpo* in edizione facsimile per cura di F. Mantica, Roma.
- Composizioni di Caccini, Orazio Vecchi, Malvezzi, Viadana, contengono le opere di Kiesewetter, Gevaert (*les gloires de l'Italie*), Ambros, Proske (*Musica divina*).
- Torchi - (*L'arte musicale in Italia*) volume 2° e seg. Cfr. anche L. Torchi, *Canzoni ed arie italiane*, ad una voce del secolo XVII. Rivista musicale italiana, anno I, fascicolo 4° e la pubblicazione musicale corrispondente: *Canzoni ed arie del XVII secolo* (Ricordi e Comp.).

## CAPITOLO X.

Claudio Monteverdi

e l'opera veneziana e napoletana.

La Camerata fiorentina aveva dato l'impulso alla nuova evoluzione musicale e l'idea aveva trovato terreno fecondo negli animi desiderosi di nuove cose e distanti alla vita moderna di pensiero. L'esempio di Firenze trovò presto imitatori e già nel 1601 si eseguì a Bologna l'*Euridice* e nel 1604 a Parma la *Dafne*. In Roma, la sede della polifonia, il dramma per musica si contenta ancora di fornire divertimento al popolo e nel 1606 troviamo rappresentazioni popolari sulle piazze con musica di *Paolo Quagliati*, che ricordano l'antico carro greco di Tespi. Ma l'idea fiorentina minacciava spegnersi e restare una semplice utopia di letterati e dilettanti, tanto più che i membri della Camerata erano o gentiluomini o letterati, che della musica non avevano cognizioni profonde, mentre Caccini e Peri erano buoni musicisti e discreti contrappuntisti, ma non potevano paragonarsi ad altri musicisti dell'epoca, dottissimi teorici.



La riforma doveva perciò trovare degli inimici nella classe dei musicisti stessi, che s'erano formati ad altri studi e che non risparmiavano le più aspre critiche alla nuova musica: «Se tornassero in vita Iusquino, Mutone e gli altri, che di questo sapevano assai pur, trasecolerebbero in vedere sì poca cognizione e quanto malamente hoggidì i compositori se ne sappiano servire, cose che mi fanno arrossire e vergognare per loro» (Lodovico Zacconi, *Pratica di musica* 1622).

Il nuovo stile rappresentativo non era ancora il passo decisivo per romperla colla polifonia e s'era fermato a mezza strada, non osando abbandonare intieramente le antiche tradizioni e viceversa rinunciando alla melodia ed alle forme musicali. L'arte aveva bisogno di un vero musicista, che sapesse liberare l'idea della Camerata da tutto quello di artificioso e pedantesco che traeva con sè e la fecondasse. Essa lo ebbe in *Claudio Monteverdi*.

Nato in Cremona nel 1567, frequentò la scuola di Marcantonio Ingegneri, eccellente contrappuntista dell'epoca. Dopo molti anni passati alla Corte dei Duchi Gonzaga a Mantova, diventò direttore di cappella a S. Marco in Venezia dove rimase fino alla morte (1643). Quantunque egli abbia scritto più musica polifonica da chiesa e profana, egli deve la sua fama al dramma musicale. La sua prima opera *Orfeo*, favola per musica su testo di Rinuccini, fu rappresentata nel 1607 a Mantova alla corte di Vincenzo Gonzaga. Ormai in questa prima opera egli si mostra di gran lunga superiore a Peri ed a Caccini, giacchè in essa non v'è più

lo stile semplicemente declamatorio dell'*Euridice*, ma un nuovo stile che palesa chiaramente il sentimento lirico ossia essenzialmente musicale.

L'*Orfeo* come lo dimostrarono le recenti esecuzioni è veramente l'opera d'un genio che precorse i tempi, giacchè in esso troviamo ormai più o meno sviluppati i germi delle maggiori innovazioni posteriori comprese quelle di Gluck, e Wagner e le moderne. Quest'arte divinatoria è tanto più meravigliosa in un'epoca in cui non c'era nulla da imitare ma pressochè tutto da creare, perchè la superiorità di Monteverdi su Peri e Caccini è immensa. La musica dell'*Orfeo* non è oggi punto invecchiata ed ha interesse più che storico, perchè in essa v'è ben poco di formale ma tutto è vero, ispirato e convincente.

All'*Orfeo* segue già nel 1608 per le nozze di Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia, *Arianna*, quel dramma pur troppo perduto ad eccezione del celebre brano del lamento, che fu come una rivelazione e che destò il più grande entusiasmo, tanto che il contemporaneo Bonini scrive «che non è stata casa, la quale avendo cembali o tiorbi in casa non avesse il lamento». E l'ammirazione non è esagerata, se si pensa alla potenza espressiva di quel piccolo brano, derivante specialmente dal sapiente e nuovo uso della dissonanza.

Monteverdi scrisse alcune altre opere, che furono rappresentate con grande plauso a Venezia ed altrove. (*Adone*, *Le nozze di Enea con Lavinia*, *Il ritorno di Ulisse*, *L'incoronazione di Poppea*), La musica delle

ultime due ci è restata e quella dell'*Incoronazione di Poppea* supera anche quella dell'*Orfeo* per maturità e specialmente per la caratteristica ed il sentimento drammatico del dialogo.

Monteverdi è veramente il primo musicista moderno. Egli merita questo nome, perchè egli fu il primo che liberò intieramente la musica dai ceppi della polifonia e dalla retorica dei fiorentini facendola esprimere le passioni umane coi più veri ed appassionati accenti. I personaggi dei suoi drammi non sono più semplicemente una piccola parte di un tutto, ma esseri umani, che pensano, agiscono, sentono, soffrono per sè individualmente e che esprimono con accenti proprî le loro passioni. A confermar ciò basti la menzionata scena dell'*Arianna*, in cui mai il dolore ebbe accenti più veri e toccanti. Ma egli di ciò non si contenta. Abbandona intieramente il sistema diatonico antico e vi sostituisce il cromatico, intuendo colla perspicacia del genio l'importanza della dissonanza per far spiccare i diversi caratteri ed i momenti più drammatici. Egli fa uso dell'accordo di dominante nella cadenza, adopera ripetutamente senza preparazione l'intervallo di *nona*, la *settima diminuita*, il *tritono*, il *diabolus* antico, dove si tratti concentrare l'espressione ed individualizzare, punto badando alle tradizioni e sorridendo alle invettive che gli scagliava il pedante Artusi in scritti mordaci - ma stimando come egli scrisse, che «potessero essere considerate altre feconde cose intorno all'armonia e che vi fosse una moderna pratica differente dalla

determinata, la quale, con quietanza del senso e della ragione difende il moderno comporre». E così si diffondeva nella musica quel grido di dolore della umanità nata per soffrire e combattere, la dissonanza, che è la vera espressione individuale dell'uomo pensante in mezzo alla natura impassibilmente serena.

Monteverdi si può pure chiamare il padre dell'istrumentazione, giacchè, se Peri e Caccini si contentarono di far accompagnare i loro canti da più strumenti per rinforzo delle voci senza studiarne le particolarità ed il colorito speciale e senza dar loro importanza, Monteverdi studia ormai la natura di ogni strumento, colorisce l'istrumentazione, aggiunge nuovi effetti, come il tremolo e il pizzicato degli strumenti a corda, e da loro esistenza propria servendosene ad esprimere quello che le parole non ponno dire. In quanto egli sia in ciò superiore ai suoi antecessori si vede confrontando i suoi intermezzi e ritornelli, p. es. il graziosissimo a più viole dell'*Orfeo* con quello di flauti dell'*Euridice* di Peri. In genere i brani strumentali dell'*Orfeo* (Sinfonie e Ritornelli) sono ammirabili e piccole poesie musicali, che stanno in stretta relazione coll'azione drammatica e la caratterizzano alle volte felicemente con poche battute, permettendolo anche la varietà degli strumenti impiegati, che nell'*Orfeo* sono: 2 cembali, 2 controbassi (specie di viole grandi) 10 viole da braccio, arpa doppia, 2 violini piccoli alla francese, 2 cetre, 2 piccoli organi, 3 viole di gamba, 4 tromboni, 1 regale (specie di organo), 2 cornette, 1 flautino alla

vigesima seconda, 1 clarino (tromba) 3 trombe sordine. Le parti strumentali delle opere di Monteverdi non sono scritte in esteso ma sono solamente indicati gli strumenti, per cui si deve arguire che gli accompagnatori dovevano essere provetti musicisti, a meno non si voglia supporre che siano andate perdute le parti.

I Madrigali di Monteverdi, quantunque di forma tradizionale contengono una quantità di elementi popoleschi e drammatici raggiunti col largo uso della cromatica e della dissonanza. Fra i *Madrigali guerrieri* trovasi il celebre *Combattimento di Tancredi e Clorinda* per voci e quattro viole, dove s'incontra per la prima volta il tremolo ed il pizzicato.

Monteverdi fu non soltanto un eminente musicista sempre in cerca di novità nel campo della teoria e tecnica ma altresì un fine esteta, che si rendeva ragione di quello che faceva d'uopo al dramma musicale. Egli non sceglie a caso i libretti ma li vaglia e giudica, come secoli dopo faceva Verdi, mettendo a dura prova i poeti. Così p. e. essendogli stato dato l'incarico dal Duca di Mantova Ferdinando di musicare la favola di *Teti e Peleo* di Scipione Agnelli, egli risponde al suo signore: «Et come potrò io con il mezzo loro muovere li affetti! Mosse l'Arianna per esser donna, mosse parimenti Orfeo per essere uomo e non vento. Le armonie imitano loro medesime et non con l'orazione et li strepiti dè venti, et il belar delle pecore, il nitrir dei cavalli et va dicendo, ma non imitano il parlar dè venti che non si trova. La

favola tutta poi, quanto alla mia non poca ignoranza, non sento che punto mi mova e con difficoltà anco la intendo, nè tanto che lei mi porti con udire naturale ad un fine che mi mova. L'Arianna mi porta ad un giusto lamento et lo Orfeo ad una giusta preghiera, ma questa non so a qual fine, sicchè, che vuole la S. V. Ill.ma che la musica possa in questa!»

Contemporaneo di Monteverdi ed a lui in molti riguardi affine è *Marco da Gagliano*, fiorentino (circa 1575-1642), autore di Madrigali e drammi musicali, dei quali ci restano la *Dafne* e la *Flora*. Anche in queste due opere troviamo lo stile fiorentino ma più scorrevole ed espressivo. Degno di menzione è il Proemio della *Dafne*, nel quale l'autore dà utilissimi ammaestramenti ed indicazioni ai cantanti ed attori circa la maniera d'esecuzione.

Il processo di sviluppo dell'opera in musica continua con *Pier Francesco Caletti Bruni* detto *Cavalli* (1600-1676) di Crema, scolaro ed erede del genio di Monteverdi, direttore di cappella in S. Marco a Venezia. Fra le sue (34-39) opere drammatiche, la prima delle quali fu *Le nozze di Teti e di Peleo* (1639), ebbe grande successo il *Giasone* (1649), ed a ragione, perchè vi abbondano scene di grande bellezza e verità come p. e. il lamento di Isifile e Maria «dell'antro magico». Cavalli perfezionò lo stile e diede più libera movenza al recitativo ed all'aria, che quantunque non sia ancora sviluppata, pure ha carattere decisamente arioso e melodia organicamente periodizzata. Ammirabile è poi

nelle sue composizioni il magistrale aggruppamento delle parti, (duetti, terzetti e quartetti), la caratteristica e la novità degli effetti. Quasi in tutte le sue opere, anche nelle serie, havvi qualche personaggio comico (balbuziente, soldato, ecc.), e qui sono forse da cercare i primordi dell'opera comica, della quale del resto troviamo esempi per quanto imperfetti nella *Tancia* di *Jacopo Melani* (1657), nel *Pazzo per forza* e nel *Vecchio burlato* dello stesso autore ed in altre opere ancora anteriori, come p. e. nella *Diana schernita* di *Giacinto Cornachioli* Roma (1629), *Chi soffre spera* di *Marco Marazzoli* su parole di *Giulio Rospigliosi* (papa Clemente IX) (1639).

Tanto nelle ultime opere di Monteverdi che in quelle di Cavalli il coro va perdendo importanza sia per la difficoltà di aver un coro per un'opera che cominciava a divenire popolare e perciò costretta a risparmiare spese o per il graduato abbandono della musica polifonica sia per lo spirito dei tempi inclinante al soggettivismo. In ambedue l'armonia viene coordinata alla melodia ed essa non segue più l'ordine delle voci. Per i crescenti drammatici si usa la forma della sequenza ed altre affini ed il recitativo ha ancora una parte musicalmente assai importante, quantunque Cavalli preferisca ormai l'arioso e le forme chiuse, di solito nel ritmo di passacaglia su bassi ostinati.

L'istrumentazione di Cavalli è molto più semplice di quella di Monteverdi e vi domina il violino. Le trombe sono impiegate raramente nè si fa uso di tutta quella

schiera d'istrumenti che usavano i fiorentini. Bisogna però osservare che gli strumenti non sono menzionati e che le partiture conservatici non sono forse che schizzi da completarsi a seconda del bisogno. Oltre le voci naturali, sono impiegati anche i castrati, che alle volte sono scritti in tessitura più alta di quella del soprano.

La sinfonia originaria dell'opera veneziana cominciò coll'essere una semplice introduzione senza alcuna attinenza all'opera, in un tempo senza cambiamento di ritmo; poi si divise in due parti diverse di ritmo e tema, la prima basata sull'accordo, la seconda con sequenze formate da un breve tema, ciò che era ormai un embrione dell'ouverture francese posteriore. Monteverdi e Cavalli, come di solito succede dei genî, esercitarono per alcuni decennî, una potente influenza sulla musica contemporanea e dei maestri posteriori, quasi costringendoli all'imitazione e soffocando i singoli germi di originalità sicchè le opere di questi non sono che pallide copie delle loro.

Non minor fama di Cavalli ebbe *Giacomo Carissimi* di Marino (1604-1674), direttore in Sant'Apollinare in Roma, il quale quantunque non abbia composto opere teatrali ebbe grande influenza sullo stile drammatico. Carissimi eccelse nell'Oratorio e nella Cantata da Camera, specie di scena drammatica con *a soli*, recitativi e pezzi d'assieme. I meriti di Carissimi sono gli stessi di quelli di Cavalli, ma in lui la melodia è ancor più scorrevole, il recitativo diventa assai espressivo come nella stupenda fine del *Iefte*. Fra i suoi



Oratorî scritti in lingua latina con accompagnamento di due violini ed organo od organo solo, fra i quali il *Giudizio di Salomone, Iefte, Giona*, ecc., i cori hanno qualche cosa della grandiosità e maestà di quelli di Händel e struttura ed armonia somigliante alla moderna. Il racconto è affidato allo Storico, le persone dell'azione cantano o in recitativo od in stile arioso, il coro ha alle volte parte drammatica. Di Carissimi esistono anche più composizioni comiche come il *testamento dell'asino*, la *declinazione dell'hic, haec, hoc*, ecc.

Chi applicò all'opera i miglioramenti di Carissimi fu *Marcantonio Cesti* suo scolaro, monaco aretino (1620-1669), direttore di cappella dell'imperatore Leopoldo I d'Austria, autore fecondo d'opere. Le più celebri sono la *Dori* (1663) ed il *Pomo d'oro* (1666). Questa fu eseguita con incredibile sfarzo per le nozze di Leopoldo I con Margherita di Spagna (la messa in scena costò 100.000 talleri) ed ha proporzioni incredibili (67 scene).

Kretschmar caratterizza così Cavalli e Cesti: «La natura di Cavalli sviluppa la sua grandezza nelle scene patetiche ed in quelle dove dominano il misterioso ed il terribile. L'arte di Cesti ci conquide invece nelle parti idilliche del dramma, quando la musica esprime i teneri sentimenti dei cuori amanti, se l'amico consola l'amico, se il solitario ricorda lamentandosi, se si descrivono le immagini dei sogni. La melodia di Cavalli è di linea semplicissima, mentre Cesti è inesauribile in particolari intimi e finitissimi».

Da nominarsi sono altresì *Giovanni Legrenzi* (1625-

1690), direttore di S. Marco in Venezia, maestro di Lotti e Caldara, *Andrea Ziani* (1653-1715), celebre organista di S. Marco, morto a Vienna, *Geronimo Giacobbi* (1575-1630), *Francesca Caccini*, figlia di Giulio, *Carlo Polarolo*, *Giac. Ant. Perti*, *Antonio Draghi* e finalmente *Alessandro Stradella* napolitano (?) (1645-1681), celebre cantore e virtuoso continuatore dello stile di Carissimi. Le sue composizioni, fra le quali alcune opere, sonate assai importanti, oratorî, molte cantate, delle quali molte inedite, si conservano in parte nella biblioteca di Modena; le sue arie «*se i miei sospiri*» e «*o del mio dolce*» non sono certo scritte da lui, perchè di stile affatto moderno. Dopo una vita avventurosa morì pugnalato a Genova.

Quantunque dopo gli studi recenti di Goldschmidt si possa ritenere che i diretti continuatori dell'opera di Caccini e Peri fossero romani (*Landi*, *Agazzari*, *Vitali*, *Mazzocchi*), pure l'opera si poteva chiamare fin qui veneziana, giacchè dopo Caccini e Peri sono i maestri veneziani o che vissero a Venezia i più celebri ed è a Venezia che si concentra l'interesse per l'opera e dove se ne rappresentò maggior numero. Ma colla fine del secolo XVII lo scettro passa a Napoli ed alla scuola napolitana.

Il capo ed il primo dei molti celebri compositori drammatici napoletani fu *Alessandro Scarlatti* che si può a ragione chiamare il padre dell'opera italiana moderna (1659-1725), nato a Trapani, scolaro di Carissimi. Scarlatti si provò in tutti i generi ed in

ognuno con fortuna. Autore fecondissimo scrisse più di 100 opere, 400 e più cantate, 200 messe, motetti, oratorî, e molte composizioni istrumentali. Egli forma l'anello di congiunzione fra lo stile severo di Palestrina e la scuola del bel canto. Le sue composizioni sacre sono ancora severe e maestose ed alla polifonia è ispirato un nuovo alito caldo di vita, che indarno si cerca nei suoi antecessori. La sua importanza sta però nella musica drammatica. Le sue opere teatrali (le più celebri sono *Rosaura*, *Tigrane*, *Laodicea*) sono omai di gran lunga superiori a quelle della scuola veneziana. La melodia diventa sempre più facile, scorrevole e spontanea, le forme si rafforzano e perfezionano. Il recitativo secco od accompagnato, l'aria, l'ouverture prendono la forma definitiva. L'istrumentazione per quanto semplice e basata sugli archi è però molto più ricca che quella delle opere veneziane ed egli la colorisce con altri istrumenti come corni, fagotti, viole d'amore, ecc., al che giovò senza dubbio la musica istrumentale di Torelli e Corelli, suoi contemporanei.

Lo studio delle sue opere non giustifica però tutte le immense lodi che gli si soglion dare. Egli è ben di rado drammatico e se lo è, di preferenza nelle scene comiche. Le sue melodie basano precipuamente sul contrappunto ed egli eccelle piuttosto nelle forme piccole come la cantata, che nell'opera teatrale stessa. Molti dei maestri posteriori lo superano nell'ispirazione ma nessuno nella sapienza e nell'estrema chiarezza del lavoro contrappuntistico, giovandogli forse la vicinanza di

tempo dei grandi maestri romani. Ma di lui in realtà oggi si conosce ben poco, perchè quasi tutta la sua immensa opera è sepolta nelle biblioteche. Händel ed anche Bach gli devono moltissimo e specialmente il primo apprese da lui la bellezza della forma, la chiarezza e senza lo studio delle sue opere ed i suoi consigli egli non sarebbe quegli che egli è.

Secondo gli ultimi studî sembra anche che molti dei meriti di *Scarlatti* sieno comuni ad un altro maestro, *Francesco Provenzale* (1610) del quale sinora si conosceva poco più del nome e che forse fu maestro di Scarlatti. Le sue opere *Stellidaura vendicata*, *lo Schiavo di sua moglie*, *la Colomba ferita*, mostrano omai quelle forme e quei pregi di cui vanno adorne le opere di Scarlatti. Questi finì la sua gloriosa carriera quasi nell'oscurità e dimenticanza, consolato soltanto dall'ammirazione ed affetto di numerosi scolari e colleghi, fra i quali il sommo Händel, che di lui parlava colla più alta stima.

L'opera di Scarlatti segna una nuova fase della musica. Essendo nell'opera napoletana concentrata tutta l'importanza nelle arie l'interesse drammatico, lo sviluppo dell'azione va perdendosi in un lirismo dominante. Fu quasi un'ubbriacatura di melodie delle quali mai si era sazi; *aria* seguiva ad *aria* e *recitativo*, ed i piccoli cori frammisti a qualche pezzo d'assieme di pochissima importanza aveano piuttosto lo scopo di conceder riposo al cantante che altra cosa. La polifonia avea troppo a lungo dominato il campo ed impedito il

sorgere della melodia assoluta, cosicchè, quando questa potè liberamente espandersi, il pubblico dimenticò intieramente la verità drammatica, lo sviluppo dell'azione, dei caratteri ed altro. L'opera divenne pressochè una cantata, snaturandosi ancora nei primordî un genere che aveva altre tendenze e cagionando altresì la decadenza della musica da chiesa, giacchè all'antica polifonia l'Italia non seppe sostituire, come la Germania, l'elemento della semplice e grave devozione delle canzoni popolari protestanti ma vi trapiantò la melodia teatrale drammatica.

La *nobile sprezzatura* del canto, vagheggiata dalla Camerata fiorentina, fa luogo alla virtuosità che non serve a scopi alti ma tende semplicemente all'effetto esteriore. Questi difetti non sono tanto palesi in Scarlatti e nei primi maestri della grande scuola napoletana, durando ancora le antiche tradizioni ed essendo la riforma fiorentina troppo recente. Molte delle loro composizioni sacre resistettero perciò al cambiar dei tempi, mentre le opere drammatiche sono tutte dimenticate, perchè nelle prime oltre la bellezza melodica affascinante, l'armonia ed il contrappunto sono ancor sempre magistrali ed esse non mancano di maestà e devozione. Ma quando dopo Leo e Durante la polifonia ed il contrappunto abbandonano la tematica degli antichi inni ed alle frasi musicali a questi somiglianti si sostituisce la nuova melodia mondana, la religiosità scomparve e non restò che una vana forma ipocrita, che meglio s'adattava al contenuto sensuale.

La scuola napoletana fondata da Alessandro Scarlatti conta una coorte di musicisti, autori fecondissimi, ispirati e facili, nè alcuna nazione vide mai in sì poco tempo seguirsi uno all'altro tal quantità di ingegni musicali, le melodie dei quali inondavano di dolcezza gli animi e li trasportavano in regioni incantate. Ed a quella guisa che i Fiamminghi avevano esercitato nel secolo XV un influsso decisivo sulla musica, così nei secoli XVII e seguenti l'opera napoletana domina non solo tutti i teatri d'Italia ma anche quelli delle corti di Germania e d'Inghilterra, mentre in Francia si accende la lotta fra i partigiani dell'opera francese ed italiana.

Fra i numerosi scolari di Alessandro Scarlatti ebbero maggior fama *Francesco Durante*, *Leonardo Leo* e *Niccolò Porpora*. *Francesco Durante* (1674-1755) di Frattamaggiore presso Napoli, maestro del Conservatore di S. Onofrio, non ebbe fortuna nello stile drammatico e si dedicò quasi esclusivamente alla musica da chiesa e da camera. Meno ricco di fantasia del suo maestro e del suo condiscipolo Leo, egli scrisse molte composizioni da chiesa a più voci, piene d'effetto, splendide nelle armonie o non prive di grandezza. Il suo *Magnificat* e la *Messa alla Palestrina* non sono neppure oggi dimenticati e quantunque non raggiungano le composizioni della scuola romana, possono annoverarsi fra le più belle opere del periodo posteriore al classico. Durante ebbe molti allievi, fra i quali *Vinci*, *Iomelli*, *Duni*, *Traetta*, *Piccini*, *Sacchini*, *Guglielmi*, *Paisiello*. Superiore a lui in ogni riguardo fu *Leonardo Leo* (1694-

1744) di San Vito nella provincia di Lecce, melodiosissimo ed ispirato, che ebbe gran fama per le sue opere, in cui l'istrumentazione è delicata e caratteristica. Fra le sue composizioni sacre è celebre il *Miserere* a otto voci. Leo fu il primo a scrivere concerti per violoncello obbligato. Stupenda è l'Ouverture dell'Oratorio *St. Elena al Calvario*. *Francesco Feo* (1699-1752) fu condiscipolo di Durante e Leo alla scuola di Pitoni a Roma. Con lui la musica da chiesa decadde rapidamente, sostituendosi all'elemento religioso sempre più il drammatico e confondendosi i due stili.

*Niccolò Porpora* (1686-1767) fu autore fecondissimo in ogni genere, e fu egli che gareggiò a Londra con Händel. Maggiore della sua fama come compositore è la sua rinomanza quale maestro di canto e Farinelli ed il Porporino furono suoi scolari. La fama di Porpora è del resto molto minore dei suoi meriti. Egli è un vero classico e può misurarsi almeno nell'opera con Händel che alle volte supera p. e. nell'*Arianna*. Il suo difetto maggiore è una certa freddezza, che lo distingue in genere dai maestri napoletani.

Se già Porpora appartiene all'epoca della decadenza della scuola napoletana, ciò può dirsi a maggior ragione dei maestri posteriori, le opere dei quali, con poche eccezioni, composte per lo più in breve tempo e per secondare il gusto del pubblico, mancano di verità drammatica e sono oltre ogni dire manierate.

*Leonardo Vinci* (1690-1732) di Strongoli, scolaro di

*Gaetano Greco*, dottissimo contrappuntista, fu dotato di fantasia inesauribile. Le sue molteplici opere drammatiche ebbero grande successo ai loro tempi per la dolcezza delle melodie e per una certa sentimentalità, che allora era di moda. Vinci sa però molte volte raggiungere una grande potenza drammatica specialmente nel recitativo accompagnato, col quale egli da grande varietà ed espressione alle scene più caratteristiche, preparando la riforma di Gluck.

Più noto di lui ai nostri tempi è *Giovanni Battista Pergolesi* di Iesi (1710) scolaro di Durante, Greco e Feo. Il suo ingegno gentile e delicato non era fatto per l'opera seria. La sua *Olimpiade* cadde a Roma e il giovane maestro se ne accorò tanto che la sua gracile salute ne ebbe tale scossa da non rimettersene più. Grande plauso destò invece il suo intermezzo *La serva padrona*, dato in Napoli (1731), opera che ancor oggi si eseguisce perchè è veramente ispirata ed ha vita drammatica ed eleganza di stile. Pergolesi fu colla *Serva padrona* ed altri intermezzi (il *Frate innamorato*, il *Flaminio*, la *Contadina astuta*, ecc) uno dei fondatori dell'opera buffa. Celebre pure fino ad oggi è il suo *Stabat Mater*, composizione che egli compì poco prima della sua morte (1736). Questa opera per due voci di donna e quartetto d'archi non appartiene alla vera musica sacra, ma cattiva gli animi per una dolce melanconia non però priva di passione che vi è sparsa e per la grande bellezza melodica e la chiarezza del disegno musicale. I soliti giudizi specialmente degli



stranieri sulle opere di Pergolesi sono oggi da rifarsi completamente, giacchè egli non è punto lo sdolcinato autore, che si volle fin oggi fare di lui. Egli è invece fra i contemporanei il più geniale e quegli che anche nell'opera seria aveva iniziato una riforma drammatica, che la morte troncò e bastino per prova i recitativi drammatici dell'*Olimpiade* e dell'*Adriano*. Nell'opera buffa, della quale egli per circostanze esteriori ebbe più ad occuparsi, raggiunse un alto grado di perfezione per la concisione e bellezza della melodia, la sana e briosa letizia che non diventa mai triviale. Ma anche nella musica istrumentale egli fu un precursore geniale specialmente nelle Sonate per due violini e basso dove si trova già l'Allegro cantabile prima ignoto e di grande importanza per la musica posteriore, ed il riapparire del primo tema dopo lo sviluppo della seconda parte e del rivolto, un procedimento che a torto si riteneva fosse stato Filippo Emanuele Bach a usare per il primo.

Pergolesi scrisse in cinque anni di lavoro dodici opere teatrali, tre oratori, quattro messe, più *Salve regina*, lo *Stabat*, *Arie*, *Trio*, ecc.

Allo stesso genere di musica drammatica sacra appartiene pure il celebre *Stabat Mater* di *Emanuele Astorga* (1680-1736?), barone siciliano nato nel 1680 ad Augusta e morto in Spagna verso il 1750, autore dell'opera pastorale *Dafni* e di molte cantate. Le ultime ricerche di Volkmann hanno sfatato tutte le leggende, che si leggono sulla sua vita. Lo *Stabat Mater* di Astorga a 4 voci con archi è simile a quello di Pergolesi

ma ha più maschia severità ed il contrappunto e l'armonia sono più ricchi.

*Niccolò Iomelli* di Aversa (1714-1774) frequentò la scuola di Durante e Feo. Scrisse più opere per varie città d'Italia. Scrittore facile e melodioso, egli seppe già dalle prime innalzarsi sopra gli altri. Passato alla corte di Stoccarda, dove fu molti anni maestro di cappella, fece risorgere le sorti di quel teatro, eseguendo opere, come in Germania mai si aveva prima sentito. Il contatto coi maestri della scuola tedesca influì altresì sul suo stile arricchendone l'armonia. Ritornato in patria i suoi ultimi lavori non ebbero fortuna. A torto però, giacchè le sue ultime opere per la nobiltà d'ispirazione e ricchezza di lavoro orchestrale si devono anzi contare fra le migliori della scuola napoletana. (*Enea nel Lazio, Penelope, Fetonte*). Fra le molte composizioni sacre che scrisse, è ancor noto un *Requiem* melodioso e d'effetto, benchè privo di maestà e grandezza. Una delle sue ultime opere fu un *Miserere* per due soprani e quartetto d'arco opera che può star a paro collo *Stabat Mater* di Pergolesi. Iomelli fu chiamato dai contemporanei il Gluck italiano e non senza ragione, giacchè nessun maestro italiano si curò tanto del libretto e della verità drammatica. Egli rimise in onore il coro, diede più importanza al recitativo accompagnato ed all'orchestra, che è trattata con grande diligenza. L'ultima scena del *Fetonte* è un pezzo di musica descrittiva piuttosto unico che raro per il suo tempo.

*Niccolò Piccini* di Bari (1728-1800) deve la sua fama,

che dura fino ad oggi, più che alle sue opere, alle gare ed alla contesa che si accese negli ultimi anni della sua vita a Parigi fra i suoi fautori e quelli di Gluck. A lui spetta però il merito d'aver introdotto nuove forme nell'opera buffa, iniziata da *Niccolò Logroscino* (1700-1763), e d'averla arricchita di maggiore varietà. Egli abbandonò l'*aria da capo* di Scarlatti e vi sostituì la forma del *rondò*. Trasformò la forma del finale e fu sempre accurato nella strumentazione. La sua *Cecchina* ebbe tale successo che in pochi anni si rappresentò in tutta l'Europa. Qualche bel brano contiene altresì il suo *Orlando*, scritto per l'Opera di Parigi (1778).

*Antonio Sacchini* (1734-1786) di Pozzuoli, autore dell'*Edipo a Colono* e *Tommaso Traetta* (1717-1779) unirono all'abbondanza melodica napoletana vigoria e verità drammatica. Ambedue ebbero vita avventurosa e visitarono più paesi.

*Giovanni Paisiello* di Taranto (1741-1816) autore fecondissimo godè fama immensa tanto in Italia che in Germania e Russia. Più fortuna delle sue opere serie ebbero le comiche e buffe, fra cui il *Barbiere di Siviglia* per lo stile festevole ed urbano, per eleganza di forma e per la freschezza inesauribile della melodia.

*Niccolò Zingarelli* (1752-1837) napoletano, autore dell'opera *Giulietta e Romeo*, fu pedante e retrogrado ma egregio pedagogo;

Con *Domenico Cimarosa* di Aversa (1749-1801) scolaro di Sacchini, autore di *Giannina e Bernardone*, del *Matrimonio segreto*, eseguito nel 1792 a Vienna con

successo enorme, l'opera buffa, retaggio della terra italiana, arrivò al più alto grado di perfezione per la naturalezza, giovialità sana e per gli interessanti contrasti, il tutto raggiunto con arte sobria e sicura.

Come in tutte le arti ad un'epoca di splendore segue per legge naturale quella della decadenza, quasi che il genio umano abbisogni di riposo, al fiore dell'opera napoletana succede un'epoca nella quale il manierismo prende il sopravvento, lo stile perde l'originalità e diventa incolore. Ad onta di tutto ciò l'arte italiana mantenne almeno nell'opera il primato ed i musicisti italiani continuarono per lunghi anni ancora a dare le loro opere nei teatri di corte di Germania, ad occuparvi i più onorifici posti, ed i cantanti italiani erano ricercati e preferiti. E non solo i teatri di Vienna, Monaco e Dresda, ma anche molti di altre città, come Berlino, Breslavia, Lipsia, Stoccarda, Brunswick, ecc., erano intieramente dominati dagli artisti italiani, sicchè per i compositori tedeschi non restava altro che scegliere o fra l'oblio e la trascuranza o l'imitazione degli italiani.

Quest'epoca poi, che chiamiamo di decadenza, non lo è che relativamente al tempo anteriore, in cui l'Italia come mai nessun'altra nazione vide in sì pochi anni fiorire tanti uomini illustri, dotati di sì grande genio musicale, poichè fra questi maestri alcuni furono pari ai primi per vastità d'ingegno e dottrina. L'influsso della scuola napoletana è generale in quest'epoca, e se prima potemmo distinguere la scuola fiorentina, romana e veneziana, la caratteristica di queste scuole, che però

durarono anche in seguito, va perdendosi per il predominio dello stile dell'opera e della musica dei maestri napoletani.

Il maggiore degli epigoni fu senza dubbio *Antonio Lotti* (1667-1740), probabilmente nato in Hannover, figlio d'un musicista veneziano, direttore di quella cappella. Studiò da *Legrenzi* ed occupò il posto di primo organista in San Marco, dove divenne poi direttore della cappella. Nell'anno 1718 si recò alla corte di Dresda e vi fece eseguire in occasione delle nozze del principe palatino di Sassonia la sua opera *Gli odi delusi dal sangue* ma non vi restò che poco tempo, essendo ritornato a Venezia per rimanervi fino alla morte. L'importanza di Lotti sta nelle sue opere di musica sacra. In queste egli raggiunse i più alti ingegni e vi lasciò traccia imperitura. La potenza espressiva, la grandiosità tragica, la maestà e sonorità dei suoi celebri *Crucifixus* a 6, 8 e 10 voci, delle sue messe, del suo *Miserere in re minore*, del suo motetto *Laudate pueri* a tre voci di donne e quartetto, si cercano indarno nelle opere dei contemporanei. Sul limitare dell'epoca della musica da cappella della scuola romana egli vi infonde nuovi elementi moderni, che ne arricchiscono l'espressione e corrispondono all'epoca in cui la riforma aveva suscitato il dubbio e l'anima non possedeva più la quiete e la tranquillità del tempo di Palestrina. Non meno grande che nella musica da chiesa è Lotti nei suoi Madrigali, duetti e terzetti (1705) fra cui la celebre aria: *Pur dicesti, o bocca bella*, oggi tante volte cantata. Una

delle sue ultime opere fu il celebre madrigale *Spirito di Dio* (1736), scritto per ordine della Serenissima onde festeggiare il novello Doge.

Miglior fortuna di Lotti ebbe nell'opera il suo collega di studi *Antonio Caldara*, veneziano (1678-1763), maestro dell'imperatore Carlo VI, direttore dell'opera a Vienna (1718), autore di 69 opere teatrali. Caldara appartiene ormai alla decadenza e ad onta della sua ricchezza melodica manca d'originalità e sentimento drammatico. Fra la sua musica da chiesa è noto un *Crucifixus* a 16 voci e non sono ancora dimenticate alcune delle sue cantate.

Fra gli altri musicisti veneziani degni di menzione eccelsero *Benedetto Marcello* e *Baldassare Galuppi*. *Benedetto Marcello* nobile veneziano (1686-1739) deve la sua fama precipuamente alla sua opera capitale: *Estro poetico armonico*, raccolta di 50 salmi su parafrasi di Giustiniani, in otto volumi (1724-1727), edita più volte anche recentemente. Queste composizioni sono scritte a 1, 2, 3 e 4 voci con basso numerato ed altresì con istrumenti a corda, in stile diverso, che si avvicina alla cantata nella quale si avvicinano recitativi, arie e pezzi fugati. Quantunque molti temi sieno tolti da canti ebraici spagnuoli antichi e da melodie greche, il carattere è essenzialmente moderno, per cui è inevitabile un contrasto fra arcaismi e mezzi moderni, che esclude l'intima armonia delle parti. I salmi di Marcello non meritano la fama che ebbero per la parziale mancanza di semplicità e grandiosità addicentesi al testo e pel

predominio del sentimento drammatico, ma sono però da considerarsi come un'opera monumentale del periodo della decadenza. Marcello coprì molte cariche onorifiche e morì a Brescia.

*Baldassare Galuppi* di Burano detto il Buranello (1706-1786), frequentò la scuola di Lotti, fu direttore di cappella a San Marco, e visitò Londra e Pietroburgo. Fra le sue numerose opere teatrali (circa 60), la *Didone abbandonata* ebbe la maggior fortuna. Eccelse nel genere comico (*Il mondo della luna, l'Uomo femmina*, ecc.), e fu compositore melodioso ed ispirato unendo alla vivace fantasia un innato istinto della forma mentre invece l'armonia è povera e trascurata.

In Roma duravano le antiche tradizioni dell'epoca di Palestrina ed esercitavano un influsso sui musicisti, che come prima si volgevano di preferenza alla musica da chiesa.

Celebre maestro e capo d'una scuola, che frequentarono Durante, Feo, Leo ed altri fu *Giuseppe Ottavio Pitoni* di Rieti (1657-1743), direttore di cappella in più chiese di Roma. Molte delle sue composizioni da chiesa si eseguono ancora oggi e s'avvicinano al modello di Palestrina per la grandiosità, maestà e purezza di stile (*Dixit* a 16 voci, *Requiem*, ecc.). Fu dottissimo contrappuntista ed ebbe mente tanto chiara ed intelletto sì acuto da scrivere senza partitura. Di lui abbiamo pure un lavoro pregevolissimo ed assai utile per la storia della musica nella sua *Notizia dei contrappuntisti e compositori di musica dagli anni*

*dell'era cristiana 1000 fino al 1700.*

Altri celebri maestri romani furono *Bernardo Pasquini*, uno dei più grandi organisti italiani (1637-1710); *Francesco Gasperini* suo scolaro, nativo di Lucca (1668-1737), maestro in S. Giovanni Laterano, autore fecondo di musica da chiesa e di opere teatrali, come pure di un trattato: *L'armonico pratico al cembalo e Tommaso Bay* (1713), direttore della cappella Sistina, autore del celebre *Miserere*, scritto a somiglianza di quello d'Allegri a 4 e 8 voci; *Giovanni Battista Casali e Pompeo Cannicciari*.

La dotta Bologna vide pure fra le sue mura fiorire insigni ingegni musicali fra i quali *Giovanni Paolo Colonna* (1640-1695), bresciano, allievo di Carissimi e Benevoli, compositore di musica da chiesa ed opere teatrali e dotto maestro, dalla cui scuola uscirono fra altri Bononcini e Clari.

*Giovanni Bononcini*, il giovane, figlio del celebre teorico Giovan Maria Bononcini, nacque nel 1670 in Modena e frequentò dapprima la scuola del padre per poi passare a quella di Colonna a Bologna. Dopo aver vissuto alcun tempo a Vienna e Roma, dove fu ammirato per la sua arte di suonare il violoncello, si recò a Londra e vi fece rappresentare nel 1706 l'opera *Camilla*, spacciandola per sua, mentre l'aveva scritta suo fratello Marcantonio. Le sue composizioni vennero in voga, e la sua stella parve persino oscurare per qualche tempo quella del suo contemporaneo Händel. Il campo si divise in due fazioni, una per Bononcini, l'altra per



Händel e non mancarono nè acerbe lotte nè libelli satirici dall'una e dall'altra parte. Ma Bononcini, quantunque buon musicista, non poteva alla lunga competere con un colosso come Händel, del quale indarno tentava raggiungere la grandiosità tragica e la potenza espressiva. La sua ultima opera, che diede a Londra (1727), fu l'*Astianatte*, colla quale intendeva superare Händel ma che non incontrò il favore del pubblico. La vanagloria fu la causa della sua rovina, giacchè avendo egli consegnato all'Accademia musicale, qual prova della sua capacità, un madrigale a cinque voci, scopertosi poi che era il madrigale di Lotti: *In una siepe ombrosa*, pubblicato nella sua raccolta di duetti, terzetti, ecc. (1705), fu abbandonato anche dai suoi partigiani e dovette ritirarsi sconfitto per finire la sua vita oscuramente a Venezia.

Contemporaneo di Bononcini è *Attilio Ariosti* (1660) bolognese, successore poco fortunato del primo a Londra. Egli fu celebre suonatore di viola e scrisse molte sonate per questo strumento.

Gentile ed ispirato compositore fu l'altro scolaro già nominato di Colonna, *Giovanni Maria Clari* di Pisa (1669), direttore della cappella di Pistoia, che si distinse nella musica da camera. Di lui sono meritamente celebri un *de Profundis* per coro, organo ed orchestra ed i duetti da camera.

Maggiore di tutti in questo genere fu *Agostino Steffani* di Castelfranco nella provincia di Venezia (1654-1728), una delle più simpatiche personalità

artistiche del suo secolo. Dapprima putto in S. Marco a Venezia, si recò a Monaco a studiarvi la composizione da Bernabei. Nel 1685 fu chiamato alla corte di Hannover, dove egli sviluppò un'attività artistica coronata dal più felice successo. In seguito meritatosi la stima e confidenza del principe coprì cariche diplomatiche importanti e prestò segnalati servigi. Egli si provò in tutti i generi e nella musica da camera vocale riuscì insuperabile. I suoi duetti da camera oggi pur troppo quasi dimenticati, sono un modello del genere. In essi la forma, l'ispirazione, la dottrina, la infinita varietà vanno di pari passo e formano un complesso perfetto, che lo stesso Händel, suo successore in Hannover, non si peritò a chiamare inimitabile. La forma di questi duetti è svariata; essi constano ora d'uno ora di più tempi ed uniscono allo stile fugato e a canoni un'inesauribile vena melodica ed una rara potenza di espressione. L'ultima composizione di Steffani fu il suo grandioso *Stabat Mater* a sei voci con archi ed organo, un'opera pari o superiore a quella del Pergolesi ed Astorga e di stile più puro di queste.

In ultimo rammenteremo fra gli italiani il *P. Giambattista Martini*, monaco francescano di Bologna (1706-1784), più celebre teorico che compositore, autore dell'importante *Saggio fondamentale pratico di contrappunto*, che contiene una quantità di composizioni dei più distinti maestri, esaminate e spiegate con rara perspicacia e della *Storia della musica* in tre volumi, opera pur troppo incompleta, che

abbraccia soltanto l'epoca antica e da prova della stragrande coltura dell'autore; - *Francesco Conti* fiorentino (1703), celebre tiorbista (specie di liuto), compositore d'opere fra le quali il *Don Chisciotte*, che ebbe molto successo, vice-direttore del teatro di Vienna; - Giuseppe Sarti di Faenza (1729), e *Vincenzo Martini* di Valenza in Spagna (1754), autore il primo dell'opera *Fra due litiganti il terzo gode*, il secondo della *Cosa rara*, di due temi delle quali Mozart si servì nel finale del *Don Giovanni* - *Ferdinando Paer* (1771-1839), parmigiano, facile ma superficiale, autore delle fortunate opere *Griselda* e *Sargino*. - *Antonio Salieri* (1750-1825) di Legnago, scolaro di Gluck, maestro di Beethoven e Schubert (*Danaiidi*, *Tarare*). - *Vincenzo Righini* (1756-1841) perugino, l'ultimo dei direttori italiani stabili nei teatri di Germania.

Il tempo inesorabile ha travolto nella dimenticanza tutte le opere teatrali della scuola napoletana e di loro si conosce oggi soltanto qualche aria pubblicata in antologie musicali, mentre il resto giace sepolto nelle biblioteche. Una delle cagioni principali di questo completo oblio sta senza dubbio nella mancanza assoluta di interesse e verità drammatica dell'azione. I libretti di queste opere o di soggetto mitologico o storico romano o greco non sono che una filza di scene mal collegate che non hanno altro scopo che porgere occasione al musicista ed al cantante o allo scenografo di mettere in bella mostra la loro arte. La forma diventa perciò affatto stereotipa. Aria segue ad aria (40- 50 in

una sol opera) e queste son collegate da recitativi di solito senza importanza. Il coro non ha quasi alcuna parte, i duetti sono piuttosto semplici composizioni di musica assoluta che scene drammatiche, i terzetti ed i quartetti sono rarissimi. L'opera buffa napoletana, preceduta dalla *commedia in musica* di spesso in dialetto è più viva e spigliata e perciò essa seppe più resistere alle ingiurie del tempo.

L'unica opera che si eseguisce ancora qualche rara volta è il *Matrimonio segreto* di Cimarosa ed essa può servire a giudicare del genere. La facilità è davvero meravigliosa, le situazioni ed i caratteri vi sono appena accennati, l'orchestra si accontenta di accompagnare. Ma la matematica regolarità del periodo musicale, il mantenere lo stesso tono, le cadenze sempre eguali, insomma la troppa regolarità e somiglianza di una parte coll'altra finiscono col destare un sentimento di tedio e monotonia, per quanto non ci sembri giustificata la nota di Schumann nel suo giornale: «tecnica magistrale, del resto piuttosto senza interesse ed in fine tedioso e privo d'ogni pensiero».

È affatto inutile il parlare dei poeti che servirono ai musicisti. La parte più debole della letteratura italiana fu sempre il teatro ed è naturale, che i libretti di opera fossero di molto inferiori alle poche produzioni drammatiche da recitarsi, perchè l'opera in musica era quasi fossilizzata per le forme ormai prescritte dalla tradizione. In ogni modo però *Apostolo Zeno* (1687-1750) che «tentò comporre melodrammi che stessero in

pace colla logica dell'arte» e *Pietro Trapassi-Metastasio* (1898-1782), ambidue poeti cesarei alla corte di Vienna si innalzano su tutti gli altri ma a loro fanno difetto le maggiori doti del poeta drammatico, la verità, la caratteristica e la scienza dei contrasti.

Metastasio è del resto ben superiore a Zeno, che diventò librettista d'opera più per necessità della vita e fu piuttosto un pedante che un poeta. Mentre egli come scrive «poetava pian piano per non riscaldarsi di soverchio il capo» Metastasio poteva dire di sè:

Sogni e favole io fingo; e pure in carte  
Mentre favole e sogni orno e disegno,  
In lor, folle che son, prendo tal parte  
Che del mal che inventai piango e mi sdegno.

I poeti posteriori non seppero del resto raggiungere neppure lontanamente Metastasio. «Molti, scrive Goldoni, si sono provati dopo di lui e valorosi e dotti; ma l'orecchio avvezzato a quei dolci versi, a que' gentili pensieri, a quel brillante modo di sceneggiare dell'egregio poeta, non ha trovato chi valga ad agguagliarlo». Difatti se i drammi di Metastasio non son capolavori, essi son ben di molto migliori di quelli dei poeti che gli succedettero, fra i quali emergono *Gio Batta Casti* e *Lorenzo Da Ponte*, l'autore dei libretti delle *Nozze di Figaro* e del *Don Giovanni*. Casti è l'autore dello scherzo comico: *Prima la musica, poi le parole*, musicato da Salieri, che è però una satira mordace

dell'andazzo dei tempi, perchè come dice il Maestro nello Scherzo allora valeva quasi la massima che

*«La mia musica ha questo d'eccellente,  
Che può adattarsi a tutto egregiamente».*

L'importanza del teatro e specialmente dell'opera lirica di quei tempi era del resto ben diversa da quella che assunse poi, nè ciò si cambiò per molto tempo ancora, giacchè, come Vincenzo Monti diceva, «gli italiani non portano all'opera che gli orecchi». «Il teatro insieme con l'amore, la conversazione ed il gioco è il piacere supremo della gente ricca ed oziosa, non impacciata nei commerci, non tormentata dall'enorme fatica del pensare; essa si raccoglieva volentieri intorno ad un tavolino di faraone come accorreva in folla a udire quella musica facile, cascante di trilli e di vezzi, sensuale e voluttuosa, piena di strascichi e scoppî, di volute e fioriture, nella quale le Dorisbe ed Armide venivano alla ribalta a gorgheggiare le ariette, impazientemente attese dal pubblico dopo i lunghi recitativi, onde la favola era tessuta» (Tullio Concari, *Il Settecento*, pag. 53).

Un quadro fedele del teatro lirico del Settecento in Italia ci dipinse Burney nel suo Giornale di viaggio attraverso la Francia e l'Italia (1770) mentre Benedetto Marcello colla sua celebre satira *Il Teatro alla moda* (1720) ne caratterizzò i difetti. Altre satire del teatro musicale sono *l'Impresario delle Smirne*, di Goldoni, *il*

*poeta di teatro* di Filippo Pananti, e *l'opera seria* di Ranieri Calzabigi con musica di Gennaro Astariota.

I giudizi che da anni ed anni si ripetono stereotipi sull'opera italiana dopo Monteverdi fino alla fine del Settecento sono tanto meno giustificati che non si fa che ripetere quello che altri scrisse prima senza punto controllarne la giustezza e perchè in realtà quasi nessuno conosce veramente quelle opere, che per la maggior parte non furono mai pubblicate per le stampe. Anche oggi non esistono che pochissime edizioni moderne di alcune opere intiere e qualche raccolta di arie. Eppure per quanto insignificanti in confronto dello stragrande numero, esse bastano per concludere che l'opera italiana del Seicento e Settecento è ben superiore a quello che si crede.

Il rapido ed innegabile decadimento dell'opera lirica, che aveva cominciato con sani principî, fu cagionato molto più dai poeti che dai musicisti, che non potevano ispirarsi a libretti, che d'opera non avevano che la forma esterna e per drammi senza vere passioni e conflitti umani. Anche i melodrammi di Metastasio per quanto migliori degli altri, mancavano nelle parti principali di musicabilità, pieni come erano di intrighi prosaici e dialoghi senza interesse per la musica e che non si potevano mettere in musica altrimenti che in forma di recitativo secco. Il musicista doveva perciò quasi sempre contentarsi delle strofette, framezzate in cui si formulavano facili sentenze morali senza vera attinenza all'azione. Se invece per avventura se ne presentava

l'occasione, allora anche il musicista si librava ad alti voli e non sono affatto rari grandiosi monologhi e bellissimi recitativi drammatici, accompagnati da tutta l'orchestra con un sapore spiccato di modernità.

## LETTERATURA

- E. Vogel - *Claudio Monteverdi*. Vierteljahreschrift für Musikwissenschaft, III.  
- *Marco da Gagliano*. Ibidem V.
- H. Goldschmidt - *Claudio Monteverdi. Il ritorno di Ulisse*.  
Sammelband J. M. G., 1908.
- Alfred Heuss - *Die Instrumentalstücke des Orfeo*  
(Monteverdi). Sammelband der J. M. G. IV, 2, 1903.
- H. Goldschmidt - *Cavalli als dramatischer Componist*.  
*Musikhilfe für Musikgeschichte*, 1893.  
- *Geschichte der ital. Oper im XVII Jahrhundert*, Lipsia,  
1901.
- Wellesz Egon - *Cavalli und der Stil der venetianischen Oper*,  
Vienna, Artaria, 1913.
- H. Kretschmar - *Die venetianische Oper*. 1892.
- Ambros W. - *Bunte Blätter* (Alessandro Stradella). Lipsia,  
Leuckart.
- Hess Heinz - *Die Opern Alessandro Stradellas*. Lipsia,  
Breitkopf und Härtel.
- Fr. Florimo - *La scuola musicale di Napoli*, 1880.  
- *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, 1869.
- N. d'Arienzo - *Origini dell'opera comica*. Rivista mus. ital.,  
Anno II e seguenti.



- Edw. J. Dent - *Alessandro Scarlatti. His life and works*, London, Arnold, 1905.
- H. M. Schletterer - *Gio. Batta Pergolesi*, Lipsia, 1880, Breitkopf und Härtel.
- E. Fanolini-Fasini - *G. B. Pergolesi*, Ricordi, Milano, 1900.
- Radiciotti G. - *G. B. Pergolesi*, Roma, ediz. Musica, 1910.
- Volkman H. - *Emanuel d'Astorga*, I Band, Lipsia, 1911.
- Scherillo Michele - *Storia letteraria dell'opera buffa italiana*, Napoli, 1883.
- Leo Giacomo - Leonardo Leo, Napoli, Melfi e Jele, 1905.
- Dent E. J. - *Leonardo Leo*, Sammelband Int. M. G., VIII, 4.
- Brenet - *Carissimi*, Riv. mus. ital., Anno IV, fasc. n. 3.
- Galvani - *I teatri musicali di Venezia*, 1878.
- Wiel Taddeo - *I teatri musicali veneziani del Settecento*, Venezia, 1897.
- Sittard I. - *Zur Geschichte der Musik am Württemberger Hof.*, Stuttgart, 1890 (Iomelli).
- Abert H. - *Niccolò Iomelli als Opernkomponist*, Halle, Niemeyer, 1909.
- Ginguené - *La vie et les ouvrages de Piccini*, Paris.
- Vernon Lee - *Il settecento in Italia*, Vol. I. La vita musicale, Milano. Dumolard, 1882.
- Naumann E. - *Italienische Tondichter*, Berlino, Oppenheim, 1882.
- L. Busi - *Benedetto Marcello*, Bologna, Zanichelli, 1884.  
- *Il padre G. B. Martini*, 1891.
- Untersteiner A. - *Agostino Steffani*, Riv. mus. it., vol. XIV fasc. 3°, 1907.
- Denkmäler deutscher Tonkunst in Bayern*, due volumi. *Opere scelte di Agostino Steffani* (Duetti, ecc., Alarico il Balta).

Molte opere tedesche (Fürstenau, Schneider, Sittard, Rudhard, Fischer) trattano dell'opera italiana alle corti di Germania.

Nuovamente pubblicati furono:

Gagliano - *Dafne*.

Monteverdi - *Orfeo*, 10° volume delle pubblicazioni della Gesellschaft für Musikforschung - e Milano, 1909.

*L'incoronazione di Poppea*, Breitkopf und Härtel, 1904.

Gevaert - *Les gloires de l'Italie*, Paris, 1868 (Scarlatti, Leo, Iomelli, Pergolese, ecc.).

A. Parisotti - *Arie antiche*, Ricordi, Milano.

Zanon M. - *Venti arie di Cavalli*, Trieste, Schmidt. » - *Arie antiche*, Ricordi.

Scarlatti - *La Rosaura*, pubblicata da Eitner.

Iomelli - *Fetonte*, Volume 32 e 33 dei Denkmäler deutscher Tonkunst.

Caldara - *Opere scelte*, in annata XIII dei Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich.

Pergolese ed Astorga - *Stabat Mater*, più edizioni.

Carissimi - *Jefta* ed altri oratori pubblicati da Chrysander.

Cesti - *Dori e Pomo d'oro* nei Denkmäler, Vienna, Artaria.

Cavalli - *Giasone*, XII vol. delle pubblicazioni della Gesellschaft für Musikforschung.

Monteverdi - *Madrigali scelti*, Peters.

## CAPITOLO XI.

### L'Opera francese, tedesca ed inglese.

La storia dell'opera in Francia sta in intimo rapporto con quella dell'opera italiana dalla quale essa deriva. E se, come alcuni sogliono, si volesse rimontare alle origini e trovare nelle scene di Adam de la Halle l'idea dell'azione drammatica musicale, non si deve dimenticare che quelle con tutta probabilità furono scritte ed eseguite a Napoli.

Le prime rappresentazioni teatrali con musica datano in Francia dal 1570, quando Carlo IX aveva accordato a Giovanni Antonio de Baïf (veneziano?) ed a Gioachino Thibaut il privilegio di fondare un'accademia di musica, che incominciò la sua attività nel 1571 e fece eseguire musica italiana. Ma essa o per la mancanza d'interesse o per l'incapacità dei promotori venne a cessare già nel 1574. Nel 1582 si eseguisce con grande sfarzo il *Ballet comique de la Reyne* con musica d'un certo Baldassare torinese (*Baltazarini*) venuto a Parigi con Caterina dei Medici e di altri. La musica di questo balletto esiste tuttora ed è un centone di arie da ballo, canti dialogati, cori, ecc., senza interesse ed unità drammatica.

La prima opera che si eseguì in Francia (1645) fu la

*Finta pazza* di *Sacراتي*, scritta per Venezia e poi rifatta. I cantanti erano italiani chiamati in Francia dal Cardinal Mazarino, strano uomo che trovava tempo oltre reggere le sorti dello Stato di occuparsi di cose teatrali, far scritturare cantanti, suonatori e commedianti italiani, brigare per far sortire di convento un monaco evirato (Filippo Melani) e fargli cantare la parte di regina travestita da uomo ed amante del re (Serse di Cavalli).

Due anni dopo si eseguisce l'*Orfeo* di *Luigi Rossi*, napoletano, celebre autore di cantate e che, quando si conosceranno meglio le opere che scrisse, dovrà venir contato fra i migliori musicisti dell'epoca. L'*Orfeo* fu scritto a Parigi od almeno per Parigi sicchè esso è la prima opera scritta in Francia. Nel 1654 ritorna la compagnia italiana chiamata da Mazarino ed eseguisce *Teti e Peleo* di *Carlo Caproli*.

Quantunque l'interesse che destò questo nuovo genere di musica fosse grande, pure passarono ancora alcuni anni prima che nascesse la vera opera francese. Il motivo è da cercarsi tanto nell'indole della nazione e della lingua che nella mancanza di una certa ingenuità che impediva ai francesi di prendere il nuovo genere per una semplice transazione fra esecutori e pubblico. St. Evremont chiama, per es. l'opera «un travail bizzarre de põesie et de musique ou le pöete et le musicien également génés l'un par l'autre se donnent bien de la peine pour faire un mauvais ouvrage». Il primo impulso all'opera nazionale fu dato da *Pietro Perrin*, abate senza abbazia, facile fabbricatore di versi, che si associò col

musicista *Roberto Cambert* e fece rappresentare nel 1659 nel castello di Issy un'azione drammatica intitolata *Pastorale*, la *première comédie française en musique*, andata perduta. Il successo che essa ebbe fu maggiore di quello del *Serse* di Cavalli, dato nel 1660 per le nozze di Luigi XV coll'Infanta di Spagna. Secondo novissime ricerche pare però che la prima commedia francese fosse il *Trionfo dell'amore*, eseguita ai 22 gennaio 1655 con musica di *Michele de la Guerre*, organista e liutista. Anche questa musica è andata perduta.

Una nuova opera di Perrin e Cambert, *Ariadne* non potè essere data in causa della morte del cardinale Mazarino. Ma l'attivo Perrin non si diede per vinto e quando il re nel 1669 gli concesse per dodici anni il monopolio delle rappresentazioni teatrali ed accademie musicali, si fabbricò nella via Mazarino un teatro d'opera che fu inaugurato nel 1671 coll'opera di Perrin e Cambert *Pomone*, che può considerarsi come la prima opera nazionale francese. Quest'azione drammatica, che non è che un miscuglio di scene, intermezzi e balletti quasi senza connessione, ebbe un successo enorme e si diede consecutivamente per più mesi. La musica di Cambert non è del tutto priva di pregi, quantunque essa non possa in nessun modo venir messa a confronto con quella delle opere italiane del tempo. La fortuna di Perrin e della sua intrapresa durò poco. Dispute sorte fra Perrin e Cambert e dissesti finanziari ruppero la società e Perrin perdette il suo privilegio, che passò a Lully, il vero fondatore dell'opera francese.

*Giovanni Battista Lulli* o *Lully* nacque in Firenze nel 1632, come provò definitivamente A. Bonaventura con documenti, da genitori fiorentini e non francesi come ultimamente si volle asserire. Il duca di Guisa, al quale il talento precoce e l'indole svegliata del ragazzo erano piaciuti, lo prese seco nel 1644 in Francia e l'affidò alla sorella del re, madama di Montpensier. Impiegato come guattero nella cucina della sua signora, egli trovava tempo di esercitarsi nel violino e nella teoria musicale, nella quale avea avuto le prime nozioni già in patria da un frate francescano. I progressi che egli fece furono tali da attirargli l'attenzione e procurargli per mezzo del suo protettore, il conte di Nogent, un buon maestro ed un posto di violinista fra i 24 *Violons du Roy*. Il re Luigi XIV prese ad amarlo, istituì per lui i *petits Violons*, ai quali lo prepose, e gli fece scrivere la musica d'alcuni balletti. L'occasione di agire come artista drammatico nelle commedie di Molière ed il sentire alcune opere italiane, date in quei tempi, volsero le sue mire al teatro ed all'opera, e d'allora in poi fu suo scopo il procacciarsi il privilegio di Perrin. Luigi XIV, che amava Lully, uomo astutissimo ed abile cortigiano, glielo concesse e ve ne aggiunse in seguito degli altri.

Sua prima cura fu di cercare un abile poeta che scrivesse il testo delle sue opere e la sorte lo favorì anche qui, facendogli trovare in *Quinault* uno dei migliori poeti contemporanei, che gli fornì una quantità di testi eccellenti. Le prime opere di Lully, dopo il *Cadmo*, opera giovanile di poco merito, furono l'*Alceste*

(1674) ed il *Teseo* (1675) seguite da molte altre. Il pubblico che aveva ascoltato con poco entusiasmo le prime produzioni, si assuefece al nuovo stile ed il successo di Lully divenne ogni dì più grande.

Le opere di Lully, musicalmente di gran lunga inferiori alle italiane, hanno il pregio di una certa verità drammatica e della caratteristica. Lully, uomo d'ingegno perspicace, capì l'indirizzo del suo tempo, favorevole e propenso alla tragedia classica ripristinata da Corneille e Racine. Dotato di discreta fantasia musicale e poco dotto nella teoria, egli cercò di adattare alle parole la melodia seguendo fedelmente il testo e non facendo alcuna concessione alla musica. Perciò nelle sue composizioni non vi sono vere arie, duetti o pezzi chiusi, non fioriture, ma il tutto serve all'espressione drammatica, alla caratteristica della situazione. Il suo strumentale è assai semplice e segue passo a passo la voce con meschini contrappunti o semplici accordi, ma non manca di una certa caratteristica. L'orchestra consta di violini, viole di più specie, flauti, oboe, fagotti e timpani. La divisione del tempo varia continuamente a seconda del testo. La sua musica ha un carattere declamatorio rettorico che alla lunga diventa noioso e confina col salmodiare. Egli modificò la forma dell'ouverture ampliandola. Al grave segue l'allegro di solito fugato. Ambedue si ripetono e segue poi di nuovo il grave. Essa differisce perciò da quella di Scarlatti, che incomincia e finisce coll'allegro, frammettendovi il grave.

Ma Lully era fornito di troppo buon gusto, per non sentire le mancanze del nuovo stile ed egli cercava perciò di variarlo introducendo nell'opera piccoli ritornelli e danze istrumentali, dando al coro, a somiglianza della tragedia antica, una importanza di gran lunga maggiore che nell'opera italiana, e facendolo parte vera dell'azione drammatica. Anche al ballo egli seppe dare una parte più importante che usavano i suoi antecessori, per i quali esso era un semplice mezzo di variare l'azione senza alcun riguardo a questa.

Quantunque Lully fosse italiano, gli elementi della sua musica sono essenzialmente francesi e fra le sue opere e quelle contemporanee italiane c'è ben poca somiglianza. Ed è appunto per questo, che esse seppero mantenersi per più d'un secolo fino a Gluck. Egli univa poi a tutte le sue eminenti doti di musicista drammatico un eccellente tatto pratico e somma conoscenza degli effetti scenici. Il poeta doveva cambiare e rifare molte e molte volte i suoi testi, prima che Lully si dichiarasse contento ed il successo gli dava sempre ragione. La sua maniera di comporre era originalissima. Egli imparava a memoria il testo e lo ripeteva fin a tanto che la melodia nascesse quasi da sè stessa. Allora egli si metteva al cembalo e suonando e cantando dettava la musica ai suoi scolari *Lalouette* e *Colasse* e dava loro cenni circa all'armonia ed istrumentazione.

Lully ebbe molti ammiratori e detrattori. Di carattere iracondo ed intrigante, egli era in continue dispute e contese coi suoi colleghi. Ma come era subitaneo



nell'ira, altrettanto presto questa spariva e i torti commessi erano rimediati con favori. La sua irascibilità fu altresì la causa della sua morte. Dirigendo un suo *Te Deum*, nella chiesa di St. Honoré in occasione della guarigione del re, si dimenò talmente nel batter il tempo che si ferì il piede, e non volendo subire l'operazione necessaria, morì ai 22 marzo 1687 in età di 54 anni, lasciando una vistosissima sostanza.

L'opera francese decadde rapidamente dopo la morte di Lully. Nè il suo prediletto scolaro Colasse, nè i suoi figli che cercarono di imitare il maestro ed il padre, ebbero colle loro composizioni successo duraturo. L'unico forse fra tutti i compositori dell'epoca posteriore a Lully ed anteriore a Rameau, che gli si avvicinò fu *Andrea Campra* (1660-1744) di Aix in Provenza che con molte opere (*Tancred*, *Hesione*) ebbe buon successo e divenne il favorito del pubblico parigino. La musica di Campra si distingue per una certa nobiltà di espressione drammatica e per ispirazione e tecnica senza dubbio superiori a quelle di Lully. Egli compose pure molta musica da chiesa e da camera, che può competere colle migliori opere degli italiani contemporanei.

L'erede delle tradizioni di Lully ed il continuatore delle sue teorie fu *Giovanni Filippo Rameau* di Digione (1683-1764). Suo padre, organista nella chiesa di S. Caterina, voleva destinarlo alla magistratura, ma il figlio, che aveva fatto grandi progressi nella musica, mandò a vuoto i piani paterni e venne in Italia, dove ebbe occasione di sentire le opere dei più celebri maestri

e ne riportò un'impressione incancellabile, quantunque le sue opere non se ne dimostrino punto influenzate. Ritornato dopo pochi mesi in Francia, si recò a Parigi, che presto abbandonò per occupare il posto d'organista in Clermont. Il soggiorno nella quieta cittadella d'Alvernia giovò grandemente alla coltura di Rameau, che si occupò di studi profondi d'armonia e compose molte opere istrumentali e di stile sacro.

Nel 1721 ritorna a Parigi forte di nuovi e severi studi e pubblica quindi nell'anno seguente il suo celebre trattato d'*Armonia ridotta ai suoi principi naturali* opera capitale che mise le basi dell'armonia moderna e nella quale si parla dei risvolti e degli accordi, che vengono sviluppati da un unico principio, e si determinano i rapporti fra i toni e fra gli intervalli ed accordi. Questa sua opera e le seguenti incontrarono, come accade di tutte le importanti innovazioni, acerbe critiche (ai suoi tempi lo chiamarono «distillatore di accordi barocchi»), e le dispute ripetute ed accanite che Rameau ebbe a sostenere per difendere le sue teorie influirono sul suo carattere bisbetico, iracondo ed intollerante.

Se la teoria di Rameau era nuova, la pratica del suo sistema s'era venuta formando a passo a passo in quasi due secoli nella mente dei musicisti. L'orecchio musicale aveva finalmente imparato a comprendere la musica come una *catena d'armonie*. Il principale risultato del sistema di Rameau era di riconoscere la tonalità moderna, ossia il rapporto di tutti i toni della scala con un tono unico, la *tonica*, che si mostra nel

maggiore e nel minore, per cui venne tolta quell'incertezza propria delle tonalità antiche, che deriva dalla mancanza della tonica fondamentale e che i composisti aveano modificata istintivamente grado a grado. La teoria di Rameau sembrò nuova al mondo musicale ma non lo era del tutto, giacchè Zarlino l'aveva omai presentita. Ma anche Rameau si fermò a mezza strada, non avendo applicato le sue teorie all'accordo minore che egli considera ancora come una specie di accordo maggiore colla terza minore. Chi completò il sistema fu Tartini coi suoi toni di combinazione.

Nell'agone teatrale Rameau scese quasi cinquantenne, il che però non impedì che fino alla sua morte egli scrivesse più di venti opere teatrali. (*Hyppolyte et Aricie, Dardanus, Castor et Pollux*). Le prime furono accolte dal pubblico freddamente, giacchè questo teneva ancora fermo agli ideali di Lully ed ogni innovazione sembravagli sacrilegio. Soltanto quando si vide che Rameau continuava le tradizioni antiche, e che non era che un perfezionatore del sistema allora gli fu concesso il favore del pubblico e lo si nominò degno erede di Lully.

In realtà la musica di Rameau non differisce da quella di Lully che negli accessori. La sua fantasia ed ispirazione, le sue cognizioni musicali sono maggiori di quelle di Lully, la sua strumentazione è più ricca, il canto più melodioso, i cori più svariati ed elaborati, ma è sempre lo stesso modo di declamare e di fraseggiare, la stessa mancanza di pezzi chiusi, la stessa espressione

drammatica, la stessa traduzione fedele del testo. Rameau è però meno istintivo ed impulsivo di Lully ed invece più intellettuale di lui. Siccome ebbe la sfortuna di non trovare mai un buon poeta e traduceva troppo servilmente il testo, le sue opere contengono spesso, dove la poesia è pedissequa, delle parti infinitamente monotone e la ricchezza d'armonia e le preziosità di stile arcaico, che oggi sono per il momento di moda, non ci dovrebbero illudere sul valore di Rameau come autore drammatico. Egli subì quasi la stessa sorte di Lully. Da molti innalzato alle stelle, fu detratto da altri come per esempio, da Diderot nel celebre scritto: *il Nipote di Rameau*, e da Rousseau in più scritti. A lui spetta però, senza dubbio, il merito d'aver fermata la decadenza alla quale l'opera francese andava incontro dopo Lully e d'aver messo le basi dell'armonia moderna. Le opere di Rameau contengono come quelle di Lully una quantità di danze, nelle quali egli eccelle e che sono quelle che oltre la sua musica per clavicembalo sono ancor note. Ma le troppo numerose danze dell'opera francese ne erano altresì la parte debole e Grimm si lamenta «che l'opera francese è uno spettacolo dove tutta la felicità e le disgrazie delle persone consistono nel danzar intorno a loro, mentre esse non dicono mai quel che dovrebbero dire».

Per quanto il successo della nuova opera francese fosse stato grande e clamoroso e le opere di Lully e di Rameau si fossero conservate per molti e molti anni nel repertorio dell'*Académie de musique*, non si può dire

che essa corrispondesse al carattere della nazione e che fosse vera musica nazionale. Ciò lo impedivano le troppe declamazioni vuote, le ripetute sentenze e madrigali e la mancanza di ogni naturalezza e verità. Iniziata da uno straniero, essa era la conseguenza dell'indirizzo classico dei tempi e si risentiva dell'influsso dei grandi poeti tragici francesi. Ma il pubblico non poteva alla lunga contentarsi di queste opere, che trattavano soggetti mitologici, a lui del tutto sconosciuti, in cui l'elemento veramente umano si perdeva in una fraseologia esagerata. Ed ancor meno lo poteva appagare la musica di quei drammi, che si allungava in declamazioni enfatiche, le quali se traducevano adeguatamente il testo ed esprimevano la situazione drammatica, escludevano invece la vera melodia nelle forme chiuse e riuscivano monotone e pesanti. L'opera di Lully e di Rameau, per quanto decantata come il vero tipo dell'opera francese, non era che l'opera francese d'una parte esigua del pubblico, quella della corte, degli accademici e dei dotti. La vera opera francese, quella del popolo francese, è invece da cercarsi nell'opera comica, i di cui primordi troviamo ormai nel secolo XVII in rappresentazioni drammatiche musicali, che si davano in piccoli teatri sui mercati. Al principio del secolo XVIII questo genere di rappresentazioni portava il nome di *comedie à ariettes*, *vaudeville* (voix de ville) e poi di *opéra comique* e si componeva di canto, ballo e dialogo parlato. Le prime di queste opere comiche furono l'*Arlequin Mahomed* su

testo di *Le Sage* (1714), *Le Dieu de la foire* (1724), *Sancho Pança* (1727).

A dare poi il colpo di grazia all'opera francese arrivò nel 1752 una compagnia di cantanti italiani a Parigi. Le opere eseguite erano di Pergolesi, Leo, Orlandini ed altri, ed appartenevano tutte all'opera buffa. Il successo che ebbero fu grandissimo. Il pubblico parigino non sapeva saziarsi delle dolci e graziose melodie degli intermezzi di Pergolesi, *La Serva padrona* ed *Il Maestro di musica*, ed innalzava alle stelle l'arte dei cantanti italiani. Due fazioni si formarono che si misero a difendere l'una l'opera francese, l'altra l'italiana. Fra i partigiani dell'opera italiana vi erano Diderot e Rousseau il quale ultimo nella sua celebre *Lettre sur la musique française* e nel *Dizionario di musica* giunse a dire che la lingua francese non era fatta per la musica e che l'opere di Lully e Rameau non erano che meschine produzioni scolastiche. Gli scritti di Rousseau, per quanto parziali, produssero un grande effetto e servirono a scassinare l'edificio ormai crollante dell'opera francese. Del resto quasi tutti gli Enciclopedisti erano del partito della riforma ed essi hanno influito molto sul gusto dell'epoca, per quanto non fossero forse grandi le loro cognizioni musicali positive. Ma furono essi, che propugnarono il ritorno alla natura, il bando alle esagerazioni ed enfasi dell'opera tragica, a tutta quella congerie di danze e pantomine, che dominavano a sproposito nell'opera.

La lotta fra *Buffonisti* ed *Antibuffonisti*, col qual nome

venivano chiamate le due fazioni, si decise colla vittoria dei primi, quantunque la compagnia italiana avesse dovuto abbandonare il campo dopo due anni. Ma il loro soggiorno ed il seme da loro gettato non furono infruttuosi, giacchè l'opera comica nazionale, che prima aveva menata una stentata esistenza, approfittando dell'esperienza avuta dagli italiani sorse a nuova vita e detronizzò la grand'opera.

*Rousseau* (1712-1778) avea già nel 1752 scritto e fatto rappresentare con grande successo il suo *Devin du village*, scritto intieramente sotto l'influsso dell'opera buffa italiana e nel 1753 vi fece seguito un'altra opera comica, *les Troqueurs* di *D'Auvergne*. Nel 1755 poi, *Egidio Duni* (1709-1755) il fortunato rivale di Pergolesi, che aveva portato col suo *Nerone* la palma sull'*Olimpiade* fa eseguire la sua opera *Ninette à la cour*, la prima di molte opere comiche che egli scrisse con grande fortuna in Francia. Duni fu quegli che diede la forma artistica alla nuova opera francese e come l'opera seria deve la sua origine ad un italiano, così fu pure un italiano il primo che raccolse l'idea iniziata coi *Troqueurs* e che minacciava di perdersi.

Il nuovo genere si distingueva dall'opera francese di Lully per la naturalezza, per il brio, la facilità della melodia e per l'accurato sviluppo dell'azione. I testi di Marmontel e Favart, scritti con garbo, sono pieni di frizzi spiritosi, il dialogo è naturale, l'azione interessante. Il pubblico assuefatto all'ampollosità e declamazione della tragedia, si interessava alla nuova

opera, la trovava più corrispondente al suo gusto e rinveniva nelle melodie e nelle danze il carattere nazionale, che mancava alla tragedia musicale di Lully e Rameau.

Fra i musicisti che si dedicarono all'opera comica si distinsero in ispecial modo:

*Francesco Andrea Danican* detto *Philidor* (1726-1795), (*Le diable à quatre*, *Le boucheron*, ecc.)

*Pietro Alessandro Monsigny* (1729-1818) (*le Cadi dupé*, *le Deserteur*).

*Nicolò D'Alayrac* (1753-1809), (*le Corsaire*, *Vertvert*, *la pauvre femme*, ecc.).

*Nicolò Isouard* (1775-1818) (*Cendrillon*, *Joconda*).

Tutti questi hanno vera vena comica, fresca e spiritosa, essi abbandonano gli eterni recitativi ed introducono la romanza cantata; l'aria da capo prende la forma più popolare del *rondeau*.

Il più geniale di tutti è senza dubbio *André Grétry* di Liegi (1741-1813), che passò più anni della sua gioventù in Roma, dove godè l'istruzione di Casali e vi fece eseguire con fortuna alcune composizioni. La sua prima opera comica data a Parigi fu *le Huron* (1768). Fra le sue molte opere sono meritevoli di memoria *Zemir et Azor* (1771), *Anacréon* (1797), e più di tutte *Richard c[oe]Jur de lion* (1784), tradotta e data in molti paesi. Quantunque Grétry non fosse dotato di gran genio melodico e di potenza drammatica, le sue opere si distinguono per una grande naturalezza, facilità ed eleganza. Egli è soprattutto compositore nazionale nello



spunto melodico, nella varietà dei ritmi piccanti e briosi e per la facilità e leggiadria del dialogo musicale. Scrisse le sue memorie, che contengono molte considerazioni sensate e nuove sulla declamazione musicale e nelle quali difende le teorie di Gluck.

\*

\* \*

L'opera musicale drammatica cominciò in *Germania* più tardi che in Italia e fu piuttosto frutto dell'imitazione straniera che dell'iniziativa nazionale. Le produzioni drammatiche precedenti al Seicento si limitavano ai *Misteri* e alle *Moralità*, alle feste carnevalesche, alle farse di Hans Sachs ed altri poeti popolari ed a spettacoli e balletti dati con grande sfarzo alle diverse corti dei principi di Germania. L'opera fiorentina ed il nuovo stile rappresentativo trovarono però imitatori molto prima che in Francia. Già nel 1627 *Enrico Schütz*, il grande musicista luterano antecessore di Bach, aveva composta la musica della *Dafne* di Rinuccini, tradotta da Opitz. Questo dramma per musica fu dato a Torgau il 10 aprile 1627 in occasione delle nozze del Landgravio di Essen con Luisa Eleonora di Sassonia. Quantunque la musica ne sia perduta, è da ritenersi secondo le notizie conservateci, che fosse scritta ad imitazione di quella di Peri. E sembra pure che Schütz abbia musicato l'*Orfeo* di Rinuccini. Invece ci è restata la musica di un *Singspiel* *Seelewig* (1644) di *Teofilo Staden*, una specie

di allegoria simile alla Rappresentazione di anima e corpo di Emilio Cavaleri, un'opera affatto lontana dalle tendenze della Camerata fiorentina e solo d'interesse storico.

Ma il nuovo genere non seppe attecchire, sia perchè i tempi erano difficili e la Germania era tormentata dalla tremenda guerra dei trent'anni, sia che mancassero gl'ingegni musicali che si volessero applicare al nuovo genere. C'era poi un altro motivo che rendeva difficile lo svilupparsi dell'opera nazionale. La lingua italiana era allora di moda nelle infinite corti di Germania come lo divenne poi la francese. Il pubblico stava in disparte e non prendeva alcun interesse alle cose artistiche; i teatri rimasero fino alla metà del secolo scorso con poche eccezioni riservati alla corte, ai cortigiani ed agli invitati. Era dunque naturale che i principi si rivolgessero all'Italia e chiamassero alle loro corti artisti italiani. Ognuna di queste aveva un poeta di corte che doveva montare sul suo Pegaso in ogni occasione voluta da circostanze esteriori. (Zeno e Metastasio a Vienna, Mauro ad Hannover, Pallavicino a Dresda, Terzago a Monaco, ecc.). I direttori erano italiani (Lotti, Caldara, Steffani, Porpora, Iomelli, Bononcini, ecc.), italiani i cantanti (Bordoni, Cuzzoni, Lotti, Durastanti, Senesino, Farinelli, Carestini, ecc.), italiani persino i pittori, decoratori ed architetti. Soltanto i suonatori erano in parte tedeschi e francesi.

Fra le corti di Germania, che videro fiorire l'opera italiana sono specialmente da nominarsi Vienna, Dresda,

Berlino e Monaco. La corte di Vienna s'era sempre distinta quale protettrice della musica ed ormai nel 1642 vi si eseguì l'*Egisto* di Cavalli. Gli imperatori Leopoldo I, Giuseppe I e Carlo VI, buoni musicisti, preferivano la musica italiana e cercarono con ogni modo di attirare alle loro corti i migliori artisti italiani. Caldara e Conti assieme allo stiriano *Giovanni Fux* segnano l'epoca del maggior fiore dell'opera a Vienna. Fux (1660-1741) è tuttora noto per il suo celebre trattato *Gradus ad Parnassum* (1725) e per musiche da chiesa più che per le sue opere teatrali, nelle quali imitò gli italiani. Quasi tutti poi i più celebri compositori italiani dell'epoca, cominciando da Cavalli, Cesti fino a Porpora e Salieri andarono a Vienna e scrissero per quel teatro di corte.

Non inferiore a Vienna nel culto dell'opera italiana fu Dresda. Anche in questa città v'era un'intera colonia artistica d'italiani, che dominava esclusivamente il teatro. L'opera italiana vi fu inaugurata formalmente nel 1662 col *Paride* di *Giovanni Bontempi*, scolaro di Mazzocchi e collega di Schütz. Suo successore fu pure un italiano, *Carlo Pallavicini*, buon compositore. Salito al trono Federico Augusto I (1694), vero mecenate delle arti, cominciò una nuova era di lusso e splendore e Dresda mai vide maggior numero di celebri artisti nelle sue mura, fra i quali Lotti, Vittoria Tesi, il Senesino, e sopra tutti *Giovanni Adolfo Hasse* e sua moglie, la famosa cantatrice *Faustina Bordoni*.

Quantunque Hasse abbia avuto i natali in Germania (Bergedorf, 1699) egli appartiene interamente alla

scuola napoletana ed è compositore italiano. Da principio cantante ad Amburgo e Brunswick, venne poi a Napoli (1724), dove si perfezionò nella composizione alla scuola di Porpora e quindi di Alessandro Scarlatti, che lo prese ad amare. Una sua opera, *Sesostrate* (1726), destò unanime applauso ed egli già nel 1727 fu nominato direttore al Conservatorio degli incurabili a Venezia, dove conobbe e sposò Faustina. La fama delle sue opere oltrepassò ben presto le Alpi e pochi anni dopo venne chiamato a Dresda (1731), dove con piccoli intervalli di tempo, fra i quali un breve soggiorno a Londra, passò la maggior parte della sua vita. Negli ultimi anni si recò a Venezia, dove morì nel 1783.

Hasse fu compositore fecondissimo. Dotato di grande fantasia e di ricchezza melodica, egli dominava perfettamente la forma ed era sommo nel trattare la voce. Ma egli non si eleva sopra i migliori autori italiani dell'epoca, seguendo anch'egli la pratica che al bel canto sacrificava la verità drammatica. Egli non fu e non volle essere un riformatore ma seguì l'andazzo del tempo. Egli non copia alcuno degli italiani ma imita tutti, togliendone da tutti il meglio, per cui egli non è originale ma piuttosto la personificazione dello stile drammatico, diremmo quasi astratto, italiano del secolo XVIII. Hasse visse onorato e meritò tanto pel suo ingegno che per il suo carattere integro il nome di *Caro Sassone*, che in Italia gli si diede. Colla partenza di Hasse da Dresda (1756) e dopo la morte di Augusto III, l'opera italiana a Dresda decadde rapidamente, durando

però al meno sporadicamente fino al 1842 (Morlacchi).

In Berlino troviamo cantanti italiani (*Pasquino Grassi* e *Giovanni Alberto Maglio*) già nel 1656. La prima opera si diede nel 1700 e fu *la festa dell'imeneo* di *Attilio Ariosti*, alla quale negli anni posteriori fecero seguito delle altre finchè nel 1742 venne aperto da Federico II il nuovo teatro con *Cesare e Cleopatra* di *Graun*. Federico il grande era musicista appassionato e buon suonatore di flauto. Egli prediligeva la musica italiana e non voleva saperne di cantanti tedeschi. «Piuttosto sentir un'aria cantata da un cavallo, che una tedesca come prima donna», soleva egli dire.

Il miglior compositore dell'epoca fu *Carlo Enrico Graun* (1701-1759), che dominò colle sue opere il repertorio fino alla sua morte. Graun appartiene pure alla scuola italiana. Scrisse 36 opere e molta musica da chiesa, fra cui l'oratorio *la Morte di Gesù*, che ancor oggi si eseguisce, opera priva di grandezza e religiosità e scritta nello stile teatrale. Graun fu scrittore melodioso e facile, ma non ebbe nè originalità nè potenza drammatica.

Grande influenza sulle cose musicali ebbe pure alla corte di Federico il suo maestro di flauto *Giovanni Quanz*, che fu in Italia alla scuola di Gasperini e scrisse un'infinità di composizioni per flauto ad uso del re. Degni di menzione sono pure *Francesco Benda*, boemo (1709-1786), celebre violinista, fondatore della scuola germanica, il creatore del melodramma (declamazione con accompagnamento di musica), e la celebre

cantatrice *Gertrude Elisabetta Mara* per la quale Federico ebbe a ricredersi degli artisti tedeschi. Coll'avanzarsi dell'età venne a cessare l'interesse di Federico per l'opera, che priva del suo più potente appoggio rapidamente decadde.

A Monaco gli Italiani erano diventati già per tempo padroni del campo. La corte di Alberto V aveva veduto commedie italiane (1568) per le quali aveva scritto madrigali Orlando di Lasso che in una rappresentazione aveva egli stesso rappresentato la parte di nobile veneziano (*Pantalone dei Bisognosi*). Il primo vero dramma per musica fu la *Ninfa ritrosa* (1654) di autore sconosciuto. Fra tutti i maestri di quel tempo si incontra un sol nome tedesco, *Gaspere Kerl*, scolaro di Carissimi e celebre organista. Egli scrisse pure opere teatrali andate perdute. A Kerl succedettero Ercole Bernabei, Giovanni Bernabei, Agostino Steffani, Albinoni, Porta, Bernasconi. L'opera italiana cessò nel 1787.

La patria dell'opera tedesca nazionale fu Amburgo, la libera città anseatica, dove la musica era sempre stata in onore e dove accorrevano gli artisti, sicuri di trovare un pubblico intelligente ed appassionato per l'arte. Quantunque l'opera italiana fosse ben presto giunta in Amburgo e vi avesse destato grande interesse e plauso, pure l'elemento nazionale si fece vivo di buon'ora e molti furono i tentativi di imitazione con tendenze nazionali e sostituzione della lingua tedesca all'italiana. La prima opera tedesca che si diede ad Amburgo fu *Adamo ed Eva*, musicata da *Giovanni Theile* (2 gennaio

1678). Dapprincipio essa non fu che una copia dell'italiana, ed i soggetti si toglievano dalla mitologia, dalla storia antica e dalle leggende sacre o dalla Bibbia. Ma il pubblico prendeva poco interesse a quelle rappresentazioni eroiche, nelle quali esso non trovava l'impronta nazionale ed i soggetti gli erano del tutto estranei e punto simpatici. Ed allora nacque la reazione, dapprincipio modesta, introducendovi l'elemento nazionale e comico e riducendo il tutto ad una parodia di cattivo gusto. Poi l'elemento nazionale prende il sopravvento ed ai soggetti eroici e sacri si sostituiscono azioni tolte dalla vita contemporanea, che univano il tragico al comico, il sublime al triviale. Per sfortuna poi mai epoca fu sì povera di buoni poeti ed i musicisti dovevano contentarsi di mettere in musica versi che peggiori non ponno pensarsi, azioni che sono un'ibrida congiunzioni di sciocchezze, sfacciataggini e trivialità, il tutto condito da motti salaci in una lingua barbara ed un gergo da piazza. La meschinità di tali produzioni drammatiche si cercava nascondere sotto lo sfarzo delle scene, dei vestuari e dei balletti, per i quali si spendevano somme favolose, e si cercava cancellare l'impressione penosa d'una scena tragica con una comica della specie più scurrile, come nell'opera di Dedekind *Gesù morente*, dove Satana raccoglie in un canestro le budella di Giuda e col cestello in mano canta un'aria.

Molto migliori dei meschini e prosaici poeti di quell'epoca furono i maestri che posero in musica i loro tristi parti. Fra questi merita speciale menzione

*Giovanni Kusser* (1657-1727), musicista di talento, il quale influì sulla nuova opera tanto colle sue opere che colle sue cognizioni pratiche e che pel primo liberò la scena da tutta la marmaglia di cantanti e cantatrici, tolti dal più basso volgo, che nulla sapevano di musica e vi sostituì buoni elementi.

Ma quegli che per il suo grande ingegno, se a questo avesse unito serietà di propositi e veri criteri artistici, sarebbe stato chiamato ad ispirare nuova vita all'opera tedesca e metterla sul vero cammino, fu *Reinhard Keiser* (1674-1739). Dotato d'inesauribile vena melodica e vivissima fantasia egli era nato per la musica drammatica e per la scena. Le sue numerose opere si distinguono per ricchezza e facilità di melodia, per varietà di forma e per verità d'espressione ed egli si innalza qualche volta a grandi altezze in scene eminentemente drammatiche come nell'*Ottavia*. Le forme che usa sono piccole e simili alla canzone popolare, ma caratteristiche e sempre adatte alle parole. Se egli non fu capace di impedire il rapido decadimento della giovine opera, si fu perchè gli mancava la fermezza del carattere e seguiva l'andazzo del tempo, poco curandosi degli alti ideali, pur che la sorte gli arridesse pel momento ed egli potesse menare vita brillante e spensierata. Eppure ad onta dei suoi molti difetti, la sua musica ancor oggi ha un fare sì spontaneo e naturale, è sì fresca e melodica che bisogna meravigliarsi come in un'epoca di tali aberrazioni del gusto potessero sbocciare fiori sì gentili.



Altra figura interessante del tempo fu *Giovanni Mattheson* (1681-1764), un miscuglio d'umorista e pedante, cantante, musicista e scrittore. Le composizioni di Mattheson sono intieramente dimenticate, giacchè esse sono scritte nel gusto dei loro tempi e mancano di vera ispirazione, ma non lo sono molti dei suoi infiniti scritti d'arte e di polemica musicale, nei quali si palesa lo spirito battagliero, ardito e mordace dello scrittore ed in mezzo a molto ciarpame ed a frasi antiquate ed ampollose sono nascosti nuovi pensieri ed è messa la base dell'estetica musicale moderna. (*Il perfetto direttore* (1739), *il patriota musicista*, *la porta d'onore*, *la critica musicale*).

L'ultimo musicista della prima epoca dell'opera d'Amburgo, dopo il quale questa andò rapidamente decadendo, fu *Giorgio Filippo Telemann* (1681-1767), artista strano, che d'ogni stile s'appropriò qualche cosa, ma che per la mania di essere originale ad ogni costo cadde in mille ricercatezze e puerilità artistiche. La sua fecondità fu prodigiosa; scrisse oltre circa 40 opere e 600 *ouvertures*, 44 passioni, 12 annate di musica da chiesa ed un'infinità d'altre composizioni.

Prima di chiudere questo periodo ci resta a rammentare Händel, che nel 1703 a 19 anni si recò ad Amburgo onde arricchire le sue cognizioni e studiarvi l'opera. Quantunque egli abbia scritto qualche opera per Amburgo (*Almira*, *Nerone*) e vi abbia fatto parlare di sè, pure egli non esercitò alcuna influenza sul suo indirizzo, inquantochè si tenne piuttosto in disparte come

osservatore e pure profittando di quello che egli ad onta della falsa strada per cui si era messa l'opera, da questa potea apprendere, non era ancor giunto a quel grado di maturità artistica, che per ciò era necessario. Nel 1740 arriva ad Amburgo una compagnia d'opera italiana coll'impresario Angelo Mingotti e l'opera nazionale tedesca, che negli ultimi anni aveva menato un'esistenza stentata, venne a finire.

In INGHILTERRA la musica drammatica fu quasi sempre senza carattere nazionale. Quantunque non sia giustificata l'opinione generalmente diffusa della mancanza di talento musicale degli Inglesi, non è da negarsi, che la musica in Inghilterra fu sempre influenzata dagli stranieri, che attirati dall'idea di gloria e dalla speranza di ricchi guadagni vi trapiantarono la musica dei loro paesi. Le prime notizie che ci sono conservate sulla musica in Inghilterra arrivano al 600 dopo Cristo, quando papa Vitaliano mandò in Gallia e Britannia Giovanni e Teodoro ad insegnare il canto gregoriano che in poco tempo raggiunse grande diffusione. Dopo un lungo silenzio la storia fa menzione di *Giov. Dunstaple* del quale già parlammo ed a lui seguono molti altri musicisti pratici e teoretici, che ebbero molta parte allo sviluppo dell'armonia e contrappunto. Verso la fine del secolo XVI poi troviamo in Inghilterra molti musicisti, che si occuparono specialmente del madrigale, raggiungendo in questo genere le migliori opere degli italiani contemporanei. I più noti fra questi sono *William Bird* (\*\* simbolo:

croce] 1623), *Tommaso Morley* (1557-1604), *John Bull* (1563-1628) e *Orlando Gibbons* (1583-1625). Molti madrigali di quell'epoca sono stati ultimamente pubblicati e eseguiti con plauso per la leggiadria dello stile, le bizzarrie ritmiche, gli scherzi armonici e la freschezza di melodia.

Quel tempo vide pure il fiore della musica instrumentale che la regina vergine Elisabetta preferiva e molti furono i suonatori specialmente di *virginale* (specie di spinetta) che ebbero grande fama anche in altri paesi. L'importanza di questo ramo della musica inglese è assai grande per la storia della musica instrumentale e lo sviluppo delle sue forme. I principali rappresentanti ne sono *Hugh Aston* ed i nominati *Bird* e *Bull*. Noi troviamo nelle loro opere, che si pubblicarono negli ultimi anni, un'assoluta indipendenza dallo stile corale, una tecnica assai perfezionata nella mano sinistra, armonia quasi moderna e nuove forme come per es. la variazione.

Il dramma musicale venne all'Inghilterra dall'Italia e vi fu portato da *Tommaso Lupo*, *Angelo Notari* ed *Alfonso Ferrabosco*. Bisogna però rammentare che *Roberto Jones* pubblicava ormai nel 1601 due libri di *songs and ayres* (canti ad 1-4 voci con e senza strumenti) scritti nello stile recitativo delle *Nuove musiche* di Caccini e che qualche cosa di simile all'opera erano le cosiddette *Masques* con cori, danze ed in genere musica instrumentale.

Delle prime opere di maestri inglesi (*Lawes*, *Colman*,

*Lock*, ecc.) sono conservati soltanto i titoli. Nel 1673 venne *Cambert* in Inghilterra e vi introdusse la musica francese, che trovò tosto molti fautori fra i quali il re Carlo II.

In quel tempo (1658) nasceva a Londra *Enrico Purcell*, il maggior genio musicale che l'Inghilterra mai ebbe. Purcell ha molti punti di somiglianza con Mozart. I suoi successi datano ormai dal suo diciottesimo anno e le sue opere giovanili (p. es. *Didone ed Enea*) mostrano maturità di studi, sicurezza di stile e di forma. Egli scrisse una quantità di musica per azioni teatrali, da chiesa ed istrumentali, tutte ricche di facile melodia, di ampiezza di stile e magistrale fattura. Il maggior difetto della sua musica è quello di essere troppo esangue e di restare quasi sempre allo stato di schizzo per quanto geniale. Egli si formò alla scuola degli Italiani senza però rinunciare alla sua personalità spiccata ma altresì senza raggiungerli. Egli prelude però ormai ad Händel specialmente colla sua maniera di innestare il coro all'azione e di concepire il quadro musicale.

Purcell non trovò chi raccogliesse il suo retaggio. Morto a 37 anni, venne ben presto dimenticato dal pubblico che preferiva i piccanti ritmi delle canzoni francesi alla verità drammatica delle sue opere ed alla grandiosità dei suoi cori.

Dopo la morte di Cambert (1677) sono di nuovo gli italiani che predominano e contendono la palma ad Händel, mentre gli ultimi tentativi di un'opera nazionale (*Beggar's Opéra* di Gay 1727) cadono sotto il livello dei

più meschini prodotti.

## LETTERATURA

H. M. Schletterer - *Studien zur französischen Musik*, Berlin, 1884-85.

Nutter et Thoinan - *Les origines de l'opéra français*, Paris, 1886.

Prunières - *Lully*. 1910.

Pougin A. - *Les vrais créateurs de l'opéra français*, Paris, 1881.

R. Rolland - *Le premier opéra joué a Paris e Notes sur Lully in Musiciens d'autrefois*, Paris, 1908.

L. de la Laurencie - *Lully*, 1910.

Prunières - *L'opéra italien en France avant Lully*, Paris, 1913.

Laloy L. - *Rameau*, Paris, 1908.

L. de la Laurencie - *Rameau*, Paris, 1908.

I. Iansen - *I. I. Rousseau als Musiker*, 1884.

Brenet - *Gretry: Sa vie et ses oeuvres*, 1884.

H. Cuzzon - *Gretry*, Paris, 1908.

Le opere principali di Lully, Rameau e Gretry furono pubblicate nuovamente nei *Chefs d'Oeuvres class. de l'Opéra français*, ecc.

O. Lindner - *Die erste stehende deutsche Oper*, Berlin, 1855.

L. Meinardus - *Rückblicke auf die Anfänge der deutschen Oper*, Amburgo, 1878.

H. Kretschmar - *Das erste Jahrhundert der deutschen Oper* Sammelbände der intern. Musik Gesell., III, 2.

H. Schmidt - *Matheson*, Lipsia, 1897.

- I. Valletta - *La musica in Inghilterra* - Riv. musicale italiana, vol. 5°.
- W. Nagel - *Geschichte der Musik in England*, Strassburgo, 1894-1897.

## CAPITOLO XII.

### Martin Lutero e la musica protestante

#### Bach e Händel.

Nessuna nazione possiede sì ricco patrimonio di canzoni popolari quanto la tedesca. I musicisti non potevano ignorare tutta questa fioritura di canti ed è per questo che nelle loro opere si mostra più che in quelle degli altri maestri stranieri una certa inclinazione alla forma chiusa della canzone e che il canto fermo non si toglie di preferenza dal canto gregoriano. Mentre nei paesi romani si mantenne il canto liturgico latino e la comunità quasi mai partecipa al canto, noi troviamo cantici sacri in lingua tedesca ormai poco dopo il Mille. E ciò era naturale, perchè e ignota era la lingua latina e troppo diverso il canto gregoriano da quello popolare. Così vedemmo già parlando della canzone popolare, come il popolo tedesco trasformava i canti latini della chiesa, ora conservandone qualche brano, ora trasformando e ritmo e melodia alla guisa di canzone popolare (*Kyrleise*). Questi canti dapprima usati durante le processioni ed i misteri furono poi introdotti nella

chiesa stessa e si ammisero benchè a malincuore dalla liturgia fra l'Epistola ed il Vangelo.

Tale stato di cose si cambiò intieramente colla riforma di Lutero, che ha per la Germania lo stesso significato del Rinascimento in Italia. Questi due avvenimenti segnano nella storia della musica la fine del Medio Evo ed il principio di una nuova epoca. La riforma fu d'importanza capitale per la musica sacra tedesca e la musica tedesca in genere, giacchè Bach e Händel basano intieramente sulla musica della chiesa protestante e perchè le loro opere non si possono concepire senza la riforma che diede loro quell'austerità e maschia grandezza, che le distingue da quelle delle altre scuole.

La chiesa riformata ammette il canto della comunità nella lingua del popolo. Esso non poteva essere dunque che la canzone popolare modificata per gli scopi della chiesa, perchè soltanto questo è il canto del popolo. Prima condizione era perciò di togliere la melodia dal tenore e darla al soprano onde renderla palese ed accompagnarla non con contrappunti ma nota per nota con armonie, con accordi.

*Martin Lutero* (1483-1546) comprese l'importanza della musica per l'opera della riforma e le dedicò tanto più le sue cure, che egli stesso ne era appassionato cultore. «La musica, egli scrive nei suoi sermoni, è un dono di Dio e non degli uomini. Essa mette in fuga il diavolo e rende gli uomini ilari. Essa fa dimenticare l'ira, l'impudicizia e tutti i vizî. Io le dò il primo e più



alto posto dopo la teologia».

Lutero tradusse ed adattò i canti della comunità assieme ai suoi fedeli amici *Rupff* e *Walther*, scelse le melodie, sia togliendole dalle canzoni popolari, sia trasformando il canto gregoriano, sia trovandone di nuove e pubblicò nel 1524 la prima raccolta *Enchiridion*. Stabilì il tipo del corale protestante che fino ad oggi rimase lo stesso, perchè non fu la moda che ne dettò le regole. L'esempio fruttò e ben presto si moltiplicarono e diffusero i nuovi canti, sicchè un Gesuita ebbe a dire che i canti di Lutero hanno mandato in perdizione più anime che i suoi scritti e sermoni. E difatti si potevano bruciare le bibbie ed i libri, mettere al rogo i propagatori della nuova fede ma non soffocare quei canti che s'innalzavano dovunque, che eccitavano il coraggio nelle battaglie e che erano ormai divenuti canti patriottici politici.

La vera storia della musica tedesca comincia dopo la Riforma, perchè i musicisti anteriori a quest'epoca non sono che imitatori dei fiamminghi. Soltanto ora si desta il sentimento nazionale e come la Riforma non pretendeva l'annichilimento dell'individuo, così entra nell'arte per altre strade che in Italia l'individualismo, che rimase una delle prime doti della musica tedesca.

Noi ci contenteremo di enumerare alcuni dei maestri tedeschi anteriori a Bach, che sono e numerosi ed importanti come lo mostrano le loro opere, che furono intieramente dimenticate e che oggi si tornano a pubblicare. Ancor sotto l'influsso degli Olandesi sta

*Enrico Isaak* (Arrigo tedesco) di Praga (?) che fu alla corte di Lorenzo il Magnifico e poi di Massimiliano († 1517). Le sue canzoni tedesche a più voci segnano ormai lo spegnersi dell'egemonia fiamminga. *Enrico Fink* di Pirna († 1588), *Stefano Mahu*, *Giorgio Rhaw*, *Martino Agricola*, appartengono già alla scuola protestante, come pure *Lodovico Senfl* di Basilea, scolaro di Isaak, l'autore prediletto di Lutero, musicista di vero genio.

Questi autori si servono della forma del motetto per gli scopi della musica da chiesa protestante, abbandonano i contrappunti complicati ed usano di preferenza quello a *nota contra notam*, donde derivano gli accordi. *Luca Osiander* fu il primo a pubblicare cinquanta canzoni sacre e salmi (1586) secondo la nuova maniera. Superiori di gran lunga a questi sono: *Adamo Gumpoldzhaimer* (1560), *Leo Hasler* (1564-1612), scolaro di Andrea Gabrieli, noto in Italia sotto il nome di *Gianleone* e *Giovanni Eccard* (1553- 1611), ambedue ispirati e potenti.

Mentre in Germania prendeva piede la Riforma, l'Italia aveva veduto nascere Palestrina e formarsi la scuola dei grandi musicisti romani e veneti. I Tedeschi sempre avidi di sapere ed imparare non potevano ignorare gl'immensi progressi dell'arte musicale in Italia e da questo tempo data quella pacifica immigrazione di musicisti tedeschi in Italia, replicandosi quanto era successo prima coi fiamminghi. E quasi a favorire questo pellegrinaggio sorgeva ai confini d'Italia, bella in

mezzo alle onde, Venezia, la città incantata, le cui flotte si spingevano fin ai più lontani mari ed i cui cittadini avevano vaste relazioni di commercio oltre le Alpi, la città dove una scuola musicale che aveva veduto fiorire i più grandi ingegni, continuava le sue gloriose tradizioni ed i cui templi ricchi di mosaici e di dipinti dei più celebri maestri, risuonavano di sacri e dolcissimi concerti, che riempivano d'ammirazione i forestieri venuti per affari di mercatura in Italia. Augusta e Norimberga vi mandavano i figli dei patrizi ad apprendere il commercio ed il modo di vivere; nel 1506 i Tedeschi aveano fabbricato in vicinanza di Rialto il loro fondaco, che facevano adornare di dipinti da Giorgione e da Tiziano.

Da *Gallus* (1550) e *Meiland* fino a *Schütz*, una coorte di musicisti scende in Germania per visitare le scuole dei celebri maestri italiani. La rimembranza di quei tempi resta incancellabile anche dopo il ritorno in patria e rivive nelle loro composizioni, che ad onta del carattere nazionale portano l'impronta dei maestri italiani. Coloro poi ai quali non era concesso veder adempiuto il maggior voto della loro vita, ed apprendere e perfezionarsi nell'arte dei suoni dalla bocca del maestro, cercavano indirettamente collo studio delle opere di avvicinarsi ai loro ideali o frequentavano la scuola di maestri che furono in Italia. Alla scuola di Carissimi in Roma venne quel *Gaspare Kerl*, famoso compositore di musica da chiesa ed organista, che vedemmo alla corte di Monaco rivaleggiare cogli

italiani e pure a Roma studiò con Frescobaldi *Giovanni Froberger* (1612), del quale faremo cenno in seguito. Soltanto indirettamente sotto l'influsso degli Italiani, seppure di un influsso quantunque indiretto si possa parlare, stanno i musicisti contemporanei, che nacquero e vissero nella Germania del Nord, quali *Melchiore Frank*, autore di molti corali ancor oggi in uso; *Andrea Hammerschmidt* (1611-1675), felice imitatore dei maestri italiani; i due membri della grande famiglia *Bach*, *Giovanni Michele* e lo zio di Sebastiano, *Giovanni Cristoforo*, eccellenti organisti e compositori; *Giovanni Pachelbel* di Norimberga (1653), celebre organista e scrittore di musica d'organo, *Michele Prätorius* (1571-1621) di Turingia, passionato ammiratore dei maestri italiani, dottissimo musicista ed autore della celebre opera *Syntagma musicum*, specie di enciclopedia musicale in tre volumi (1615-1620), di grandissimo interesse per la teoria e la storia dei musicisti e degli istrumenti. Il secondo libro contiene il *Theatrum musicum istrumentorum*, in cui sono descritti e disegnati tutti gli istrumenti allora in uso; *Giovanni Ermanno Schein* (1586-1630), uno dei primi autori di musica istrumentale veramente ispirata ed interessante (*banchetto musicale, ecc.*); *Samuele Scheidt* (1587-1654) celebre organista e scrittore di musica d'organo e da chiesa in genere.

La caratteristica di questi maestri è da cercarsi nel fatto che quasi tutti furono organisti e che dall'organo ebbero il loro sviluppo. Essi sono i diretti precursori di

Bach, essendo rintracciabile nelle loro composizioni più che in tutte le altre dei musicisti della Germania meridionale quell'austero sentimento proprio della Riforma, che è una delle caratteristiche principali di Bach.

Molti di questi musicisti uscirono dalla scuola dei celebri organisti *Swelink* (1540), scolaro di *Zarlino* e *Gabrieli* e *Reinken* (1623), la fama del qual ultimo fu tale che il giovane Bach intraprese un viaggio pedestre fino ad Amburgo per poterlo sentire. Maggiore di *Swelink* e *Reinken* fu *Dietrich Buxtehude*, nato a *Helsingor* nel 1637, organista a *Lubecca*, la di cui virtuosità era fenomenale e le cui composizioni si avvicinano per grandiosità, varietà d'effetti, sapienza ed elevatezza a quelle di Bach, che fu talmente preso del suo modo di suonare e delle sue composizioni, che dimenticati i doveri che lo attendevano ad *Arnstadt*, si fermò per tre mesi a *Lubecca* (1705).

A quella guisa che le composizioni della scuola romana basavano sul canto Gregoriano, così il fondamento della musica dei compositori della Germania settentrionale è il corale, che se non raggiunge la grandezza ed infinita semplicità tipica del canto gregoriano, pure nella sua melodica purezza, espressione e sentimento ha qualche cosa di più umano, di più commovente di questo ed è senza dubbio più individuale e corrispondente all'idea d'indipendenza della fede, propria del Protestantesimo. Gli organisti germanici servendosi del corale, ispirarono nuova vita

alla musica d'organo e la resero capace d'esprimere tutte quelle aspirazioni e sentimenti che la parola non può esprimere. Nella loro musica la melodia non è che la pietra che serve alla costruzione dell'edificio architettonico e maestoso e si palesa solamente nei giri armonici fra le arti contrappuntistiche e le fioriture, richiamando quasi l'attenzione dei fedeli al corale prima e dopo cantato.

L'anello di congiunzione fra la scuola degli organisti di Germania e Bach ed il più grande e più geniale dei suoi antecessori fu senza dubbio *Enrico Schütz* (1585-1672) (*Sagittarius*), quantunque dovessero passare ancora cento anni prima della nascita del grande cantore di Lipsia. Dapprima destinato alla carriera legale, si dedicò alla musica per il suo talento pronunciatissimo e venne alla scuola di Giovanni Gabrieli, dove stette tre anni fino alla morte del maestro. Ritornato in patria divenne direttore di cappella a Dresda, dove rimase sino alla morte.

L'importanza di Schütz è assai grande, essendo egli stato il primo ad ispirare alla musica germanica un nuovo alito di vita ed a liberarla dal formalismo, unendo alla dolcezza e maestà dello stile palestriniano e veneziano il nervo e la vigoria delle melodie germaniche. Le sue opere hanno una certa somiglianza con quelle di Carissimi, ma egli è più profondo e grande nei cori, mentre l'Italiano gli è superiore nell'espressione drammatica degli ariosi e dei recitativi. Le principali sono le *Symphoniae sacrae*, composizioni per voci (3-6)

con strumenti, scritte ad imitazione di quelle di Gabrieli, fra le quali stupende la *Conversione di Paolo*, la *Storia della Risurrezione* e le *Sette parole del Redentore*, specie di oratorî, scritti con tendenze musicali riformatrici e felice connubio di stili diversi che già di molto si avvicinano alle opere insuperabili di Bach, e finalmente le *Quattro Passioni* secondo gli Evangelisti, per voci sole, i cori delle quali (*turbae*) sono grandiosi per espressione drammatica, per il sentimento tragico e per verità, quali li troviamo nella *Passione di S. Matteo* di Bach. Schütz finì la sua lunga vita quasi nell'oblio e le sue opere furono presto dimenticate, tanto che è difficile arguire se esse fossero state note a Bach e Händel. Oggi però per merito di Spitta, che pubblicò molte delle sue opere, egli è ritornato in onore e le *Sette parole* si eseguono di spesso.

L'egemonia della Germania nella musica da chiesa comincia ormai con Schütz. I tedeschi impararono ben presto dagli italiani quello che mancava alla loro musica e vi aggiunsero la profondità intima dell'espressione e la ricchezza dell'armonia, unite ad una certa rudezza, che sente la forza.

Mentre in Germania l'opera italiana si diffondeva sempre più, nasceva in un'oscura città di Turingia, in Eisenach, ai 21 marzo del 1685, *Giovanni Sebastiano Bach*, uno dei maggiori geni musicali, che mai il mondo conobbe. Bach apparteneva ad una famiglia, che per sei generazioni fornì la Germania di musicisti, fra i quali

alcuni, come gli zii di Sebastiano, Giovanni Cristoforo e Giovanni Michele, ebbero grande fama. Perduto il padre all'età di dieci anni, venne collocato presso il fratello maggiore Giovanni Cristoforo, organista di Ohrdruff, che gli insegnò i primi rudimenti della musica, e fu lì, che studiando al chiaro di luna le composizioni d'organo di Pachelbel, Frescobaldi ed altri maestri, le quali il fratello non gli voleva permettere di studiare, contrasse il germe di quella malattia di occhi, che negli ultimi anni della sua vita lo rese cieco. Da Ohrdruff passò a Luneburgo come cantante del coro, quindi a Weimar, dopo la mutazione della voce quale suonatore d'orchestra. Passati alcuni anni in diverse città (Arnstadt, Mühlhausen, Cöthen), ora come organista, ora come violinista, ottenne finalmente, dopo la morte di Kuhnau, il posto di cantore (direttore) alla scuola di S. Tommaso in Lipsia (1723) che occupò fino alla morte (28 luglio 1750).

Sebastiano Bach nacque di famiglia povera e modesta, si ammogliò due volte ed ebbe ventun figli. Le sue aspirazioni non furono mai alte, nè egli cercò la gloria. Dopo i suoi trionfi come organista e pianista a Dresda ed a Berlino, ritornò alla sua casa e continuò le sue occupazioni senza inorgoglire, quasi inconscio del suo portentoso genio. Passò la vita in mezzo alla sua famiglia, severo con sè ed i suoi, ligio al dovere ed alla religione dei suoi padri. I suoi contemporanei non intuirono la sua grandezza. Nato in un'epoca in cui la Germania non aveva ideali, in cui la vita di pensiero era



meschina o nulla ed il pedantismo e la gretteria regnavano, non si vide in Bach che un eccellente virtuoso d'organo e poco più che un buon e diligente direttore di cappella. Più volte egli ebbe a sostenere lotte accanite coi suoi superiori per futili lagnanze e per questioni indegne che gli amareggiarono l'esistenza.

Dopo morto, le sue composizioni andarono dimenticate ed in parte perdute; gli ultimi rampolli della sua famiglia caddero in miseria, e come si obliò il luogo ove giaceva sepolto, così si scordò il suo nome, sicchè quando Marx e Mendelssohn esumarono la sua grandiosa *Passione di S. Matteo* e ritornarono alla luce le sue maggiori opere, sembrò essere cosa incredibile che un simil genio avesse potuto per tanto tempo essere sconosciuto e quasi dimenticato. Oggi si può però parlare d'una vera rinascita bachiana, perchè la musica di Bach s'accorda in certo modo cogli ideali moderni d'estetica musicale e colla tendenza alla polifonia e fu appunto quando dominava l'omofonia, che Bach fu dimenticato per più d'un secolo.

Dinanzi alla grandiosità delle sue opere la penna sfugge di mano e rifiuta il suo ufficio. Goethe scrisse di lui: «Quando penso a Bach, ho l'impressione, che l'eterna armonia si diverta con sè stessa forse come sarà successo nel seno di Dio prima della creazione». E Wagner: «Se si vuole comprendere la meravigliosa singolarità, forza ed importanza dello spirito tedesco con un solo ed incomparabile esempio, basta studiare la personalità quasi inconcepibile ed incomprensibile di

Sebastiano Bach in un'epoca in cui il popolo tedesco era pressochè annientato».

Il genio di Bach si può intuire, non esprimere a parole. Come Palestrina, egli sta sul confine di due epoche, e mentre chiude l'una, inizia l'altra. Anche egli non fu riformatore nel senso stretto della parola, nè trovò nuove forme, ma le sussistenti perfezionò e perfezionandole le rese tali che nuove appaiono. Come Palestrina incarna la musica sacra cattolica, così Bach è il rappresentante della musica protestante. La sua musica vocale è esclusivamente religiosa ed interpreta la dogmatica protestante, ma egli le ispira sentimenti più umani ed intimi di quello che la severa ortodossia antecedente avesse saputo. Se in Palestrina troviamo rappresentato l'elemento divino che s'abbassa fino all'umanità, in Bach domina l'elemento umano che si libera dai ceppi e dalle miserie terrene, si eleva al cielo, gli confida i suoi dolori, le sue angosce e vi trova il conforto e la pace dopo la lotta.

Il suo carattere inclina al misticismo, per cui la sua musica è precipuamente riflessiva, profonda ed esigente che l'uditore vi si immedesimi. Non sempre giustificato è però il voler sottolineare il sentimento religioso di Bach, che egli possedeva più per tradizione che per riflesso. Bach è portato altresì al lirismo ed in lui si trovano gli elementi del romanticismo; perciò era naturale che egli coltivasse anche la musica istrumentale, che più si adatta ad esprimere la profondità del pensiero. La musica di Bach non fu

popolare ai tempi del maestro, perchè egli si elevava troppo sopra gli altri per venir intieramente compreso e popolare non lo è oggi nè mai lo diverrà. Ma invece si può ben con sicurezza affermare, che molte delle sue opere saranno imperiture come alcune dell'antichità nella letteratura, pittura e scoltura, perchè per quanto cambieranno e la vita di pensiero e le forme dell'espressione, l'alito geniale che vi ispirò il maestro, non può per il tempo che passa spegnersi.

Nella musica vocale Bach segnò traccia imperitura. I suoi numerosi corali a quattro voci sono monumenti insuperabili di melodia ed espressione profonda; molti gli servono di tema per costruire grandiose concezioni polifoniche. Ma dove Bach sembrò attingere ad una fonte inesauribile fu nelle cantate, che sono più di trecento, quasi tutte su poesie di carattere religioso da eseguirsi dopo la predica dell'ufficio protestante. Esse mantengono la forma concertata di prima (introduzione istrumentale, coro, recitativi, arie, duetti, corale). La plasticità dei temi si presta a tutte le combinazioni, senza che l'unità sia perduta; l'opera grande e maestosa sorge naturalmente e quasi necessariamente, nel mentre ogni parte è individualmente concepita. La differenza che passa fra quelle di Bach e dei suoi antecessori e contemporanei è grande, perchè fu egli il primo a riconoscere l'importanza delle forme dell'opera italiana e servirsene combinandole collo stile della musica d'organo, raggiungendo così l'unità e creando una nuova musica da chiesa di spiccato carattere protestante, che fu

anche l'ultima non essendo la posteriore che una semplice imitazione della sua.

Il contrappunto di Bach basa a differenza dei maestri anteriori sull'armonia e le singole voci sono sempre condotte melodicamente. La tonalità è la moderna e non è che la scala minore discendente colla sesta maggiore che a noi riesce un po' strana ed arcaica.

Fra le sue opere vocali le maggiori sono la *Passione secondo S. Matteo*, la *Messa in si minore*, l'*Oratorio di Natale*, il *Magnificat* a cinque voci. La *Passione* suddetta (15 aprile 1729), una delle tre conservateci, segna un immenso progresso in confronto delle anteriori e delle contemporanee e come il testo è depurato dalle aberrazioni ed ingenuità di prima, così la musica si eleva ad altezze, quali Bach stesso di rado seppe raggiungere. E se anche in questa sublime opera il contrasto fra l'elemento sacro e mondano o drammatico le tolgono l'unità, ciò deve ascriversi non all'autore ma al genere di composizione, per cui lo vediamo spegnersi con Bach e sostituirvisi l'oratorio, nel quale l'elemento sacro e mondano si confondono in uno e formano un nuovo stile.

Nella musica istrumentale fu Bach che introdusse, come nessuno prima di lui seppe fare, le forme della musica polifonica vocale. Egli non creò la *Sonata*, la *Suite*, la *Partita*, la *Fuga*, ecc., ma tutti questi generi modificò e rinnovò in modo che fra le sue composizioni e le anteriori o contemporanee la somiglianza è poca o nessuna. La sua orchestrazione invece è semplice,

quantunque non manchino specialmente nelle arie concertate tratti felici e nuovi impasti e combinazioni, che egli imparò senza dubbio dalle opere di Steffani. Fra la quantità delle sue opere strumentali basti il nominare il suo *Clavicembalo ben temperato*, quella raccolta aurea di 48 preludî e fughe per cembalo, in cui Bach si palesa non solo sapiente teorico ma altresì poeta musicale, servendo la forma del preludio e della fuga ad esprimere sentimenti svariati ed affetti e facendo la profondità del pensiero e la bellezza melodica dimenticare la sapienza. Altre notissime sono la *fantasia cromatica*, il *Concerto in re minore* per pianoforte, la *suite in re maggiore* per orchestra, il *Concerto italiano*, le *toccate e fughe*, le *sonate per piano e violino*, le *sei sonate per violino solo*, i *concerti brandeburghesi*, ecc.

Bach fu sommo organista e come tale fu riconosciuto anche dai contemporanei. Le sue improvvisazioni attiravano la folla ed il celebre organista Reinken dopo averlo sentito in Amburgo (1721), gli rivolse le memorabili parole: «Credevo che quest'arte fosse morta, ma vedo che essa ancor vive in voi». Bach non fu del resto soltanto sommo organista ma altresì sommo nelle sue composizioni per organo ancor oggi insuperate. E difatti chi ha mai più superate le sue toccate e fughe, i suoi preludî ai corali nei quali la profondità e la ricchezza melodica e tematica sono inesauribili?

L'infinita ammirazione delle opere di Bach non deve però accecarci al punto di non riconoscere che non tutte

raggiungono l'ideale della perfezione e che anch'egli, ciò che del resto è più che naturale se si considera la sua immensa produzione, molte volte lasciò correre la mano, fidandosi della sua prodigiosa sicurezza di maneggiare le forme più ardue del contrappunto. Allora anche Bach è soltanto un artista abilissimo ed è inutile cercare nelle opere scritte così, che non son poche, recondite profondità mistiche, alle quali certo l'autore non pensava e che neppur inconsciamente sentiva. E questo vale non soltanto per molte delle opere strumentali ma ancor più per le cantate, scrivendo le quali Bach non poteva essere sempre invaso da compunzione religiosa ma voleva sopperire a bisogni liturgici, specialmente in un'epoca, in cui la religiosità s'univa ad un pietismo protestante barocco.

Gli elementi della musica di Bach sono i più svariati. Il fondamento ne è il corale protestante, ma egli studiò altresì e profitto delle opere di Palestrina, Lotti, Caldara, Frescobaldi, molte delle quali egli copiò di propria mano. Nella musica strumentale sono Corelli, Vivaldi (Concerti), Marcello, Albinoni, Couperin, Froberger, Buxtehude ed altri che esercitarono un influsso palese sulle sue opere.

Fra i numerosi figli di Bach, quattro furono musicisti. Il maggiore, *Friedemann* (1710-1784), mostrò grande ingegno ed ebbe a maestro il padre, che su lui avea fondato le sue speranze. Organista della cattedrale di Halle, vi stette venti anni. Ma il suo carattere strano, la sua vita scapestrata lo trassero a rovina. Dedito al bere,

cadde sempre più in basso, abbandonò il suo posto e vagò per la Germania, finchè morì in miseria a Berlino. Nei suoi momenti felici fu uno dei più grandi organisti del suo tempo, dottissimo in teoria e lasciò più composizioni, fra cui *polonesi*, *cantate*, *sonate* per piano e violoncello ed un *concerto* per organo che è degno delle migliori opere del padre.

Miglior sorte ebbe l'altro figlio di Bach, *Filippo Emanuele* (1714-1788), allievo pure del padre, che visse onorato e stimato ad Amburgo. Fra le sue numerose composizioni vanno menzionate le sue *sonate* per piano, che furono il breviario di Haydn e segnarono una nuova fase nello sviluppo della sonata quantunque non sia giusto ascrivergli quello che fu il frutto dei tentativi di più maestri anteriori e contemporanei. In ultima linea le opere di F. E. Bach appartengono ormai allo stile galante, reso meno snello dalla pedanteria germanica dei suoi tempi.

Tanto Friedemann che Filippo Emanuele si risentono dell'influenza superficiale dell'epoca e sono lontani dal raggiungere la grandezza e profondità del padre. Gli altri due figli, *Cristoforo Federico*, direttore a Bückeburg e *Giovanni Cristiano*, direttore a Milano e poi a Londra non si elevarono sopra la mediocrità.

I numerosissimi manoscritti di Bach - durante la sua vita ne vennero stampati soltanto alcuni - furono divisi tra i due figli Friedemann e Filippo Emanuele. Ma il primo poco si curò del prezioso retaggio e così molte opere del grande genio di Turingia andarono perdute per

sempre.

Pochi giorni prima di Bach nasceva in Halle (23 febbraio 1685) *Giorgio Federico Händel*, quel genio che insieme a Bach, per lungo tempo assicurò alla Germania il primato musicale. Anche Händel, come tanti altri, ebbe a lottare col padre prima di potersi dedicare alla musica, finchè quest'ultimo, per l'intercessione del principe di Weissenfels, acconsentì all'ardente desiderio del figlio e lo mandò alla scuola dell'organista Zachau, eccellente teorico. A undici anni si recò a Berlino, dove viveva allora Bononcini e dove apprese nuove cose ed intravide orizzonti ben diversi da quelli che il suo maestro avevagli additato. Ma egli seppe resistere alla tentazione di rimanere e ritornò ai severi studi, che alternava con quelli della giurisprudenza all'Università, finchè a 19 anni si recò ad Amburgo per dedicarsi intieramente alla musica.

Amburgo era allora il centro musicale germanico dell'opera ed offriva al giovane musicista ricco campo di studio ed esperienza. Difatti il suo soggiorno non fu senza frutto, chè di lui si eseguirono con buon successo tre opere. In Amburgo accadde pure la nota storia del suo duello con Mattheson, il turbolento e litigioso critico, che per poco non lo uccideva. La conoscenza dell'opera destò in Händel il desiderio di visitare l'Italia (1707), dove stette tre anni componendo più opere nello stile dell'epoca e riscuotendo grande plauso. Il soggiorno di Händel in Italia influì grandemente sulla sua musica, che ad onta di tanti punti di contatto, pure è



si diversa da quella di Bach. Lotti e Scarlatti gli furono prodighi di consigli e dalle opere di questi e della scuola romana, specialmente di Carissimi, trasse proficui ammaestramenti.

Nel 1710 abbandona l'Italia e si ferma ad Annover, dove si trova con Steffani, il gentile ed ispirato autore di celebri duetti e cantate. Di là passa a Londra, che doveva divenire la sua patria adottiva. Nel 1711 la sua opera *Rinaldo*, lo rende noto al pubblico inglese ed in breve tempo egli diventa l'autore più di moda. Ma la sua vittoria fu amareggiata da continue lotte con rivali ed una forte fazione d'inimici invidiosi cercò con ogni mezzo di soppiantarlo e discreditarlo. Le contese coi colleghi, fra cui *Ariosti*, *Bononcini*, *Porpora*, con cantanti e cantatrici, fra le quali la Cuzzoni e Faustina Hasse rivali ed inimiche acerrime, la cattiva riuscita delle sue imprese teatrali, finirono col disgustarlo del teatro, sicchè nel 1740 colla sua opera *Deidamia*, diede un addio alle scene e si dedicò ormai in età avanzata all'oratorio, a quel genere in cui si era anni avanti (1732-34: *Ester*, *Debora*, *Atalia*, *la festa di Alessandro*, 1736), provato con successo. Fra le opere di questo periodo nomineremo come le più celebri ed ancor oggi notissime, *Israele in Egitto*, coi suoi grandiosi cori che descrivono le sventure del popolo eletto; *l'Allegro ed il Pensieroso*; nel 1741 il celebre *Messia*, l'oratorio prediletto del pubblico inglese; nel 1742 *Sansone*, una delle opere più ispirate e grandiose per contrasti di tinte; nel 1746 *Giuda Maccabeo*, e finalmente *Iefte*, che

Händel scrisse quando le tenebre della cecità si erano distese sui suoi occhi, due anni prima della sua morte (1759).

Händel scrisse quaranta opere teatrali, diciotto oratorî, passioni, Anthems, Te Deum, Cantate, duetti, Concerti grossi, Sonate, Suites, musica d'organo.

L'importanza di Händel sta precipuamente nell'oratorio. Nell'opera lirica egli non si innalza gran fatto al disopra dei contemporanei e se nelle sue arie la caratteristica è forse più efficace di quella di tanti altri maestri, le sue melodie sono meno insinuanti ed ispirate di quelle dei migliori italiani. Anche in Händel manca come nei maestri napoletani il sentimento drammatico dell'intera opera e se un'aria o l'altra, singolarmente presa, mostra grande verità espressiva e s'adatta al testo, il tutto non è che una collezione di arie collegate coi recitativi.

Dell'origine dell'oratorio abbiamo fatto cenno parlando di quella dell'opera. In Italia esso si era già al principio del secolo XVII diviso in due specie distinte. La prima a somiglianza delle antiche azioni liturgiche con testo latino, la seconda in forma di leggende di santi od azioni sacre drammatizzate con apparato scenico. Una suddivisione di quest'ultima sono gli Oratorî con persone allegoriche e simboli, ma essa iniziata da Cavalieri andò presto in disuso (*Maragnoli-Vita humana* 1658). Le azioni sacre drammatiche invece vennero molto in voga e le biblioteche italiane e straniere posseggono una quantità di simili azioni sacre

in musica, fra le quali nomineremo come le principali l'*Eumelio* di *Ag. Agazzari*, *S. Alessio* di *Landi* (circa 1620), gli *Oratorî* di *Aless. Scarlatti*, *Stradella* (Modena), *S. Francesco* di *G. Alessandri* (Dresda) molti di *Caldara* (Vienna), *Leo*, ecc., e per dare un'idea della voga dell'oratorio basti il dire, che il padre Martini aveva nella sua biblioteca 350 oratori scritti da maestri italiani, che poi andarono dispersi ed in parte perduti. La forma dell'oratorio drammatico italiano va sempre più avvicinandosi a quella dell'opera e la parte dell'*Historicus* scompare ben presto, perchè essa era incompatibile colla forma drammatica, e l'esecuzione scenica, che molte volte si adottava.

L'affinità fra l'azione dell'Oratorio con quella dell'opera influiva pure sullo stile. Una certa serietà ed elevatezza nelle arie e nei recitativi accompagnati, molte volte bellissimi, è l'unica caratteristica. I cori vanno sempre più perdendo d'importanza e si riducono di solito a due, al principio ed alla fine e ciò neppur sempre. L'interesse va perciò diminuendo e noi vediamo spegnersi l'oratorio, almeno in Italia, alla fine del secolo XVIII.

È inutile indagare quali motivi abbiano deciso Händel ad abbandonare l'opera lirica e dedicarsi intieramente all'oratorio. Certo essi non sono da cercarsi solamente nelle circostanze esteriori. Più che queste influirono senza dubbio il suo carattere severo ed austero, l'altezza dei suoi ideali e l'impossibilità di raggiungerli nell'opera. Nell'oratorio di Händel si compie la fusione

dell'elemento mondano e divino, che nella musica sacra era impossibile. La bibbia offriva ad Händel soggetti adatti alla sua natura inclinata all'epico, al grandioso; alla mancanza dell'elemento drammatico individuale suppliva la vastità del quadro michelangiolesco, dove invece di una singola persona parlava un popolo intiero. La mente di Händel non era inclinata alla contemplazione mistica, ma vedeva la vita oggettivamente cogli occhi di un cosmopolita. Perciò quello che Händel non seppe raggiungere nell'opera lirica, egli raggiunse nell'oratorio, il sentimento drammatico cioè e perciò i suoi grandiosi cori sono più veri ed espressivi che le sue arie, le quali per lo più sono antiquate e risentono del tempo tanto nelle loro forme alle volte barocche e convenzionali che nelle fioriture.

L'orchestrazione di Händel è più ricca e colorita di quella di Bach, che doveva sempre contentarsi di pochi e mediocri suonatori, più interessante ed elaborata di quella dei maestri italiani. Fra le sue migliori opere strumentali contano i *Concerti grossi*, per archi soli o per archi ed oboe, lo strumento preferito da Händel. La forma è quella dei Concerti di Corelli con qualche cambiamento.

Händel è molto più comprensibile e vicino a noi italiani di Bach sia per le sue doti sia e forse di più per l'influenza che ebbero su di lui i maestri italiani ed il lungo soggiorno in Italia. «Andate in Italia a liberarvi la testa dalle idee superflue e le ubbie» diceva il vecchio musicista Fux ad un suo scolaro e fu certo in Italia che

Händel imparò la chiarezza, l'equilibrio e la semplicità, che sono i suoi maggiori pregi e che Bach non seppe mai raggiungere in sì alto grado.

La potenza assimilatrice di Händel è stragrande ed egli non ebbe mai scrupolo di servirsi di motivi e temi di altri maestri per le sue opere. Ma egli sa assorbire tutti gli elementi estranei in modo tale, che l'imitazione non diventa plagio e perde ogni importanza.

Nell'opera egli non cercò nè trovò nuove vie ma seguì le battute. Nell'oratorio invece egli tenta continuamente nuovi esperimenti e gli fa subire diverse trasformazioni, innestandogli anche forza drammatica più che nelle sue opere teatrali, ora contentandosi di cori omofoni ora fugati, ora misti con soli. La sua facoltà inventiva sembra inesauribile, sicchè gli bastano poche settimane, alle volte pochi giorni per comporre un'opera od un oratorio (p. e. il *Messia* fu scritto fra il 22 agosto ed il 14 settembre 1741). I suoi Concerti per organo ed orchestra sono quasi improvvisazioni ed egli si contenta alle volte d'una stenografia musicale per seguire l'irruenza della sua fantasia.

Bach e Händel sono due geni, che vicendevolmente si completano come Goethe e Schiller. Bach inclina al misticismo, alla contemplazione: egli basa completamente sul sentimento religioso protestante. Händel è più oggettivo e contempla la vita da un ampio e libero punto di vista; perciò il primo è essenzialmente lirico, mentre l'altro è epico e somiglia agli uomini dell'antichità. Il sentimento religioso in lui non è

esclusivo come in Bach, ma è soltanto il fondamento su cui poggia il suo edificio. Bach rimase germanico nell'arte ed esclusivamente nazionale, mentre Händel ne allargò i confini, e conservando la propria fisionomia, apprese e si perfezionò alla scuola degli italiani. Bach è più profondo e complicato di Händel che si serve di mezzi più chiari, più semplici; il primo è più accurato nei particolari, mentre il secondo dipinge a tratti più larghi. Ambedue menarono vita semplice ed integra e ad alte aspirazioni unirono somma attività e diligenza.

Con Bach ed Händel finisce la prima grande epoca della musica tedesca. L'antica religiosità andava scomparendo per far luogo a nuove idee; all'antico dogmatismo succede il razionalismo di Kant; la Rivoluzione francese, che da lungo preparavasi, abbatte gli antichi pregiudizi e viene proclamata la libertà d'azione e di pensiero. Anche la musica si risente delle nuove idee e da queste nascono l'opera di Gluck e la musica strumentale sinfonica moderna.

## LETTERATURA

C. v. Winterfeld - *Der evangelische Kirchengesang*, Lipsia, 1843-47.

H. Köstlin - *Luther als der Vater des evang. Kirchengesanges*, Lipsia, Breitkopf und Härtel.

Pirro A. - *Schütz*, Paris, 1912.

Pirro A. - *L'esthétique de I. S. Bach*, Paris, 1907.

Ph. Spitta - *Heinrich Schütz Leben u. Werke*, Berlin, 1904,  
nel libro *Musikalische Aufsätze*.

- *I. S. Bach*, Lipsia, 1873 e seg.

C. Bitter - *S. Bach*, Dresda, 1880.

Schweitzer A. - *I. S. Bach, le musicien poète*, Leipzig, 1904.

Fr. Chrysander - *G. F. Händel*, Lipsia (incompiuto.)

T. Volbach - *G. F. Händel*, Berlino, 1898.

Rolland R. - *Händel*, Paris, 1910.

C. Bitter - *Die Söhne Bachs*, Berlino, 1868.

- *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums*, 1872.

Le opere degli autori nominati, anteriori a Schütz sono in  
parte pubblicate in Antologie.

Quelle di Schütz, Bach ed Händel furono intieramente  
pubblicate dalla casa Breiktopf und Härtel e dalla Società  
Händel.

## CAPITOLO XIII.

### La musica monodica da camera e l'arte del canto fino al secolo XIX.

#### Teatri e decorazioni.

Una delle qualità che secondo Baldassare Castiglione deve avere *il Cortigiano* (1518) è che egli sia «ancor musico ed oltre allo intendere ed esser sicuro a libro sappia varii istrumenti». (Libro I. Cap. XLVIII). «Il tempo poi nel quale si possono usare queste sorti di musica, stimo che sia sempre che l'omo si trova in una domestica e cara compagnia, quando altre faccende non vi sono». (Lib. II. Cap. XIII). Simili accenni troviamo negli *Asolani* di Pietro Bembo, nella vita di Guido da Montefeltro, scritta da Vespasiano dei Bisticci, nei *Dialoghi* di Torquato Tasso ed in molte altre opere dei secoli scorsi, p. e. nell'Introduzione al *Novellare* nelle *Cene* di Francesco Grassini, detto il Lasca («si dierono a cantare certi madrigali a cinque voci di Verdolotto e d'Arcadelte in casa di una ricca e bella donna vedova, il di cui fratello aveva una camera fornita di canzonieri scelti e d'ogni sorte d'istromento lodevoli, sappiendo



tutti quei giovani, chi più, chi meno, cantare e suonare»). La musica comincia a divenire col Rinascimento veramente un elemento di coltura e diletto delle classi alte e medie ed ad avere una parte non senza importanza nella vita privata. Paolo Veronese, Giorgione, Bonifazio dipingevano i cosiddetti *Concerti*. Leonardo, Benvenuto Cellini, Salvator Rosa erano buoni musicisti, cantanti o suonatori; le corti di Firenze e specialmente di Mantova e Ferrara risuonavano di canti e suoni e musicisti celebri vi trovavano gentile ed onorevole accoglienza; Isabella ed Alfonso d'Este possedevano una raccolta di strumenti preziosi non allo scopo di farne una collezione ma di usarli praticamente. A differenza di prima di musica si occupavano e seriamente anche i dilettanti e basti il nominare fra le donne celebri o note per altri motivi Properzia dei Rossi, Irene da Spilimbergo e Tarquinia Molza quali distinte cantanti e suonatrici e fra le compositrici Maddalena Casolana e Vittoria Aleotti che scrissero Madrigali, che si stamparono assieme a quelli dei maestri più celebri e finalmente la cortigiana Imperia che aveva studiato la composizione ed era abilissima cantante. La musica non mancava mai alle feste, conviti e persino nei conventi di monache si cantava e suonava per semplice svago e divertimento. In questo accordo perfetto di lodi alla musica non si ha che una stonatura nella lettera di Bembo a sua figlia Elena (1529), alla quale scrive che «il suonare è cosa da donna vana e leggiera e che è meglio esercitarsi nelle lettere e far la cucina».

Più tardi il teatro e l'opera ebbero il predominio ma non perciò cessarono i concerti privati ed i trattenimenti dove la musica aveva gran parte. Così sappiamo p. e. dei famosi Lunedì del Cardinale Ottoboni a Roma, dove suonava Corelli e convenivano i più celebri musicisti (Scarlatti, Händel, Steffani, ecc.) e Burney ci racconta nelle sue memorie di una quantità di simili trattenimenti musicali in più città di Italia. Nè altrimenti si potrebbe spiegare la grande quantità di opere vocali ed strumentali, scritte per scopi estranei al teatro, quali dapprima le Canzoni a più voci, i Madrigali, le innumerevoli composizioni per liuto, le canzoni monodiche, le cantate e la musica per strumenti ad arco e tasto.

Lo stesso può dirsi della Germania, quantunque la sua vita artistica non fosse certo sì sviluppata che in Italia. M. Agricola ci parla nella prefazione alla sua *Musica istrumentalis* (1545) in versi prosaici e da colascione della musica nella vita privata tedesca. Walther, l'amico di Lutero, ci racconta che questi prima e dopo tavola si metteva a cantare e che Melantone faceva il basso. Le raccolte di canzoni *Kurzweilig, frische gute Liedlein*, sono numerosissime ed appartengono alla musica di carattere intimo, al qual genere sono pure da annoverarsi le opere di Clavicembalo della famiglia dei Bach, di Kuhnau, Froberger come in Francia, quelle di Couperin, Rameau, Daquin ed altri. In Germania poi i cosiddetti *Collegia Musica* erano società di dilettanti, che durarono quasi fino al termine del secolo XVIII e che,

come lo indica la parola, erano circoli musicali privati, dove si eseguiva una quantità di opere vocali ed strumentali con o senza uditorio. La conclusione che se ne può trarre è che ai tempi odierni si fa certo più musica che nei tempi passati ma che la musica da camera prima veniva molto più coltivata nelle famiglie e nelle radunanze private, al che influi senza dubbio anche la maggiore difficoltà tecnica della musica moderna.

La musica da camera vocale monodica dei secoli scorsi è pressochè ignota non solo al cosiddetto gran pubblico ma anche a molti musicisti. Eppure essa è d'una ricchezza incredibile ed è a sperare che ora che adagio adagio si vanno pubblicando le migliori opere antiche oltre le poche note celebri, noi impareremo a conoscerla e ad apprezzarla come lo merita. Essa, della quale trovammo già accenni nell'*Ars nova* fiorentina ben presto andata in dimenticanza e che visse soltanto nella canzone popolare, rinacque quasi contemporaneamente all'opera ed è pure frutto del Rinascimento musicale. Tentennante da principio ed avvicinandosi alle melopee di Peri e Caccini, ben presto si depura ed invigorisce, diventa spontanea, fresca ed ispirata per la linea melodica, ora calda d'espressione, ora vivace di ritmo, ora caratteristica. Le nostre biblioteche possiedono una quantità di queste canzoni ed arie antiche e quando esse saranno di nuovo note ci accorgeremo di avere una meravigliosa lirica musicale antica, alla quale deve riannodare la lirica moderna, se non si vuole

imbastardire l'arte nazionale.

Fra le opere appartenenti a questo genere nomineremo oltre quelle pubblicate da L. Torchi nelle Canzoni ed Arie italiane ad una voce del secolo XVII, i *Madrigali ed Arie a voce sola* di *Giovanni Francesco Capello*, la *Sphaera armoniosa* di *Paolo Quagliati* (1623) i *Madrigali* di *Francesco Turini* (1629) e *Biagio Marini* (1649) qualche canzone di *Salvator Rosa* (1614-1673) il celebre pittore e di *Alessandro Stradella*. Riemann esamina nella sua storia della musica una quantità di queste raccolte di arie di maestri italiani affatto sconosciuti e ne riporta lunghi brani, parlando con grande ammirazione specialmente di quelle di *Benedetto Ferrari* di Modena (?) (1633) che non esita a mettere a paro di Monteverdi e Carissimi. Ma la vera canzone lirica ebbe pur troppo brevissima vita per il predominio del teatro. Essa si va gradatamente cambiando nella *Cantata da camera*, che era quasi uno studio preparatorio dell'opera, un'opera in miniatura essa stessa, nata dal Madrigale coll'aggiungere ai cori pezzi a solo, che poi divennero dominanti. Lo stile di essa divenne poi quasi stereotipo, sicchè si può quasi dire che fu la Cantata nata dall'opera che poi influi su questa e sullo stile drammatico e gli tolse in parte la verità drammatica coll'esclusiva ricerca dell'eleganza ed una certa vacuità cagionata dalle poesie di solito insulse e convenzionali. E così successe, come giustamente osserva R. Rolland, che Carissimi e L. Rossi ebbero la prima colpa della decadenza dell'opera italiana appena

iniziata, come tutti quelli che sostituiscono ad un ideale di verità uno di semplice bellezza, indifferente alla vita. La cantata consisteva solitamente di tre arie collegate da recitativi e la voce veniva accompagnata dal cembalo rinforzato dal basso o violoncello. Alle volte ma raramente si aggiungono istrumenti a corde p. e. liuti, chitarre, tiorba e lira. Molte delle infinite cantate dell'epoca sono da contarsi fra le migliori opere della musica italiana e superano spesso per la finezza del lavoro, la spontaneità e la correttezza della declamazione le opere teatrali contemporanee. Lo stesso può dirsi dei *duetti da camera* di *A. Lotti*, *E. Astorga*, *Clari* e specialmente di *Agostino Steffani*. Le poesie dei duetti sono pressochè esclusivamente di soggetto amoroso e non sono quasi mai veri dialoghi con contrasti drammatici, anche quando vi sono framessi piccoli recitativi. La forma di duetto era scritta semplicemente per scopi musicali, onde cioè impiegarvi imitazioni e canoni. Anche questi canti sono scritti col basso numerato solo o con altri istrumenti, di solito violini ma in tutt'altra maniera delle opere anteriori del genere polifonico, che si potevano cantare e suonare *come piace*.

Questa fioritura di musica vocale doveva aver per naturale conseguenza un nuovo indirizzo nell'arte del canto. Fino allora aveva dominato la polifonia ed era naturale che i cantanti delle opere polifoniche rivolgessero la loro attenzione più alla coltura musicale generale che alla tecnica del canto stesso. Ma non

bisogna però credere che questa fosse del tutto trascurata, che anzi, p. e. i cantori della cappella Sistina dovevano pure accudire a lunghi esercizi vocali, che se non avevano direttamente per scopo l'espressione individuale del canto pure non potevano restare senza influsso sull'arte del cantare.

Alla scuola di Virgilio Mazzocchi, come scrive Bontempi (1695) «gli allievi dovevano impiegare ogni giorno un'ora nel cantare cose difficili e malagevoli, un'altra negli studî delle lettere e un'altra negli ammaestramenti ed esercizi del canto e sotto l'udito del maestro e davanti a uno specchio per assuefarsi a non far moto alcuno inconveniente nè di vita, nè di fronte, nè di ciglio, nè di bocca e tutti questi sono gli impieghi della mattina».

Coll'introduzione della monodia tutta l'attenzione si concentrò sul canto *a solo*, sull'espressione, la declamazione, la pronuncia e la tecnica. La prefazione alle *Nuove musiche* di Caccini contiene un vero trattato di arte del canto con esempi ed offre ancor oggi un certo interesse, trillo, ribattuta di gola, cascata sempia, doppia, voci finte, (di testa) lunghi giri di voce (fioriture). Un madrigale di Antonio Archilei ci è conservato cogli ornamenti aggiunti alla parte del soprano dalla cantante Vittoria Archilei, fioriture, che anche oggi offrirebbero grandi difficoltà. Esiste pure un'antica traduzione tedesca di un'*Ars cantandi* di Carissimi, che però non è che una teoria elementare della musica. Le prefazioni delle due Euridici e della

Dafne sono finalmente ricche di notizie rispetto al canto.

Da quest'epoca cominciano pure le notizie sui singoli cantanti, che ora potevano valere come individui e non semplicemente come membri d'un tutto (coro). I più noti di quei primi tempi dell'opera sono *Vittoria Archilei* «che si può dire l'Euterpe dell'età nostra» (Peri), il castrato *Vittorio Loreto*, *Margarita Costa* e la *Cecca della Laguna*, le quali due ultime furono causa di fazioni nemiche (*Costisti e Cecchisti*) che preludiano ai partiti posteriori dei Glickisti e Piccinisti anche cogli scandali ed invettive, *Virginia Andreini* (la Florinda), *Adriana Basile*, *Baldassare Ferri*, *Francesco Grossi* (*Siface*), ecc.

Alcuni decenni dopo il principio dell'opera comincia il dominio degli evirati. Fino allora si faceva eseguire in chiesa la parte di soprano e contralto da ragazzi o da falsettisti (alti naturali) che erano una specialità degli Spagnuoli. *Giovanni de Sanctos* († 1625) fu l'ultimo falsettista della cappella pontificia. Il primo evirato che vi fu accolto fu il padre *Girolamo Rosini* (1601) da Perugia. Donde fosse venuta questa infame barbarie che durò fino al scorso secolo e della quale vivevano fino a non molti anni fa ancora alcuni decrepiti e tristi testimoni a Roma, non è qui il luogo di ricercare. Incredibile è che uomini illuminati come *Pietro della Valle*, membro della Camera fiorentina ed altri chiamino gli evirati «il maggior ornamento della musica». Essi passarono dalla chiesa in teatro specialmente quando

papa Clemente XII proibì che le donne cantassero nei teatri di Roma. Ed allora si videro uomini, che Parini chiamava «canori elefanti, che si trascinavano appena sulle adipose piante», cantare da soprano le parti di donna, oppure un amante od un eroe cantare la parte più alta, mentre il contralto era affidato ad una donna e simili! Ad onta di queste aberrazioni l'arte del canto faceva però in Italia progressi grandissimi. Molti dei migliori e più celebri maestri erano essi stessi eccellenti cantanti (Caccini, Peri, Carissimi, Stradella, Scarlatti). Altri si dedicarono intieramente all'insegnamento del canto e fondarono scuole, che divennero celebri. Uno dei più noti fu *Francesco Antonio Pistocchi* (1659-1720) cultore del canto espressivo e fondatore della scuola bolognese. *Pietro Francesco Tosi* ci ha tramandato nelle sue *Opinioni dei cantori antichi e moderni* (1723) le regole di questa scuola che col successore di Pistocchi, *Antonio Bernacchi* (1690-1756) coltivò con predilezione il canto fiorito. Altri celebri scuole furono quelle di *Francesco Redi* di Firenze, di *N. Porpora* a Napoli e *Mancini* a Vienna.

I cantanti più noti di questo tempo sono *Vittoria Tesi*, *Faustina Bordoni-Hasse*, *Francesca Cuzzoni*, *Margarita Durastanti*, *Regina Mingotti*, *Francesco Bernardi* (*Senesino*), *Carlo Broschi* (*Farinelli*), *Gaetano Majorano* (*Caffarelli*), ecc.

Il pubblico delirava per quelle voci potenti ed ammalianti, per quell'arte perfetta, per quel sentimento profondo che emanava da quel canto. Ma tanta



ricchezza di voci e tanta perfezione d'arte influirono sull'arte stessa e quel fenomeno che vediamo nella pittura (Guercino, Domenichino) e nella scoltura (Bernini) si ripeté anche nella musica. Il virtuosismo cessò di esser mezzo ma divenne scopo ed il cantante non servì più all'arte ma l'arte a lui. Così una delle cagioni della decadenza dell'opera o della musica italiana in genere, che seguì questo periodo, fu senza dubbio il virtuosismo dei cantanti, che insuperbiti dei loro successi dettarono la loro volontà al musicista e lo resero schiavo dei loro capricci. Ed allora alla naturalezza ed alla verità subentrarono la ricercatezza e la mania dell'effetto; il canto semplice ed espressivo dovette far luogo alle fioriture senza significato.

L'Italia è la vera patria del teatro moderno. Mentre a Lucerna si eseguiva ancora nel 1583 sulla piazza del Mercato una rappresentazione sacra e gli attori con infantile semplicità recitavano a seconda del luogo dell'azione in diversi scompartimenti, uno accanto all'altro e tutti contemporaneamente visibili, *Andrea Palladio* costruiva in Vicenza il teatro Olimpico, in cui quantunque senza scenari dipinti era effettuata l'idea della scena chiusa e Leonardo, Brunelleschi, Raffaello, Andrea del Sarto ed altri sommi artisti non sdegnavano prestare la loro opera per ideare apparati scenici e decorazioni. A Venezia si aprivano i primi teatri destinati al pubblico (S. Cassiano (1637), S. Moise (1639), ecc. Gli architetti *Peruzzi* e *Serlio* stabiliscono le forme fondamentali del teatro moderno, il palco

scenico, il proscenio, le quinte laterali. *Alcotti, Migliori, Mauro, Bibbiena* ed altri italiani costruiscono i maggiori teatri delle città e residenze tedesche. *La descrizione dell'Apparato e degl'Intermedi* (MDCXIX) di *De Rossi*, una lettera di Baldassare Castiglione ed altri simili scritti ci danno un'idea dello sfarzo di decorazioni, macchinismi e vestiari, col quale vennero eseguite le prime rappresentazioni teatrali.

Celebri pittori di scene furono la famiglia *Galli, Bibbiena, Aldobrandini, Mauro, Servandoni*. Quest'ultimo osò dare nel 1739 a Parigi uno *spectacle de decoration* esponendo con soli scenari senza attori il mito di Pandora. *Giacomo Torelli* e *Francesco Santorini* introdussero per i primi fuori d'Italia i scenari dipinti.

## LETTERATURA

Schmitz E. - *Geschichte der Cantate und des geistlichen Concertes*, Lipsia, 1914.

H. Goldschmidt - *Die italienische Gesangsmethode des 17. Jahrhunderts*, Breslau, 1890.

Aby Warburg - *I costumi teatrali per gli Intermezzi del 1589* nella commemorazione della riforma melodrammatica fiorentina, Firenze.

Burckardt - *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni.

Graf M. - *Die Musik im Zeitalter der Renaissance*, Berlin, Bard.

Riemann - *Kantaten frühling* (1633-1682), Lipsia (14 cantate di Ferrari B., Cazzati, Piossi, Carissimi, Stradella).

## CAPITOLO XIV.

### La musica istrumentale prima del secolo XIX.

La musica è fino al cinquecento o l'umile ancella della vocale o è musica popolare che si suona dai menestrelli, pifferari, ciarlatani girovaghi alle feste, ai balli. I primi monumenti della musica istrumentale sono alcune danze a quattro parti scritte in note mensurate, che datano probabilmente dal secolo XIII e non hanno che un valore storico di molto inferiore alle canzoni vocali con accompagnamento dell'*Ars nova* fiorentina. Di poco posteriori sembrano essere alcune *Estampie* (estampide), specie di danza da suonarsi colla rota o viola e *les Danses Royales*, pubblicate recentemente da Aubry, contenute insieme a canzoni di trovatori in un manoscritto della Biblioteca di Parigi. Ma se queste opere sono rarissime, invece è restata una quantità di musica per *liuto* o originale o riduzione di musica vocale per lo più polifonica, modificata secondo la natura dell'istrumento e ricca di fioriture e melismi.

Le prime forme di vera musica istrumentale sono i *Ricercari* e *Capricci* per liuto e poi per organo, consistenti in una serie di piccoli motivi da suonarsi senza interruzione e con poco nesso. Seguono le *toccate*

per organo, a guisa di preludio o fantasia in stile fugato. Di molto differenti sono le *canzoni*, imitate da quelle vocali specialmente francesi e di carattere vivace e la *Sonata* antica, identica della canzone (canzone da suonare) e senza alcuna somiglianza colla Sonata moderna. A tutta questa musica fa difetto la forma e l'euritmia. Le composizioni, di solito lunghissime, si perdono in un periodare senza fine dove motivo segue a motivo. Ma a salvare la musica istrumentale da un arido formalismo e dall'eterna imitazione della canzone sopraggiunse l'opera lirica e con essa la nuova teoria estetica.

La musica istrumentale dei secoli XVII e XVIII è specialmente di stile concertato, alternandosi i gruppi di strumenti, perchè con ciò risultavano effetti di colorito e maggiore varietà. Le forme principali sono la *Canzone*, il *Concerto grosso*, la *Sonata da chiesa o da camera* sia a due col basso, sia per uno strumento solo, di solito il violino col basso. Tutte queste forme d'origine italiana furono pure accettate e coltivate anche in Germania dove però si preferì per lungo tempo la *Suite*.

La *Canzone* era dapprincipio ad un tempo in stile fugato, poi in più tempi e perde un po' alla volta ogni somiglianza colla canzone originaria per organo od altri strumenti, trasformandosi nella *Sonata* sia *da chiesa* che *da camera*, la prima a più tempi nello stile imitativo o fugato negli allegri, la seconda piuttosto simile alla *Suite* (serie di pezzi nello stesso tono con carattere dominante di danze (*Pavana*, *Ciaccona*, *Gagliarda*,

*Giga, Passacaglia, Gavotta*, poi come primo pezzo il *Preludio o Sinfonia*, ecc.), nelle Suites francesi anche altre danze come il *Loure, Rigaudon, Passepied, Minuetto*, ecc.

La *Sonata a tre* predomina e la sua letteratura è grandissima ed importante. Probabilmente essa veniva preferita per la maggior possibilità di impiegare arti contrappuntistiche colle due voci a solo. La *Sonata per violino solo e basso* venne più tardi in onore e vi influirono certo almeno indirettamente la musica melodrammatica, e specialmente le sinfonie delle opere veneziane come possiamo vedere nelle Sonate di *Legrenzi*, che fu fra i primissimi a mettere le basi dello stile della Sonata. La Sonata per cembalo ha nei primi tempi minor importanza e non ha oltre la tecnica caratteristiche speciali.

Il *Concerto grosso* deriva dalla sonata per orchestra delle quali ne esistono molte di A. e G. Gabrieli, Cazzati, Bononcini, ecc. Esso constava di più tempi, di solito un largo, che passa modulando all'Allegro fugato; segue un tempo grave o moderato e si finisce con un allegro. Esso era scritto per più strumenti, di solito archi, cembalo od organo, che eseguiva il basso numerato. La caratteristica del Concerto grosso sta nell'alternarsi di un gruppo di strumenti solisti, quasi sempre due violini e violoncello (*concertino*) col *concerto grosso* ossia col *tutti*. In Italia non vi si impiegavano pressochè mai istrumenti a fiato, mentre in Germania non di rado questi si combinavano con quelli

ad arco p. e. nei Concerti brandeburgesi di Bach e nei Concerti grossi di Händel (oboe e fagotti).

Gli strumenti in uso eran molti e svariati. Il primo e più importante è l'organo d'origine antichissima. Herone d'Alessandria, Cassiodoro, S. Agostino ci danno descrizioni abbastanza esatte degli organi antichi e vien nominato *Ktesibius* (170 a. C.) qual inventore dell'*organum hydraulicum* a canne e mantici. La costruzione e la meccanica erano fino al secolo XIV affatto primitive ed i tasti talmente grandi, che si premevano coi pugni e coi gomiti. Il pedale pare fosse introdotto dapprima in Germania e se ne fa ormai menzione parlando di *Bernardo tedesco* (1470) in Venezia. L'organo non era affatto un istrumento destinato esclusivamente alla chiesa. Anzi nel Medio Evo e dopo erano assai diffusi piccoli organi per uso privato, i cosiddetti *portativi* od *organetti* da tenersi in grembo e suonare con una mano mentre l'altra faceva agire il mantice, ed il *positivo*, trasportabile ma più grande da suonare con ambidue le mani.

La maniera di scrivere la musica d'organo variava secondo i paesi. In Italia si scriveva colle note mensurali o in sistemi di linee diverse per ogni voce a modo di partitura o in due sistemi per la mano destra e sinistra; in Germania si faceva invece molto uso della Tabulatura d'organo simile a quella di liuto con lettere gotiche maiuscole e minuscole per le note e segni per il valore di queste. La musica d'organo ha la divisione delle battute molto prima della musica mensurata.

Delle opere dei primi organisti noti quali *Francesco Landini*, *Antonio Squarcialupi* non ci restò che il cosiddetto codice Squarcialupi che contiene oltre più composizioni vocali anche pezzi per organo solo dei secoli XIV e XV. Il *Fundamentum organisandi* (1452), è una raccolta di ventiquattro pezzi per organo di *Corrado Paumann*. Sembra però che anche un manoscritto dell'Abbazia di Sussex di molto anteriore contenga composizioni per organo solo. Col secolo XVI comincia poi specialmente a Venezia una fioritura di musica d'organo colle forme delle *Fantasie*, *ricercari*, *capricci*, *canzoni*, *sonate*, appartenenti alla musica polifonica. Gli organisti italiani più noti di questo tempo sono oltre Willaert, Cipriano di Rore e Gabrieli, *Claudio Merulo* (1533-1604), *Adriano Banchieri* (1565-1634), il vero creatore della *Toccata Girolamo Cavazzoni*, *Girolamo Parabosco* (1510-1587) e sopra tutti *Girolamo Frescobaldi* (1583-1644) ferrarese, che quasi raccolse l'eredità dei grandi organisti italiani antecedenti.

Lo stile di questo, che si può dire il più grande organista italiano, è basato sul contrappunto ma egli non ha nelle sue opere nulla di scolastico e pedantesco e precorse di molto i suoi tempi coll'arditezza e la maschia severità delle sue opere. La tecnica fece con lui immensi progressi ed egli fu fra i primi a sviluppare la forma della fuga. Suo scolaro fu *Giov. Froberger* († 1667), notissimo autore di musica istrumentale. Altro grande organista italiano fu *Bernardo Pasquini* (1637-1710), dopo il quale il primato dell'organo passò alla



Germania coi suoi grandi maestri protestanti. Non si dimentichi però che non solo Froberger ma anche Kerl era stato alla scuola di Frescobaldi e che Sweelink fu scolaro di Zarlino.

Tutti questi grandi organisti e musicisti italiani sono pressochè sconosciuti non solo al pubblico ma persino alla maggior parte dei musicisti, perchè la loro vera comprensione pretende una coltura storica e domestichezza colla musica primitiva. La diversità del nostro senso tonale ed un'innegabile durezza ed angolosità ci tengono lontani dalle loro opere che pure hanno vera ispirazione e grande sincerità. Gianotto Bastianelli ci ha di nuovo resi attenti in lucidi articoli e studi a Cavazzoni, Frescobaldi e Pasquini, che egli in certo riguardo preferisce a Bach.

Il nostro Pianoforte deriva dal Monocordo, al quale si aggiunsero più tasti e corde. Il *Clavichordium* e *Clavicymbalum* di forma rettangolare o di trapezio a corde egualmente o diversamente lunghe datano ormai dal sec. XIV. Esso aveva di solito venti toni diatonici con interpolati due si bem. Non avendo piedi si metteva o su di un tavolo o si teneva sulle ginocchia. Il *Virginale* era una varietà del Cembalo. Il suo nome che si mise in relazione colla regina vergine Elisabetta d'Inghilterra, data però da prima. Più tardi si chiamò anche *Spinetta*, forse da un Giovanni Spinetti, che pare fosse il primo a costruirlo circa il 1500. Celebre fabbricatore di cembali fu *Lorenzo Gusnaschi* di Pavia (secolo XVI). Dopo questo tempo si continua a perfezionare l'istrumento,

che cambia anche più volte il nome. Il Clavicordo si mantenne specialmente in Germania, mentre in Italia e Francia si preferiva il Clavicembalo (Cembalo, Spinetta, Clavecin). Tutti questi strumenti vennero ben presto in disuso quando s'introdusse il *Pianoforte* (Clavicembalo col piano e forte) a martelletti. L'onore dell'invenzione spetta di ragione a *Bart. Cristofori* o *Cristofani*, padovano (1655?-1731), perchè fu questi che costruì per il primo (1711) il pianoforte (Firenze) e non *Cristiano Schroeter* che imitò più tardi Cristofori (1717 o 1721).

La musica per Clavicembalo che dapprima era affatto simile a quella per organo, risente tosto l'influenza della Sonata per violino. Ma non per lungo tempo, giacchè fu essa che mise le basi della Sonata moderna. Mentre le Sonate di Durante e Marcello in due tempi mantengono lo schema della Sonata antica nella forma dei tempi, quelle di *Domenico Scarlatti* (1685-1757) si avvicinano già alla forma moderna, quantunque il primo tema non ritorni dopo lo sviluppo della seconda parte e prima del rivolto. Esse, più di cinquecento, constano d'un solo tempo per lo più nello stile omofono, senza dubbio perchè la polifonia data la sua tecnica speciale non corrispondeva all'istrumento. La melodia sta nella parte superiore, il ritmo è vario ed originale, i contrasti si alternano dando vita alla composizione che ha un carattere d'estrema eleganza ed un sapore arcaico assai attraente. La tecnica è ormai assai sviluppata, anzi per i tempi dell'autore prodigiosa e p. e. affatto diversa da quella di Bach. Domenico Scarlatti è uno dei pochi

autori antichi che sembrano quasi moderni. Confrontando le sue Sonate con quelle dei contemporanei italiani e stranieri, la differenza è grandissima e non soltanto nell'arte ma anche nel contenuto. Lo stile della melodia vocale si introduce, l'espressione si concentra ed è un unico sentimento che vi domina.

Le Sonate di Scarlatti non sono forse che schizzi ma come tali magistrali e nella loro forma aforistica più perfetti ed ispirati per l'inesauribile vena melodica che molte altre opere di ben maggiori dimensioni e pretese. Alessandro Longo che curò con ogni diligenza una nuova edizione di tutte le Sonate di Scarlatti rende attenti alla loro grande varietà ed alle piccole ma notevoli differenze che esistono sia nella forma sia nella tonalità dei diversi tempi. Considerate superficialmente le Sonate sembrano forse poco ricche d'espressione affettiva. In realtà però c'è più passione in molti dei suoi allegri che in tanti adagi cosiddetti espressivi.

Altri autori italiani di Sonate per cembalo sono *Bernardino della Ciaja* senese (1761-1755), *Giovanni Platti*, Porpora, Galuppi, Pasquini, Paradisi, il padre Martini.

I cembalisti più noti di Germania prima di Bach sono il già nominato Froberger, *Giovanni Pachelbel* (1653-1706), *Giorgio Muffat* († 1704) e *Giovanni Kuhnau* (1660-1722) che ha per la Germania la stessa importanza di Scarlatti per l'Italia, per quanto non ne raggiunga la genialità.

Le opere per clavicembalo di S. Bach ad onta del loro grande valore non hanno per lo sviluppo della musica per pianoforte importanza pari al loro valore intrinseco, perchè il suo stile trovò pochissimi imitatori ed il gusto e la moda andavano per altre vie e preferivano lo stile galante, che si contentava di musica molto leggiara.

La musica francese per clavicembalo, che data ormai dall'epoca di Luigi XIV, ha grande differenza da quella degli altri paesi, che derivava in ultima linea dalla musica d'organo e teneva fermo allo stile fugato. Le forme sono quelle della variazione, del rondò e delle danze in genere; la tecnica è tutta fatta di melismi, trilli e mordenti - i cosiddetti *agréments*, l'armonia ed il ritmo sono interessanti e delicati, la tecnica simile a quella della musica per liuto. Il carattere di queste musiche somigliante allo stile delle opere di Boucher e Watteau è quello di una galante preziosità con una vena di sentimentalismo. Le forme sono piccole e gracili e se a tutte queste opere scritte quasi sempre a due voci con pochissimo uso dell'accordo manca quasi intieramente la grandezza, esse corrispondono però ai bisogni estetici di una società corrotta e raffinata quale era la francese di quei tempi. Una particolarità è poi l'uso di dare a questi piccoli pezzi i titoli più strani, che non sempre hanno attinenza colla musica e sono scelti a capriccio ma che pure caratterizzano queste opere quali quadretti di genere (*la Voluptueuse, les regrets, la prude, les ondes, la fleurie, l'agaçante, les bergeries*).

I principali rappresentanti di questa scuola sono *De*

*Chambonnières* († 1670), *Claude Daquin* (1694), la famiglia *Couperin* e di essa specialmente *François Couperin* (1688-1733), il più geniale di tutta la scuola, «la cui tenera melanconia sembra l'adorabile eco, che viene dallo sfondo misterioso dei paesaggi, dove languiscono le figure di Watteau» (Debussy). Bach studiò assiduamente le opere di Couperin ed alcune delle sue Suites non ne sono che imitazioni per quanto geniali.

Studiando i vecchi cembalisti francesi e la loro grazia raffinata e voluttuosa ci accorgiamo che essi sono veramente gli antenati dei decadenti francesi dei nostri giorni e che la musica di Debussy e Ravel ne deriva nella sostanza ben più che dalla musica russa ed esotica in genere. E non solo la musica ma anche i titoli preziosi delle composizioni.

Le opere per clavicembalo di *Rameau* appartengono pure intieramente a questo genere e non superano, anzi non raggiungono quelle di Couperin se non forse nella tecnica maggiormente sviluppata.

In Inghilterra sono gli scrittori di composizioni per il Virginale che si distinguono (*Bird, Tallis, Bull, Gibbons, Morley*, ecc.).

Gli antenati del violino e degli strumenti ad arco moderni sono le Viole di più specie, da braccio (7) e da gamba (6), intonate diversamente, in genere a sei corde con tasti a modo della nostra chitarra. La trasformazione avvenne a poco a poco, sicchè è forse inutile il dar tanta importanza alla questione della priorità nella

costruzione del violino. L'opinione più accreditata è che il primo a fabbricare violini fosse *Gaspare Bertolotti* detto *Gasparo da Salò* (1540 o 1542-1609). Molti attribuiscono il primato a *Gaspare Duiffopruggar* (Tieffenbrucker) di Freising in Baviera (1570 o 1571) ma a torto come risultò dai documenti pubblicati da Coutagne. Poco posteriore a Gasparo da Salò è *Giov. Paolo Maggini* di Bottesino presso Brescia (1580-1632?) forse scolaro del primo. Questi due sono da considerarsi come i primi che fecero violini, sicchè non si avranno notizie sicure su *Andrea Amati* (1535?-1611), il fondatore della celebre scuola cremonese. I rappresentanti più noti di questa sono: *Antonio, Girolamo, Nicolò Amati; Ant. Stradivari* (1644-1737), *Gius. Ant. Guarneri del Gesù* (1687-1742?), *Bergonzi, Ruggeri, Guadagnini*, ecc. Quasi pari agli italiani fu *Jacob Stainer* (1621-1683) di Absam in Tirolo.

Il nome di violino e violinista si trova ancor prima dell'istrumento stesso in un documento del 1462 dell'archivio di Perugia, (*Cantarinus et Quitarista seu Violinista*).

Tanto la viola moderna che il violoncello derivano piuttosto dal violino che dalle viole antiche. Il violoncello viene menzionato la prima volta nel 1641 ma è certo di data più antica, giacchè è sicuro che Gasparo da Salò ne costruì. Dapprincipio esso aveva cinque o sei corde e fu solo nei primi decenni del secolo scorso che venne in uso l'accordatura moderna.

La storia della musica instrumentale è strettamente

congiunta con quella del violino. I primi violinisti sono *Carlo Farina* (circa 1600), *Biagio Marini* († 1660), *Tarquino Merula*, *G. B. Bassani* (1657-1716) maestro di *Corelli*, *Giuseppe Torelli* († 1708), il primo compositore di Concerti per violino solo, scolaro di G. B. Bassani.

L'antesignano della scuola è *Arcangelo Corelli* (1653-1713) di Fusignano. Dopo un soggiorno all'estero (Monaco) egli si stabilì a Roma, dove assunse la direzione della Cappella del Cardinale Ottoboni, grande mecenate della musica. Corelli non eccelleva nel violino tanto per la tecnica ancora difettosa quanto per la larghezza del suo stile, la nobiltà, l'espressione e la bellezza della forma. Scrisse più opere (Sonate per uno e due violini e basso, Concerti grossi che servirono di modello ad *Händel*), ancor oggi stimatissime (specialmente l'opera V colla *Follia* nell'ultima sonata). L'armonia di Corelli è orma assai corretta, lo stile polifonico predomina, le figure sono vivaci e svariate. *Francesco Geminiani* (1680?-1762) seguì le orme di Corelli e sviluppò maggiormente la tecnica. Superiore di questi in ogni riguardo fu *Giuseppe Tartini* di Pirano in Istria (1692-1770) che dapprima studiò le leggi a Padova ed in seguito per intrighi amorosi e duelli si rifugiò ad Assisi dove stette alcuni anni. Ritornato a Padova dopo un soggiorno a Praga vi aprì nel 1728 una scuola, dalla quale uscirono celebri scolari.

Tartini fu artista geniale come esecutore ed autore. Le sue sonate e concerti (la maggior parte dei quali ancora

manoscritti) sono veramente magistrali per la fattura e l'ispirazione (*Trillo del Diavolo*, *Didone abbandonata*, ecc.). La forma di Suite propria a quasi tutte le sonate di Corelli va trasformandosi in quella della Sonata. Tartini fu pure dotto teorico ed a lui si ascrive la scoperta dei cosiddetti toni di combinazione (1754).

Una posizione a parte prende *Antonio Vivaldi* († 1743) coi suoi concerti per uno e due violini soli con accompagnamento d'archi perchè essi oltre la forma posteriore tipica del concerto: Allegro-Andante ed Adagio-Allegro hanno una tematica diversa da quella delle Sonate ed i tempi sono costruiti in modo da far emergere l'istrumento solista. I suoi numerosi concerti ebbero gran successo e diffusione ed alcuni furono ridotti da Seb. Bach per cembalo.

Altri celebri violinisti sono *Evaristo dell'Abaco* (1675-1742), *G. B. Vitali* (1644-1692), *Pietro Nardini* (1722-1793), *Antonio Lolli* (1730-1802), *Gaetano Pugnani* (1727-1793), *F. M. Veracini* (1685-1750), *Pietro Locatelli* (1693-1764), *I. M. Leclair* (1697-1764), *P. Gaviniés* (1726-1800), tutti autori di eccellenti sonate; in Germania *Biber*, *Pisendel*, *Benda* e *Stamitz*.

Uno dei primi violoncellisti di cui si fa menzione è *Domenico Gabrieli* di Bologna (1640). *Attilio Ariosti* e *Giovanni Bononcini* furono pure celebri suonatori di Viola da gamba. Da menzionarsi sono pure *Franceschello genovese* (1692), *Leonardo Leo* e sopra tutti *Luigi Boccherini* (1743-1805) lucchese morto a Madrid, autore di un'infinità di sonate, quartetti e



quintetti, nei quali per la freschezza della melodia, facilità d'ispirazione, scorrevolezza ed arguzia di stile ha molti punti di somiglianza con Haydn. Egli è già nelle prime opere entro i limiti del suo talento pressochè perfetto e non subì poi più alcun cambiamento. Essendo stati pubblicati i suoi primi quartetti a Parigi già nel 1768 è perciò esclusa un'influenza del maestro viennese.

L'istrumento più diffuso nei secoli XV, XVI e XVII era senza dubbio il liuto. Esso è d'origine orientale e fu importato in Europa forse al tempo delle Crociate o più probabilmente dai Mori in Spagna. Esso veniva impiegato anche nell'orchestra e vi restò finchè vi fu sostituito il violino. I liuti erano di più specie (*liuto, arciliuto, quinterno, chitarrone, teorba*) e variavano pure il numero delle corde e l'accordatura.

La musica di liuto veniva scritta in modo simile a quella d'organo con propria tabulatura, l'italiana con linee e lettere scritte sopra il rigo, la tedesca con lettere e numeri. A differenza della tavolatura d'organo non si segnavano però le note ma la posizione delle dita sul manico. I più noti liutisti sono *Corrado Paumann* († 1473), *Hans Judenkunig*, *Hans Neusiedler*, *Hans Gerle*, tutti del secolo XVI, *Francesco da Milano*, *Vincenzo Galilei* (Fronimo), *Terzi*, *Molinaro*, *Besardo*, ecc. Il liuto era lo strumento di moda nella società dei signori ed assieme alla viola quello che era permesso al vero cortigiano, «perchè vi si possono far molte cose che riempiono l'animo della musical dolcezza» (Castiglione, Cortegiano, Lib. II, Cap. XIII).

Gli altri strumenti vanno semplificandosi e perfezionandosi. A tutta la famiglia svariata dei flauti traversieri e a becco (flauto dolce), cornamuse, bombarde, cornetti, si sostituirono grado grado i nostri flauti, l'oboe, i corni, il fagotto (1539?), mentre le trombe e i tromboni restano più o meno immutati. Il clarinetto invece è di data assai recente (circa 1750).

Ad onta della quantità d'istrumenti in uso nei secoli andati l'orchestra come unione ed impasto di suoni caratteristici a secondo degli istrumenti è di data piuttosto moderna. La musica istrumentale passò per fasi abbastanza distinte. Dapprima gli strumenti non servono che a rinforzo delle voci umane e suppliscono a queste sia eseguendo le composizioni vocali con istrumenti, sia facendo eseguire una o più parti di questi e le altre dalle voci. La scelta degli strumenti era libera e si usava soltanto di servirsi di cori speciali d'una famiglia di strumenti p. e. viola, tromboni, cornetti, ecc., di diversa intonazione e grandezza. L'unica ricerca di colorito stava nel far eseguire una parte della composizione da un coro speciale e l'altra o la replica da un altro coro di strumenti di altra famiglia, oppure di suonare piano quello che prima un altro coro aveva suonato forte (eco).

Le prime opere istrumentali non danno che l'indicazione generale degli strumenti, che ben di rado si usavano suonare insieme. Ciò vale anche per i primi drammi della Camerata fiorentina e dei maestri posteriori. Le due Euridici sono scritte come già

dicemmo per canto e basso ad eccezione d'un ritornello a tre flauti di Peri. Se ora non si vuol ammettere che questa notazione fosse semplice schizzo, bisogna ritenere che l'accompagnamento degli strumenti venisse quasi improvvisato sulla base del basso. Questa questione non è però ancora risolta. Torchi conchiude coll'ammettere un'improvvisazione limitata a contrappunti, diminuzioni, passaggi e melismi, mentre l'armonia era assicurata dal basso dato. Goldschmidt crede invece che ogni suonatore abbia avuto uno schizzo della sua parte unito al basso, ciò che verrebbe confermato dalla recente scoperta di alcune parti di orchestra di quattro commedie in musica.

L'orchestra primitiva dell'opera era di solito composta dei seguenti istrumenti: Clavicembalo od organo. Liuti, lira doppia, chitarrone, teorba, viole (poi violini) da braccio e gamba, flauti, cornetti, trombe, corni e tamburi, questi ultimi assai di raro. L'orchestra posteriore tende invece sempre più ad eliminare gli elementi eterogenei ed a mettere a base dell'istrumentazione il quartetto d'archi. Questo non è però ancora il moderno, sostituendo la viola di gamba il violoncello e questo il contrabasso o basso di viola. L'orchestra di Bach ed Händel è ormai simile alla nostra e non si distingue che per il maggior numero di oboi e fagotti. L'orchestra stava dapprincipio dietro la scena. Gagliano volle invece che i suonatori fossero «situati in luogo da vedere in viso i cantanti» ma messi in basso sì che il pubblico non li vedesse.

Le vecchie edizioni di musica strumentale non contengono che poco più di uno schizzo delle parti principali. I solisti solevano improvvisare una quantità di fioriture ed abbellimenti ed intercalarvi cadenze atte a mostrare la virtuosità. Lo stesso vale dalla parte del basso che non si suonava eseguendo soltanto gli accordi segnati dai numeri del basso numerato ma aggiungendovi voci di mezzo, contrappunti ed altro secondo la capacità ed il gusto di chi suonava il cembalo o l'organo.

La dinamica orchestrale è d'origine italiana e venne sviluppandosi alla scuola napoletana. Le partiture di Iomelli segnano il crescendo e già Leo nota il *piano*, *più forte*, *rinforzando*. Il segno del crescendo si trova nel 1739 nelle Sonate di Francesco Geminiani.

Prima di chiudere questo capitolo gioverà dare alcuni cenni sulla *stampa* musicale antica. I primi monumenti sono gli esempi musicali delle opere teoretiche del secolo XV. Ma questi non erano stampati ma incisi in legno. In seguito si usò stampare le righe e scrivervi le note. *Ottaviano Scotto* (Scotus) fu il primo in Italia a pubblicare messali con note stampate sulla carta già lineata. *Giorgio Reyser* di Würzburgo gli contende il primato, giacchè pare che il messale stampato da lui allo stesso modo sia stato pubblicato alcune settimane prima (1481). Con ciò è da ritenersi definitivamente risolta la questione della priorità della stampa musicale con tipi mobili attribuita a *Ottaviano Petrucci* di Fossombrone (1466-1539). Il suo merito sta nell'aver perfezionato di

molto l'invenzione di Scotto e di averla impiegata per pubblicare una quantità di opere di musicisti celebri. La repubblica di Venezia gli conferì il 25 maggio 1498 per vent'anni il privilegio di usufruire da solo della sua invenzione. Le sue stampe sono nitide e correttissime; le parti sono pubblicate in fascicoli separati e non esistono partiture le quali datano soltanto dalla seconda metà del secolo XVII; le note sono angolose (mensurali) e manca la divisione delle battute. La prima opera pubblicata (1501) fu: *Harmonice musices Odhecaton*, raccolta di 33 composizioni polifoniche olandesi. Seguono a brevi intervalli i *Canti B*, i *Canti cento cinquanta*, libri di frottole, intavolature di liuto, ecc.

Altri celebri stampatori sono *Giacomo Iunta* di Roma, la famiglia *Scotto* e *Gardane* di Venezia. L'invenzione della stampa semplice (note col rigo annesso) viene attribuita a *Pietro Hautin*, francese († 1525). Altri celebri stampatori francesi sono *P. Allaignant* e *Baillard*. Colla fine del secolo XVI la stampa musicale decade rapidamente e fa luogo all'incisione delle note in rame. La forma delle note rimane angolosa fino a quasi tutto il secolo XVII.

## LETTERATURA

Otto Kindeldey - *Orgel und Clavier in der Musik des XVI Jahrhunderts*, Lipsia, 1910.

Arnold Schering - *Geschichte des Instrumentalconcertes*, Lipsia, 1905.

- Giov. de Piccolellis - *Liutai antichi e moderni*, Firenze, 1885.
- Wasielewski - *Geschichte der Violine*, Lipsia, Breitkopf u. Härtel.
- *Geschichte der Violoncells*, Lipsia, Breitkopf u. Härtel.
  - *Die Violine im 17. Jahrhundert*, Bonn, 1874.
  - *Geschichte der Instrumentalmusik im XVI Jahrhundert*, Berlin, 1878.
- Fétis - *Antoine Stradivari*, Paris, 1856.
- Rühlmann - *Geschichte der Bogeninstrumente*, Brunswick, 1882.
- Vidal A. - *Les instruments à archet*, Paris, 1876-1878.
- Untersteiner Alfredo - *Storia del violino*, Milano, Hoepli, 1906.
- Hart. G. - *Le violon, les luthiers célèbres et leur imitateurs*, trad. de l'ang., Paris, Rouan.
- Witting C. - *Geschichte des Violinspiels*, Köln.
- Klauwell O. - *Geschichte der Sonate*, Köln.
- Schletterer - *Boccherini*, Breitkopf u. Härtel.
- Malfatti G. - *Luigi Boccherini*, Lucca, Amadei, 1905.
- Rosadi G. - *Di Luigi Boccherini*, Lucca, Amadei, 1906.
- Haberl - *Frescobaldi*, Annuario ceciliano, 1887.
- A. G. Ritter - *Geschichte des Orgelspiels*, 1884.
- Tebaldini - *L'archivio musicale della Cappella Antoniana in Padova*, Padova, 1895 (Tartini).
- Seiffert - *Geschichte des Clavierspieles*, Lipsia, 1899 e seg.
- Oscar Bie - *Das Clavier*, Monaco, Bruckmann.
- A. Villanis - *L'arte del Clavicembalo*, Torino-Roma, 1901.
- Al. Longo - *Dom. Scarlatti*, Napoli, 1913.
- Schünemann - *Geschichte des Dirigirens*, Lipsia, 1913.

- Torchi - *L'accompagnamento degli istrumenti nei melodrammi italiani della prima metà del seicento*, Riv. mus. italiana, vol. 1° e 2°.
- *La musica instrumentale in Italia nei secoli XVI, XVII e XVIII*, Riv. mus. ital., vol. 4° e seg.
- H. Goldschmidt - *Das Orchester der italienischen Oper in 17. Jahrhundert*, Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft, II Jahrgang, Heft I.
- Lavoix H. - *Histoire de l'instrumentation*, Paris, 1878.
- Publicazioni pratiche sono:
- Delf. Alard. - *I maestri classici del violino*. (Milano, Ricordi).
- David. Ferd. - *Die hohe Schule des Violinspieles*, Lipsia, Breitkopf.
- David. Ferd. - *Vorschule zur hohen Schule*, Lipsia, Breitkopf.
- Torchi L. - *Collection of pieces for violin*, London.
- Corelli - *Opere pubblicate da Joachim*, Londra, Augener.
- Iensen G. - *Musica classica per violino*, Londra, Augener.
- Couperin. - *Opere*, pubbl. da Brahms, Londra.
- Rameau - *Opere*, scelte pubbl. da Riemann, Lipsia, Steingräber, ecc.
- Scarlatti Dom. - *Opere*, Ricordi (Longo).
- Alcune opere dei pianisti ed organisti antichi sono pubblicate in molte Antologie.
- Liutisti del Cinquecento*. - Ein Beitrag zur Kenntniss des Ursprungs der modernen Tonkunst von Oscar Chilesotti, Lipsia, Breitkopf.
- Da un codice Lautenbuch del cinquecento. Trascrizioni di Oscar Chilesotti. Lipsia, Breitkopf.

- Riemann Hugo - *Die Entwicklung unserer Notenschrift*, Lipsia, Breitkopf und Härtel.
- Wolf J. - *Handbuch der Notationskunde*, Lipsia, 1913.
- Gasperini G. - *Storia della Semiografia musicale*, Milano, Hoepli, 1905.
- David E. et. M. Lussy - *Histoire de la notation musicale depuis ses origines*, Paris 1882.
- Schmidt A. - *Ottaviano dei Petrucci*, Vienna 1845.
- Vernarecci A. Q. - *Ottaviano dei Petrucci*. Bologna 1882.



## CAPITOLO XV.

### Gluck e la riforma dell'Opera.

Noi abbiamo già veduto come l'opera italiana fosse venuta decadendo coll'andare del tempo ed il convenzionalismo, la superficialità, gli artificî dei cantanti vi avessero preso la supremazia, sicchè essa era divenuta un accozzamento di arie, duetti e terzetti collegati senza alcuna unità fra loro. La verità drammatica vi era trascurata e se alcune parti si distinguevano per bellezza di melodia, fattura, verità drammatica e per ispirazione, l'impressione del complesso non corrispondeva punto all'ideale d'una azione drammatica vera ed umana. Le idee della Camerata erano andate sempre più perdendosi ed i numerosi musicisti dell'epoca, molti fra i quali pure dotati di genio, seguivano l'andazzo del tempo e sacrificavano all'effetto ed alla brama di facili applausi gli alti ideali dell'arte.

In tali circostanze era dunque necessaria una reazione ed essa difatti non tardò a mostrarsi, quantunque l'opera italiana si fosse diffusa per tutta l'Europa, dominasse tutti i teatri e più che mai sembrasse viva e potente. I primi sintomi di questo movimento si mostrarono nella

Germania settentrionale, dove già vedemmo sorgere l'opera nazionale, che, sia per la difficoltà dei tempi, sia per la mancanza di uomini adatti, fu ben presto soggiogata dall'opera italiana. Ma il seme non si perdette e verso la metà del secolo XVIII esso rinasce nel *Singspiel*, l'operetta tedesca, sorta dal desiderio di vedere sostituite ai soggetti tragici dell'antichità e della mitologia azioni tolte dalla vita comune, di veder sulla scena persone più umane ed a noi più simili che gli eroi greci e romani. Il *Singspiel* poi corrispondeva al carattere germanico in quanto che in esso poteva aver larga parte lo scherzo, la comicità, la caricatura, a cui il popolo tedesco inclina e che vi si poteva innestare quella tendenza sentimentale e romantica, pure una delle qualità del carattere germanico, del tutto aliena all'italiano. Ma anche la seconda volta questo genere di opera tedesca dovea essere di poca durata e spegnersi senza lasciar traccia di sè, sia perchè i suoi cultori non fossero dotati di genio sufficiente per renderlo vitale, sia perchè esso tosto degenerasse in farse triviali e barocchismo sentimentale. Con tutto ciò fra i musicisti che si dedicarono all'opera e operetta tedesca, alcuni vivono ancora nella memoria dei posteri, come *Giovanni Adamo Hiller* (1772-1804), *Carlo Ditters di Dittersdorf*, viennese, l'autore della notissima operetta *Dottore e farmacista, Schenk (il Barbiere del villaggio)*, *Weigel (la Famiglia svizzera)*, *Wenzel Müller* ed altri. Tutti questi musicisti hanno la melodia facile e naturale, una sana comicità ed umorismo e non di rado ci danno

nelle loro opere stupendi quadretti di genere.

*Haydn* stesso scrisse pure una quantità di simili *Singspiele* oggi dimenticati e *Salieri* non isdegnò pure deporre il coturno col suo *Spazzacamino*. Anche *Bastien et Bastienne* di Mozart ed il *Ratto del Serraglio* appartengono in molti riguardi a questo genere. Ma se la riforma tentata dall'operetta tedesca non ebbe vero successo e restò senza o quasi senza conseguenze nell'arte, tanto maggiori furono quelle che trassero con sè le innovazioni di Gluck sullo scorcio del secolo XVIII.

*Cristoforo Willibaldo Gluck* nacque ai 2 luglio 1714 a Weidenwang nel Palatinato superiore. Istruito nella musica da oscuri maestri, venne nel 1736 a Vienna, dove il conte Melzi, ammirandone il talento, lo prese a proteggere e lo condusse seco a Milano per affidarlo al celebre musicista *Sammartini*. Frutto di questi studi fu un'opera, *Artaserse*, che fu data con successo nel 1741 a Milano. A questa fecero seguito molte altre, date pure con esito felice. Nel 1746 ritornò in Germania e si stabilì a Vienna, dove con molte interruzioni, rimase fino alla morte seguita ai 15 novembre 1797.

Le opere di Gluck anteriori all'*Orfeo* ad eccezione del *Telemaco*, che mostra ormai i germi della riforma posteriore, non si distinguono punto dalle opere italiane dell'epoca e certo non per queste egli vivrebbe nella memoria dei posterì. Anzi molte delle italiane le superano sia per fattura sia per ispirazione e facilità melodica, nè molto grandi furono i suoi successi in

Italia come lo prova la canzone che si cantava nel 1763  
a Bologna:

Doman el part el Cluch  
E el va per Triest  
Ch'al vaga ben prest  
Perchè al è un gran mamaluch.

Fu solamente a quasi cinquant'anni, che Gluck fornito di lunga esperienza, fortificato nei suoi propositi dal vedere gli abusi sempre maggiori, ed ancor più coadiuvato dalla fortuna di aver trovato in *Raniero di Casalbigi* un poeta di buon gusto, educato alla scuola tragica antica, scrisse *l'Orfeo e Euridice* (1762), quantunque anche in quest'opera la verità drammatica non sia tanto osservata come nelle posteriori, anzi vi faccia difetto dove questa sarebbe necessaria come nella scena fra Euridice e Orfeo, in cui essa vien meno ed è sostituita da una filza d'arie e duetti quasi convenzionali.

La prima opera, colla quale Gluck entrò veramente nel nuovo agone ed in cui cercò mettere in pratica le sue teorie, fu *l'Alceste* (1767), la quale incontrò l'opposizione dei pedanti e dei cantanti. Nella prefazione a questa opera che è un vero programma, Gluck parla delle sue riforme progettate e proclama la verità drammatica come suprema legge, alla quale tutto deve venir sacrificato. La musica deve essere quasi la serva della poesia nè deve esser priva d'una «bella semplicità»; l'azione non deve venir «raffreddata con

inutili ornamenti»; il concerto degli istrumenti deve regolarsi a proporzione dell'interesse e dalla passione e non lasciare quel tagliente divario nel dialogo fra l'aria ed il recitativo, che non tronchi a controsenso il periodo nè interrompa mal a proposito la forza e il caldo dell'azione».

All'*Alceste* seguì *Paride ed Elena*, che per la debolezza della poesia e per la poca ispirazione non ebbe successo e destò ancor maggior opposizione per le espressioni usate nella prefazione a quest'opera contro i semidotti.

Gluck prese allora la decisione di recarsi a Parigi, eccitato dal Bailly Du Rollet, che gli avea scritto l'*Ifigenia in Aulide*, togliendola da Racine ed ormai preparato il terreno con entusiastiche lodi. Ma ogni specie di difficoltà si opponeva all'effettuazione del progetto, finchè queste furono tutte appianate dalla moglie del Delfino, Maria Antonietta, già scolaria di Gluck. Finalmente l'*Ifigenia* fu data all'accademia di Parigi ai 19 aprile 1774 senza però destare alcun entusiasmo. Soltanto in seguito essa ebbe sempre maggior successo, dopo che l'*Orfeo* era stato assai applaudito. L'*Ifigenia* segnò il principio della lotta fra i partigiani di Gluck e quelli dell'opera italiana e francese, che per questa occasione erano d'accordo nel combattere il nuovo indirizzo e cercarono d'opporvi Nicolò Piccinni. I fautori di quest'ultimo seppero coi loro raggiri far sì, che il libretto d'un'opera. *Orlando* di Quinault, destinato a Gluck, fosse dato da comporre a

Piccinni e speravano di vincere tanto più che la nuova opera di Gluck *Armida*, non ebbe che un mediocre successo, mentre l'*Orlando* di Piccinni fu accolto con grande plauso. Ma le opere di Gluck in principio mal comprese, prendevano sempre più piede, e quando fu data l'*Ifigenia in Tauride* (1770), il capolavoro di Gluck, la vittoria fu decisa pel maestro tedesco.

Il genio di Gluck, e che fu genio non puossi dubitare, fu più drammatico che essenzialmente musicale (egli soleva dire, che quando si metteva a comporre cercava dimenticare di essere musicista!). La sua riforma fu piuttosto il frutto della sua lunga esperienza, della sua mente chiara e perspicace, dello studio dei poeti e del movimento letterario, iniziato da Lessing e Klopstock, che dell'istinto musicale. La sua melodia è spesso priva di bellezza intensa, anzi non di rado è povera; egli non introdusse nuove forme; la sua arte non è grande e questa mancanza si palesa specialmente nei suoi pezzi d'assieme, nei quali non sa unire in un gran quadro efficace gli elementi disparati ed agire coi contrasti. Gluck è grande invece nella verità drammatica, nella forza poetica dei particolari, nella caratteristica delle persone, nel dominare e tratteggiare la situazione con tocchi potenti nella loro semplicità. Egli non fa concessioni nè ai cantanti nè al pubblico, ma cammina dritto verso la meta ed appunto perciò le sue opere fanno l'impressione di produzioni nate organicamente e l'effetto generale è grandioso e potente. Le sue arie, i suoi duetti presi separatamente sono molte volte

inferiori per ispirazione e fattura a quelli di Piccinni, ma superano questo in concisione e sentimento drammatico; con lui il recitativo di Lully e Rameau cessa d'essere una specie di salmodia e declamazione accentata, ma è parte integra dell'azione drammatica e vive e palpita.

La sua orchestrazione è più ricca e caratteristica e specialmente più espressiva di quella degli Italiani contemporanei; il ballo non è semplicemente danza ma fa parte dell'azione; il coro infine viene innalzato a personaggio e gli vien data l'importanza che avea nella tragedia greca. Nell'*Alceste* abbiamo il primo esempio d'un'*ouverture*, che fa presentire l'opera che segue e ne è vera parte.

«Gluck, scrive Wagner, non fu certo il primo a scrivere arie espressive. Ma egli diventò il punto di partenza per un cambiamento completo nel valore dei fattori dell'opera, giacchè egli volle di proposito che l'espressione dell'aria e del recitativo corrispondesse al testo. Gluck volle consciamente tanto nel recitativo declamato quanto nell'aria cantata, pur mantenendo queste forme e non dimenticandosi del contenuto essenzialmente musicale, che il pensiero espresso dal testo venisse tradotto più fedelmente che possibile dalla musica e specialmente che l'accento declamatorio del verso non venisse trascurato per l'espressione musicale. Egli volle soprattutto parlare musicalmente una lingua giusta ed intelligibile».

Tutto ciò in sè non era nulla di nuovo ma nuova e rara fu solamente la ferrea conseguenza colla quale Gluck

tenne fermo a questi principi, che nella loro estrinsecazione hanno qualche cosa di rigido ed ascetico. Gluck, come succede al mondo, raccolse gli allori che anche altri con lui avevano meritato e preparato e se si conoscessero meglio le opere di Iomelli, Traetta, Majo e specialmente di Hasse per quello che concerne la parte intrinseca musicale e quelle di Rameau per il recitativo si arriverebbe forse ad altri risultati.

La riforma fu del resto preparata come vedemmo dagli enciclopedisti francesi e noi troviamo le stesse idee di Gluck nel *Saggio sopra l'opera in musica* del Conte Algarotti (1757). Nè si dovrebbe dimenticare, che Gluck s'è formato intieramente alla scuola italiana e che è l'opera italiana che egli riformò. Soltanto dopo, egli che aveva in sè degli elementi germanici e che studiò la musica francese e specialmente la declamazione, cercò di innalzarsi all'arte internazionale, *musique propre à toutes les nations* come egli scrive. Gluck, più giusto dei suoi contemporanei e posterì, non disconobbe il genio di Piccinni ed altri, ed in una lettera scritta al *Mercurio* di Parigi rivendica il primo onore del nuovo indirizzo al suo poeta Calzabigi. Costui aveva saputo, sebbene inferiore ai due poeti prediletti dai musicisti, Apostolo Zeno e Metastasio, sceverare dall'azione drammatica tutte le lungaggini inutili, solo buone ad aggiungere un numero sproporzionato di arie e duetti, accrescendo così l'interesse e sostituendo all'amore, soggetto quasi perenne delle arie, anche altre passioni umane. La



riforma del libretto si fermò però a mezza strada, perchè vi rimasero tutte le arie, che sono sosta nell'azione e perciò contro la verità drammatica.

Le opere di Gluck che hanno qualche cosa della precisione e nitidezza degli antichi bassorilievi, hanno molti punti di confronto colle tragedie greche. Grandezza, semplicità, chiarezza ed oggettività, una certa rigidità sono proprio d'ambidue. Tutti i lenocini della forma e dell'effetto vi sono schivati e mancano gli effetti passionali come li sentiamo noi. Ciò ci toglie il punto di vero contatto tanto colle tragedie greche che colle opere di Gluck. Noi ammiriamo ma restiamo internamente freddi nè ciò si cambierà, non esistendo quella corrente fra autore ed uditore, che è necessaria perchè un'opera d'arte possa veramente interessarci e scuoterci. Perciò non è da credere ad una vera rinascita delle opere di Gluck, tante volte tentata, essendo la loro musica ormai troppo lontana dalla nostra umanità.

L'influsso esercitato da Gluck sulla musica drammatica non fu tale quale poteva attendersi e se i suoi immediati successori, influenzati dalle sue teorie e mossi dal suo esempio, cercarono di raggiungere la verità drammatica, ciò nonostante dopo non molti anni le tradizioni di Gluck erano pressochè dimenticate. Parigi restò tuttavia, come per Gluck, la meta a cui tendevano i musicisti drammatici e la moderna grande opera seria, iniziata da lui, ebbe la sua culla in quella metropoli, quantunque fossero quasi sempre stranieri quelli che in essa dovevano eccellere e segnare una

traccia nella storia del dramma musicale.

L'influenza di Gluck è palese in *Etiénne Mehul* (1763-1817) che ci lasciò nel suo *Giuseppe ed i suoi fratelli* (1807), un capolavoro di nobile semplicità e naturalezza. Maggiore di lui ed a ragione annoverato fra i sommi fu *Luigi Cherubini*, fiorentino (1760), scolaro di Sarti, che dopo essersi provato con fortuna nella sua patria in più opere, venne in Francia, vi si stabilì e vi giunse in gran fama. Egli morì nel 1842 dopo aver diretto per venti anni il Conservatorio di Parigi.

Cherubini, italiano di nascita e naturalizzato francese, ha per il suo ideale artistico somiglianza coi grandi maestri tedeschi. Il suo genio è di natura riflessiva; le sue melodie non hanno la vera impronta nazionale italiana ma tengono piuttosto del carattere istrumentale, come pure pari a quella dei più grandi geni di Germania sono la sua sapienza teoretica, l'arte delle combinazioni armoniche ed orchestrali, l'assoluta padronanza della forma, la grande perfezione e la purezza del suo stile, mentre la declamazione ed il ritmo sono accentuati ed in ciò si avvicinano al carattere francese. Forse appunto per questo le opere di Cherubini rimasero pressochè sconosciute in Italia e neppure il tentativo recente di far risuscitare la *Medea* si può dir riuscito.

Ciò però non vuol punto dire che Cherubini fosse un imitatore dei maestri tedeschi, che anzi quella certa mancanza di bellezza sensuale della sua melodia, quella freddezza aristocratica, che è propria alla maggior parte delle sue opere, è tutta sua. Piuttosto è vero che i

maestri tedeschi appresero molto da lui, compreso Beethoven che lo chiama il primo fra i contemporanei e Weber che lo dice pari a Beethoven.

Delle sue opere drammatiche, *Il portatore di acqua* (1800) resterà un modello insuperabile del genere semiserio, mentre la *Medea* (1797) per la nobiltà di linee e meravigliosa fattura raggiunge le migliori delle opere della letteratura musicale d'ogni tempo. La *Medea* iniziò la *grand'opera* divergendo dai drammi di Gluck per la maggiore ricchezza armonica, per gli effetti ricercati, per l'orchestrazione più svariata e finalmente per i pezzi d'assieme, che di rado si trovano in Gluck.

Le altre opere, quantunque contengano una quantità di tratti geniali, sono oggi dimenticate ad eccezione delle *ouvertures*, che per la freschezza, ispirazione e stupenda fattura appartengono alle migliori del genere. «Non bisogna però credere che queste opere, perchè non sono più in repertorio, siano morte; è soltanto una metempsicosi, che è successa e noi le sentiamo nelle opere di altri maestri dieci e cento volte di nuovo» (Hauptmann). Difatti è incredibile quanti elementi moderni, specialmente descrittivi e romantici, esse contengono, che poi vennero sfruttati da altri. E non soltanto le opere della maturità ma anche alcune di quelle scritte nella gioventù in Italia p. e. *Ifigenia*. Così p. e. nell'*Elisa* (1794) e nell'*Anacreonte* (1803) c'è ormai il romanticismo posteriore e molto della nota elegiaca schumanniana, nella *Medea* vi sono punti di contatto con Beethoven (coro dei prigionieri) e persino l'unisono

dell'*Africana* è un vero tratto cherubiniano.

Cherubini si ritirò disgustato dall'opera per dedicarsi alla musica da chiesa, per la quale egli scrisse più opere, che vanno annoverate fra le sue migliori, come le *Messe*, i grandiosi *Requiem*, specialmente quello in *re minore*, degno d'esser messo a paro col *Requiem* di Mozart, e un *Credo* a 8 voci, senza dubbio una delle opere più meravigliose che dopo Palestrina mai fossero state scritte.

Egli scrisse pure musica da camera, quartetti, ecc., che si avvicinano alle opere classiche ed un celebre trattato di contrappunto e fuga. Suoi scolari furono *Auber*, *Halévy*, *Adam*, *Carafa*, *Fétis* ed altri.

Straniero fu pure il successore di Cherubini nei trionfi dell'Opera di Parigi e di nuovo un italiano: *Gasparo Spontini* di Majolati presso Jesi, nato nel 1774, morto nel 1851. Dapprima a Parigi nell'era napoleonica, venne dopo la Restaurazione a Berlino, dove raggiunse i più alti onori ma che dovette poi abbandonare, quando la sua rigidità e l'orgoglio nazionale ebbero a cozzare contro la coscienza germanica che si risvegliava. Se Cherubini colla sua *Medea* ed il *Portatore d'acqua* avea sentito l'influsso dei tempi, e le idee di libertà e la nobile arditezza di pensiero avevano trovato un eco nella sua musica, quella di Spontini è ancor meglio lo specchio del tempo in cui fu scritta, giacchè essa incarna l'idea napoleonica colla sua grandiosità marziale, larghezza di stile, potenza delle masse ed il suo realismo.

Le tre opere capitali di Spontini sono la *Vestale*, il

*Fernando Cortez* e *Olimpia*, scritte per Parigi. Su tutte s'innalza la *Vestale* per la ispirazione, verità di carattere e sentimento. L'elemento eroico trova nei grandiosi finali l'espressione più adeguata e si avvicina all'epica grandezza dei cori di Händel. Ma Spontini sa toccare anche le corde più sensibili del cuore nelle ispirate scene tra Giulia e Licinio, e se è meno sapiente di Cherubini lo supera certo in espressione e grandezza di concezione.

In *Fernando Cortez* l'ispirazione non è sì ricca quanto nella *Vestale*, ma vi sono ammirabili la pittura dei caratteri ed il colorito, i contrasti e la suprema padronanza delle masse come nel grandioso finale. *Olimpia* non ebbe a Parigi il successo delle sorelle, nè il pubblico, felice di cullarsi nella pace della Ristorazione, poteva più infiammarsi alla rappresentazione di quei fatti che gli richiamavano alla memoria i burrascosi tempi napoleonici.

Le opere che Spontini scrisse a Berlino segnano una decadenza sensibile nelle forze del maestro, nè per quanto esse contengano pregevolissimi squarci seppero resistere al tempo. Spontini ebbe il rammarico di vedersi alla fine della sua vita trascurato e quasi dimenticato.

Egli fu insuperabile direttore, severissimo e mai soddisfatto; l'orchestra sotto la sua bacchetta era elettrizzata e suonava con una precisione meravigliosa.

Successore di Cherubini e Spontini nel ramo della grande opera fu *Gian Francesco Lesuer* (1763-1838), l'autore della fortunata opera *I Bardi*, e di molta musica

da chiesa. Egli fu il compositore prediletto di Napoleone.

## LETTERATURA

A. Marx - *Gluck und die Oper*, Berlin, 1863.

Tiersot - *Gluck*, Paris, Alcan, 1910.

A. Schmidt - *C. W. Gluck*, Lipsia, 1854.

Ferrettini E. - *Cristoforo Gluck*, Torino, 1914.

Desnoiresterres - *Gluck et Piccinni*, Paris, 1872.

Spitta - *Spontini* in «*Zur Musikgeschichte*», Berlino.

C. Robert - *L. G. Spontini*, Berlino, 1833.

O. Foque - *Lesuer* in «*les Revolutionnaires de la musique*», Paris, 1882.

Pougin A. - *Mehul*, Paris, 1889.

Picchianti - *L. Cherubini*, 1844.

Gamucci - *L. Cherubini*, 1869.

Hohenemser - *L. Cherubini*, Lipsia, 1913.

## CAPITOLO XVI.

### Haydn - Mozart - Beethoven.

La musica istrumentale anteriore ad Haydn non si occupava della traduzione di un pensiero poetico, d'un'idea coi mezzi della musica, ma cercava piuttosto nella bellezza dei temi, nella forma, nella combinazione degli accordi, nei coloriti, la sua meta. La musica istrumentale bastava a sè stessa ed in sè trovava la sua soddisfazione. Per ciò essa è principalmente oggettiva. Il continuare per questa via era impossibile senza cadere nel convenzionalismo e manierismo e quando il piacere della forma per la forma non fu più sufficiente allora si sviluppò anche nella musica istrumentale il soggettivismo.

Questo nuovo elemento non fu del resto introdotto da Haydn, chè anzi noi lo vediamo farsi strada ormai in molte composizioni di Bach e successori, in Dom. Scarlatti e Fil. Em. Bach specialmente nelle *Toccate*, *Fantasie*, *Improvvisazioni*, ecc., i quali generi di composizione libera procedevano dall'ispirazione poetica. Ma questo nuovo indirizzo, questa individualizzazione del sentimento, il prevalere dell'elemento poetico, la traduzione dello stesso in toni

che lo concretano con mezzi musicali, prima appena accennati, noi li troviamo palesi in Haydn le cui composizioni, oltre le qualità tecniche ed essenzialmente musicali delle anteriori, offrono allo uditore un elemento poetico, senza che egli, come suol succedere nella musica descrittiva, sia inceppato nei voli della sua fantasia.

La nuova musica istrumentale basa sulle forme della *sonata* e della *sinfonia*. L'opinione che queste derivassero dalla sonata antica, da molti propugnata, è molto discutibile, quantunque quest'ultima abbia senza dubbio influito grandemente sulla sinfonia e sulla sonata moderna. Ma assai più che la sonata antica, poco differente dalla *suite* valse a formare la sinfonia e la sonata moderna l'antica *ouverture*, quale fu introdotta da Alessandro Scarlatti che si divideva in tre parti unite, *allegro*, *adagio* ed *allegro* e che coll'andare del tempo si usò nei concerti istrumentali suonare in tre tempi, dividendo le parti ed introducendovi il *minuetto*, tolto dalla *suite*. La caratteristica principale della nuova musica è il passaggio dalla polifonia all'omofonia. Le melodie sono ormai chiuse ed esse sono veramente accompagnate. C'è il primo e secondo tema colla ripresa dopo lo sviluppo tematico. Le composizioni perdono certo qualche cosa della loro monumentalità ma diventano molto più varie e ricche di contrasti anche improvvisi, che mancavano intieramente alle opere anteriori. Cessa pure il predominio delle tonalità minori. La dinamica è più varia e non bastano più gli effetti



dell'eco (piano e forte), le tonalità cambiano nei diversi tempi e non è raro di trovare la melodia cominciata da uno strumento e finita da un altro, ciò che prima non succedeva.

Fino a pochi anni fa era quasi incomprensibile la differenza che passa fra le opere anteriori ad Haydn e le sue e lo si soleva chiamare il padre della sinfonia e del quartetto. Torchi e Galli avevano bensì dimostrato che la forma della Sinfonia si trova ormai abbastanza sviluppata nelle opere di G. B. Sammartini, maestro di Gluck e che Haydn ebbe in Tartini un precursore nel quartetto per non parlare di Boccherini, che fu contemporaneo di Haydn e che certo non conobbe le sue opere. Oggi però s'è fatta almeno in gran parte la luce in seguito ai nuovi studi di Ugo Riemann e Guido Adler per i musicisti tedeschi e Fausto Torrefranca per quegli italiani. Le conclusioni sono però divergenti. Riemann difende la tesi che fu la scuola di Mannheim, dove esisteva un'orchestra eccellente e modello delle altre, a continuare la riforma della musica istrumentale già preparata da Bach ed Händel col connubio della monodia col contrappunto. In realtà non si trattava che dell'imitazione dello stile dell'aria nella musica istrumentale. Le *Six Sonates à trois ou avec toute l'orchestre* di Giovanni Stamitz (1717-1757) op. 1 (1752) sono per Riemann l'evangelo della nuova arte ed egli dà a quest'opera la stessa importanza che all'*Ars nova* ed alla nascita dell'opera del Seicento. È innegabile che nei Trio di Stamitz si palesa un nuovo

stile ben differente dall'anteriore e già Arteaga chiama Stamitz creatore d'un nuovo stile ed il Rubens dei compositori.

Lo stile di *Stamitz* è pure quello di *Francesco Richter* (1709-1789), *Cannabich*, *Toeschi* ed altri maestri che vissero prima di Haydn. Nelle opere di Stamitz, che è il caposcuola, troviamo già sviluppato il dualismo dei temi, il lavoro tematico, che è lo spirito creatore della musica instrumentale quasi altrettanto che la melodia; anche la forma della sonata e sinfonia in quattro tempi è pressochè stabile. Le opere di questa scuola sono sonate a tre, quattro e più strumenti col basso numerato ed appartengono, almeno come si pubblicarono, apparentemente alla musica antica. In realtà però si eseguivano in Germania senza basso numerato sostituendovi più strumenti a fiato, che non vanno all'unisono cogli archi ma o hanno note tenute oppure eseguono piccoli contrappunti.

Guido Adler cerca invece di rivendicare almeno parte dei meriti dei musicisti di Mannheim a quelli di Vienna anteriori ad Haydn come *Matteo Monn*, *Wagenseil*, *Filz*, *Dittersdorf*, ecc. Ma tanto Riemann che Adler sembrano dimenticare che tutti questi musicisti boemi od austriaci erano direttamente od indirettamente influenzati nelle loro opere dai maestri italiani sparsi per tutta la Germania e che la musica vocale ed instrumentale che si eseguiva in quel tempo a Vienna era quasi esclusivamente italiana. Fausto Torrefranca ha fatto negli ultimi anni studi esaurienti sulla musica

istrumentale specialmente per cembalo dei maestri italiani di quell'epoca ed è arrivato alla conclusione persuadente, che il nuovo stile non venne nè da Mannheim nè da Vienna ma che il movimento lirico strumentale è nato in Italia e conduce attraverso la sonata per cembalo, la sinfonia da camera, la sonata a tre direttamente ad Haydn e Mozart. Egli è entusiasta di *Giovanni Platti*, un veneziano che fu alla corte vescovile di Würzburgo e ne studiò le Sonate pubblicate nel 1740, pur troppo ancora inedite, che come si può giudicare dalle copiose citazioni sembrano davvero aver precorso i tempi. Se si conoscessero meglio anche le Sonate di Pergolesi, Zipoli, Caldara, Galuppi, Rutini, della Ciaja e tanti altri si vedrebbe che essi sono molte volte più moderni ed arditi che Haydn e Mozart. La loro arte è fatta «di fugacità melodiche, di sfumature ritmiche, di brevi arabeschi, di contesture sottilissime ma dalle quali una cosa soprattutto vi colpisce, la signorilità inventiva, che ne adorna senza posa il trasparente tessuto». (Bastianelli).

Torrefranca ha pure studiato alcune delle sinfonie di *G. B. Sanmartini* (1704-1774?) che pare abbia scritto un'infinità di opere strumentali, che ai suoi tempi godettero fama, come racconta Carpani nelle *Haydine*. Le sinfonie ancora esistenti di Sanmartini per archi ed oboi, anche con corni e trombe, «hanno un'architettura sottile e snella come di alberelli giovani ed una straordinaria ricchezza di motivi irrequieti, che svariano all'improvviso in poche battute. La vivacità, la

ricchezza, il brio di queste musiche sono indicibili» (Torrefranca).

Confrontando tutte queste opere italiane con quelle tedesche, costruite su temi assai semplici e senza grande varietà ritmica è ben palese la superiorità delle prime anche sulle sinfonie giovanili di Haydn, ultimamente pubblicate, che mostrano molte incertezze, del resto naturali in un esordiente. Forse però si dà troppo importanza tanto ai maestri italiani che tedeschi nominati ed è più facile comprendere la grande modificazione che subì la musica strumentale pensando che essa è quasi contemporanea all'immensa diffusione dell'opera italiana nel Settecento, e che il nuovo stile somiglia in molti punti a quello dell'opera. E perchè questa era minore nella Germania del Nord che in altri paesi, fu appunto lì che lo stile rimase più a lungo polifonico.

Ciò nullostante l'egemonia della Germania dalla metà del Settecento è ormai palese nella musica strumentale, che si diffonde anche nella Francia ed Inghilterra mentre nell'Italia dopo la morte dei grandi violinisti anche per la mancanza di orchestre stabili e società musicali la musica strumentale va rapidamente decadendo. Se si esaminano gli antichi cataloghi degli editori tedeschi e francesi si deve arguire che mai un'epoca fu sì amante di musica strumentale. Sono centinaia di Sinfonie, Quartetti con e senza pianoforte, Terzetti, Serenate, Divertimenti, Cassazioni, ecc., che si stampavano e ristampavano continuamente. Tutte queste opere sono

oggi dimenticate ad eccezione di quelle di Haydn, ciò che successe anche perchè molte di esse erano scritte col basso numerato del quale si venne perdendo la pratica e che ben pochi sapevano eseguire.

*Giuseppe Haydn* nacque il 31 marzo 1732 a Rohrau sul confine ungherese, vicino ad Haimburg, dove imparò le prime nozioni di musica. Nel 1740 venne assunto fra i cantori della cappella di S. Stefano in Vienna per la sua bella voce e vi rimase continuando gli studi musicali, finchè cambiò la voce. Gli anni susseguenti fino alla sua nomina di direttore di cappella del principe Esterhazy furono per Haydn pieni di privazioni e di disinganni. Nella residenza principesca del suo Mecenate, la cittadella di *Eisenstadt* in Ungheria, il suo meraviglioso ingegno ebbe campo di svilupparsi e gli anni che ivi passò (1760-90) alla testa di un'eccellente orchestra, che era a sua disposizione e dalla quale avea appreso a conoscere tutte le particolarità degli strumenti, furono feraci di composizioni strumentali come sinfonie, quartetti, terzetti, sonate per piano, operette, opere ed una quantità di pezzi per *baritono* (specie di violoncello), strumento ora dimenticato, che suonava il principe Esterhazy. Nel 1790 e 1794 andò a Londra, per la qual città scrisse le sue più belle sinfonie. In età ormai avanzata compose i suoi due famosi oratori, la *Creazione* (1797) e le *Stagioni* (1801). Haydn scrisse 157 sinfonie, fra le quali sono celebri la *Reine*, la sinfonia col colpo di *timpani*, la *Oxford*, la *Militaire*, ecc. Haydn morì ai 31 maggio 1809

a Vienna durante l'assedio dei francesi.

Haydn fu principalmente compositore strumentale. Nelle sue prime composizioni egli cerca ancora la sua strada e l'influenza del suo autore prediletto, Filippo Emanuele Bach, è ancora sensibile, ma ben presto sa liberarsi da ogni imitazione ed ispirare alla forma della sonata, del quartetto e della sinfonia novella vita. I suoi temi sono efficaci, plastici e suscettibili d'ogni trasformazione e sviluppo; le sue opere sono organicamente costruite e l'unità delle parti è sorprendente. Grande merito di Haydn fu poi quello d'aver individualizzato gli strumenti e liberato la musica dalla monotonia ritmica di prima, che è una delle principali cagioni per cui noi nelle composizioni anteriori non possiamo arrivare ad un piacere estetico complesso, tormentandoci sempre il metro troppo eguale. Il carattere predominante della musica di Haydn è la naturalezza, la freschezza unita ad una certa giovialità e semplicità di sentimento. Ma egli sa altresì toccare le fibre più interne del cuore coi suoi ispirati adagi e commuoverci colla potenza dell'espressione, che alle volte raggiunge il tragico.

Insuperabile è la vena, la fantasia, la volubilità dei suoi minuetti. Questa specie di danza aristocratica e severa, con lui perde il suo fare austero e arcigno e diventa ora il più leggiadro giuoco di suoni, ora vi si frammischia una nota melanconica, una specie di umorismo sano, ora si avvicina allo scherzo di Beethoven quasi presentendolo. L'arte di Haydn è

meravigliosa senza che egli abbia fatto uso di mezzi straordinari e senza che essa appaia come tale, tanta ne è la perfezione. La sua strumentazione è semplice, ma nella semplicità, svariata e piena di contrasti, chiaroscuri e luci, che l'animano. Perciò le opere di Haydn, e fra tutte specialmente i quartetti, oggi dopo più di cento anni nulla hanno del barocco ed antiquato ma conservano ancora la freschezza dei primi giorni. La superiorità delle sue sinfonie e dei quartetti non sta tanto nella bellezza melodica dei temi quanto nella sapienza di sapersene servire. Noi possiamo studiare nelle sue opere come si sviluppi sempre più il lavoro tematico e come egli arrivi poi a costruire i suoi tempi con brani del tutto insignificanti del tema ma specialmente adatti al lavoro tematico.

L'importanza degli oratori di Haydn non è pari a quella per la musica strumentale, quantunque le *Stagioni* ed ancor più la *Creazione* segnino una nuova via e s'innalzino di molto sopra le composizioni dell'epoca. In esse non è a cercarsi la grandiosità di Händel nè la profondità di Bach, ma vi abbondano invece la fantasia, la naturalezza, la grande varietà ed il sentimento della natura che si palesa in una quantità di tratti caratteristici.

La musica da chiesa di Haydn sente l'influsso dell'epoca in cui fu scritta e va annoverata a quel genere di composizioni che non appartengono nè al sacro nè al profano e che perciò non corrispondono all'ideale della musica sacra.

Haydn nella triade di genî germanici della musica istrumentale moderna è quello che è meno conscio del suo ingegno e scrive quasi per istinto ciò che l'ispirazione gli detta, senza occuparsi gran fatto di idee secondarie e di problemi sociali. Con lui l'elemento umorista, quel misto fra il serio e lo scherzoso, una leggiera ironia che sorride alle debolezze umane e guarda le miserie della vita colla serenità del filosofo, entra nella musica, quell'umorismo, che doveva avere la sua espressione più alta in Beethoven, il quale dalla più triste e lugubre disposizione di animo passa spesso alla gioia più sfrenata e bacchica.

Le opere di Haydn specchiano il suo carattere. Egli fu di temperamento sereno, ilare, modesto. Innovatore da principio, fu sorvolato dal genio di Mozart, di lui più giovane, del quale risenti l'influsso negli anni posteriori, donde la grande differenza fra le opere anteriori e le seguenti. Gli ideali del giovane Beethoven e la rivoluzione musicale, che questi cagionò trovarono Haydn ormai vecchio ed incapace di seguire le nuove orme.

Quello che vedemmo succedere in Palestrina e Bach, i quali sembrano quasi chiudere un'epoca della storia dello sviluppo musicale, concentrando in sè e perfezionandolo il frutto ed il complesso delle conquiste anteriori, si replica in *Mozart*, forse il maggior genio musicale che mai visse, quell'uomo, che senza peccare d'esagerazione, puossi chiamare il genio incarnato della musica. Mozart è universale; egli appartiene a tutte le



nazioni e mai si unirono in un uomo gli elementi più disparati per formare un complesso più perfetto. Egli ha la ricchezza melodica, il sentimento drammatico degli Italiani, la sapienza, l'idealità poetica, la delicatezza e castità d'ispirazione dei Tedeschi, la varietà ritmica, l'argutezza e volubilità comica dei Francesi. In lui non si scoprono incertezze, tentennamenti, ma egli arriva ad altezze inesplorabili, sviluppandosi organicamente e necessariamente. Ha tutte le qualità di Gluck più il genio specificamente musicale di gran lunga maggiore. Confrontato con questo noi non troviamo nelle sue opere l'austerità, la ferrea conseguenza dell'espressione drammatica del primo ma invece la grandezza del genio che tutto nobilita, l'istinto che tutto trova senza cercare. Egli basa sull'opera italiana, ma col suo istinto geniale la nobilita e l'innalza. A tutte queste somme qualità egli aggiunge poi una sapienza della forma, una conoscenza sì grande dell'arte, che gli rende facile sciogliere qualsiasi compito, ed in modo che l'arte grandiosa non serva che a scopi più alti. Egli sa esprimere tutti i sentimenti, tutti gli affetti; nessuno lo supera nella rappresentazione dell'amore in tutte le sue fasi, dall'amore casto ed ideale all'amore sensuale. Nessuno come lui sa delineare i caratteri femminili e scrutarne meglio gli affetti.

*Wolfgang Amadeo Mozart* nacque ai 27 gennaio 1756 in Salisburgo, dove suo padre Leopoldo, eccellente musicista ed uomo dotato di buon senso e conoscente del mondo, era direttore della cappella dell'arcivescovo.

Il piccolo Amadeo fu un talento precoce quale mai prima nè dopo si vide. A sei anni suonava benissimo il pianoforte, conosceva il violino e componeva sonate, sicchè il padre gli fece intraprendere lunghi viaggi, dstando stupore ed entusiasmo. Nel 1768 scrive la sua prima Opera, *La finta semplice* e nel 1769 viene nominato per opera di Martini membro dell'Accademia Bolognese. L'Italia fu la prima a festeggiarlo come compositore drammatico ed il suo *Mitridate re del Ponto* (1770) riscosse a Milano grandi applausi. Ritornato in patria, dove era stato nominato dall'arcivescovo maestro concertatore, continuò i suoi studi e scrisse una quantità di opere drammatiche ed strumentali.

Le prime sono ancora scritte nello stile dell'opera italiana e solo quà e là vi si mostra la potenza di Mozart che supera il convenzionalismo formale. La prima opera, nella quale il genio di Mozart si palesa ormai nella sua interezza, è *Idomeneo* (1781) scritta per Monaco, in cui, se le reminiscenze dello stile di Gluck sono ancora sensibili, il genio musicale specificamente melodico supera il modello. Ancor in quest'anno Mozart da principio ad altro lavoro. *Il ratto del serraglio*, la prima vera opera della scuola tedesca, scritta in uno stile molto differente dall'*Idomeneo*, si libera dalla posizione indegna e servile che lo teneva legato all'arcivescovo di Salisburgo, incapace di comprenderlo e si stabilisce a Vienna. Gli anni susseguenti portano ricca messe: *Le nozze di Figaro* (1786), il *Don Giovanni* (1787) scritto

per Praga, *Così fan tutte* (1790), *La clemenza di Tito* ed *Il flauto magico* (1791).

Mozart morì ai 5 Dicembre 1791, quando l'imperatore lo nominava direttore della Cappella di S. Stefano ed egli avrebbe potuto così dedicarsi, senza le cure della lotta per l'esistenza, alla composizione di tanti altri capolavori che dormivano nella sua grandiosa mente.

La vita di Mozart è quella dell'artista moderno. Per lui l'arte è scopo supremo. Le miserie della vita non lo toccano e lo lasciano indifferente. Egli è spensierato, gioviale, noncurante del domani, dedito ai piaceri, ma altrettanto serio, indefesso, tenace al lavoro, capace di astrarsi in mezzo ad una società clamorosa e continuare il lavoro della fantasia. La sua importanza sta nell'opera drammatica che con lui raggiunse la perfezione del genere, quale l'epoca sua poteva comportare e che ancor oggi fra le lotte delle scuole resta intangibile. Ed in questa egli seppe, come nessuno prima e dopo di lui, cambiare di stile a seconda del soggetto. Nell'*Idomeneo* è palese la forma classica di Gluck, nel *Don Giovanni* il romanticismo non nelle esteriorità fantastiche ma nell'elemento tragico e satanico, nelle *Nozze di Figaro* l'opera cosiddetta di conversazione, fine ed arguta, nel *Ratto* il romantico misto all'umorismo, in *Così fan tutte* l'opera buffa allegra e biricchina, nel *Tito* di nuovo l'opera seria classica coll'elemento eroico. Nel *Flauto magico* poi egli seppe da un'azione spettacolosa e destinata ad un teatro di sobborgo, creare un'opera in cui

l'elemento simbolico e morale predomina ed il genio arriva alle più grandi altezze. Ad onta di ciò, Mozart non fu un rivoluzionario ma un riformatore, un eclettico geniale, che senza trovare forme assolutamente nuove, alle antiche ed usate ispirò nuova vita.

«Il genio tedesco, scrive Wagner, sembra destinato a cercare presso i suoi vicini quello che non è dato alla sua patria, per poi toglierlo dai suoi stretti confini e creare qualche cosa di universale. Mozart creò i suoi capolavori sull'orma dell'opera italiana senza punto cambiarne la forma. Eppure quale superiorità sulle opere dei contemporanei italiani!»

Si suol dire che Mozart col *Flauto magico* fu il vero creatore dell'opera tedesca e quegli che diede il colpo di grazia all'opera napoletana. In realtà però le opere teatrali di Mozart appartengono ben più all'opera italiana che alla tedesca (15 opere su testo italiano e 5 su tedesco) (*Singspiele*) e non solo per la lingua ed il numero ma ben più per l'intimo carattere della musica, ciò che è anche naturale se si pensa che la Germania e l'Austria del Settecento erano in riguardo del teatro musicale vere provincie italiane. Eppure le opere di Mozart non ebbero in Italia neppure ai suoi tempi che un successo effimero, molto minore che quelle del tedesco italianizzato *Simone Mayr* (1763-1845), il primo maestro di Donizetti, che fu il primo che in Italia tentò lo stile della grand'opera francese e predilesse un'orchestrazione molto nutrita. Questo minor successo delle opere di Mozart dipese e dipende dalla povertà di

veri accenti drammatici nei recitativi, nel non avere l'istinto infallibile dell'effetto, dalla mancanza di plasticità della forma specialmente nell'opera seria come pure dal predominio della forma strofica di canzone breve e succinta, che è una caratteristica dei musicisti tedeschi del suo tempo. Mozart è senza dubbio più sicuro ed efficace nell'opera buffa, che s'adattava anche di più al suo carattere, quantunque anche in questa egli segue le orme dei nostri maestri italiani Anfossi, Piccinni e Paisiello, che non si conoscono che di nome mentre se si studiassero le loro opere si apprenderebbe che molto di quello che noi chiamiamo specifico mozartiano si riduce ad elementi italiani del secolo XVIII. Comunque ciò sia, Mozart resterà sempre uno dei più grandi genî musicali d'ogni tempo, perchè molte delle sue maggiori opere corrispondono a quell'ideale d'arte ed a quei principî che pel mutare dei tempi non possono cambiare e noi ricorreremo sempre a lui come ad una sorgente di pace serena, alla quale si può sempre attingere senza che si esaurisca.

La musica istrumentale di Mozart forma un anello di congiunzione fra Haydn e Beethoven. Le più celebri opere sono le *sinfonie* in *sol minore*, in *do maggiore* (*Iupiter*), i sei *quartetti* dedicati ad Haydn, il *quintetto* in *sol minore*. La differenza fra Haydn e Mozart si scorge nel primo e nell'ultimo tempo delle sue opere che hanno temi molto più cantabili, più lunghi ed espressivi. Haydn era maestro nel cavare dagli strumenti sempre nuovi effetti ma in certo modo non si serviva di loro ma

serviva a loro; i suoi motivi sono molte volte quasi nati dagli strumenti stessi e ci interessano principalmente per l'uso che ne fa l'autore. Mozart si serve invece degli strumenti per parlare la sua lingua, i suoi motivi sono più espressivi e presentano già Beethoven. Il confronto fra i quartetti dedicati ad Haydn con quelli di quest'ultimo anteriori e posteriori mostra palese questa differenza ed è toccante il vedere come il vecchio maestro cerchi nelle ultime opere raggiungere la profondità e la calda espressione del giovane. Le sonate per pianoforte, i Trio, ecc., sono con poche eccezioni (*fantasia in do min.*, *sonata in do min.*) opere d'occasione senza grande importanza e di valore ineguale. Superiori a queste sono i *Concerti per pianoforte* (*Re min.*, *concerto per l'incoronazione*, ecc.), scritti con intenzioni sinfoniche.

Delle sue musiche da chiesa vale quanto fu detto di quelle di Haydn. Da eccettuarsi sono però l'*Ave verum*, una *Messa* ed il grandioso *Requiem*, la sua ultima opera che non potè finire, e che quantunque faccia concessioni allo stile dell'epoca tendente al drammatico ed al profano, pure è concepita con grandiosità e serietà di stile ed è sì ispirata da far dimenticare ogni principio e tacere ogni obbiezione.

Quali opere Mozart ci avrebbe ancor dato, se gli fosse durata la vita, è impossibile il pensare; ma che egli avrebbe subito una trasformazione quale vediamo poi succedere in Beethoven, è difficile l'ammetterlo. Mozart è essenzialmente oggettivo, nè mai dimentica d'essere

soprattutto musicista. Per lui la musica non è un mezzo, ma scopo e ad essa egli sacrifica ogni intenzione a lei secondaria. L'idea musicale si presenta a lui complessa ed imperiosa senza essere semplicemente la traduzione d'un pensiero o d'un'idea poetica, come quasi sempre succede in Beethoven. Perciò Mozart, per quanto il suo genio musicale sia maggiore di quello di Beethoven, per noi figli dell'epoca moderna, comincia in molte delle sue opere a sembrare antiquato, perchè in esse non vi troviamo abbastanza riprodotte tutte le sensazioni, gli affetti, le passioni nostre.

Con *Beethoven* comincia un'altra epoca che per noi è la più importante. La musica del secolo decimonono porta l'impronta del soggettivismo. L'umanità ha perduto nelle lotte la serenità dei tempi passati; l'eterno dolore, (il *Weltschmerz* dei filosofi e poeti tedeschi) il pessimismo, il dubbio che rode, diventano la nota dominante. Con Beethoven la musica non è più soltanto un'arte ma diventa l'arte universale; essa impara ad esprimere tutte quelle sensazioni, quei pensieri, quelle aspirazioni più intime che la parola non sa esprimere e definire.

Beethoven non è più solamente musicista come Mozart e specialmente Haydn, ma altresì pensatore profondo, che dei problemi sociali e delle nuove idee si occupa e pel quale la Rivoluzione non è rimasta senza lasciare grande e potente traccia. Per lui la musica non è soltanto per sè esistente ma ha un più alto significato morale e quasi sempre incarna un'idea. Perciò la

maggior parte delle sue composizioni, specialmente quelle della maturità e le ultime, non sono soltanto l'espressione d'un sentimento indefinito, ma vere poesie musicali, che specchiano i diversi pensieri, le fasi di questi, quasi un'azione in toni. Le sue opere gli vengono ispirate, come egli scrive, «da impressioni che il poeta traduce in parole ed egli in toni che si accavallano, sgorgano potenti e disordinati fin che si ordinano nella sua mente». Perciò alcune sue opere hanno un carattere programmatico palese (*Egmont*, *Coriolano*, *Leonora*, *sinfonia pastorale*, ecc.) ed altre e son le più numerose un programma latente. Egli dopo le incertezze naturali e necessarie della gioventù, scuote ogni influsso e la sua individualità domina sovrana. Egli è forse meno musicista di Haydn e di Mozart, ma li sorpassa ambidue nell'idealità, perchè egli emancipa la musica da ogni formalismo e sacrifica tutto all'idea. Questa tendenza al liberarsi dalla materia viene poi sempre più accentuandosi, quanto più la sordità lo distacca dal mondo esterno ed essa arriva in alcune delle sue ultime opere alla morbosità. Allora egli, attraverso lotte e contrasti, giunge all'assoluta contemplazione immateriale, in cui tacciono le cure e gli affanni ed il sentimento della suprema conciliazione addolcisce le miserie della vita. La serietà è il suo carattere dominante, ma anche essa può, bensì fugacemente, cambiarsi in gioia quasi bacchica, come nella *IX Sinfonia*. Egli non ha la naturale ilarità di Haydn, nè l'olimpica oggettività di Mozart, ma vede il suo ideale



nell'esposizione dei contrasti della vita, nella lotta dei diversi affetti.

Beethoven, come in genere i tedeschi, non fu un rivoluzionario ma un gran riformatore. Egli accetta tutte le conquiste del passato e continua l'edifizio sulle stesse basi; ma egli centuplica la forza espressiva non limitandola alle parti principali ma allargandola anche al resto che assume ben altra importanza di prima. Senza rompere od abbandonar di progetto le forme antiche, come altri fece dopo di lui, egli le trasforma grado grado mantenendo le linee originarie ed i principî cardinali. Ciò egli raggiunge fra altro cambiando l'elemento figurativo e melismatico, che prima non era che gioco di suoni, in elemento melodico ed espressivo a somiglianza della parola cantata ma con maggiore intensità, perchè egli poteva coi suoni esprimere anche quello che la mente concepisce e l'animo sente ma la bocca non sa esprimere a parole. I fascicoli che contengono gli schizzi musicali ci palesano il segreto della generazione delle sue opere. Ad onta dell'assoluta padronanza dei mezzi noi vediamo lottare il genio colla materia per costringerla ad ubbidirgli. Sono continui cambiamenti e pentimenti, lavori di lima paziente ed instancabile. Ma da tutto questo lavorio sorte alla fine l'opera completa che nulla palesa della dolorosa creazione. Ad onta di ciò studiando specialmente le ultime opere ci accorgiamo che il contenuto quasi trabocca dalla forma usata e spesso mal vi si adatta, quantunque il maestro tenti continuamente di ampliarla

e modificarla. E ciò è naturale se si pensa che le sue melodie avevano ormai ben altro significato che quello puramente musicale e che egli creandole non pensava soltanto alla possibilità di sviluppi e lavori tematici.

*Ludwig van Beethoven* vide la luce ai 17 Dicembre 1770 a Bonn dove suo padre, d'origine olandese, era addetto alla cappella di quella città. Anch'egli fu un talento precoce e nel 1785 poteva ormai assumere le funzioni d'organista e suonare in orchestra. Nel 1793 andò a Vienna, che scelse dipoi a sua stabile dimora e dove trovò tosto nell'arciduca Rodolfo, nel principe Lichnowski e in Van Swieten potenti Mecenati. Continua i suoi studi un po' con Haydn, Schenk e specialmente con Albrèchtsberger e pubblica nel 1795 la prima sua opera, i tre *Trio*, fra cui il celebre in *do minore*, che ormai segna una nuova orma nella storia dell'arte. Il periodo seguente fu fecondo di nuove opere, fra le quali i 6 Quartetti d'arco (op. 18), i terzetti pure per archi, molte sonate per piano, le due prime sinfonie, il delizioso settimino (op. 20), ecc. Nel 1802 comincia a mostrarsi la malattia della sordità, che venne poi sempre crescendo ed amareggiandogli l'esistenza e fu in quell'anno che egli scrisse il suo testamento, quello scritto che mostra la grandezza del carattere di Beethoven. Seguono la *Sinfonia eroica* colla *Marcia funebre* (1802), la *Pastorale*, la sua unica opera drammatica, il *Fidelio* (1805), che ebbe alla prima esecuzione poco successo e che, ad onta di grandi bellezze, mostra che a Beethoven mancava l'istinto

drammatico teatrale, la *Sinfonia in do minore* (1808), forse il suo capolavoro, in cui la sua potenza di creare da un tema insignificante un vero poema è piuttosto unica che meravigliosa.

L'influsso della sua incurabile malattia venne in seguito sempre più accentuandosi nelle sue opere posteriori, che per quanto geniali non vanno esenti da bizzarrie ed oscurità e che quasi fin oggi, mentre da molti sono proclamate quale l'espressione più alta del genio di Beethoven, subirono le critiche più disparate. Esse sono piuttosto l'espressione individuale di un uomo condannato all'isolamento che il frutto di idee riformatorie. Perciò sembra inutile il tentativo di volerle considerare come l'Evangelo della musica futura, perchè la loro concezione è troppo personale. A queste appartengono la *Messa in re* (1816-1823), la *nona Sinfonia* con coro e soli (1822), gli ultimi *Quartetti* e le ultime *Sonate* per pianoforte (1824-1826) che assieme alle potenti *Variazioni* su un tema di Diabelli sembrano scritte più per chi le comprende cogli occhi che per chi le vuole eseguire.

Beethoven morì ai 27 Marzo 1827 di idrope.

La *Messa in re* non è da considerarsi dal punto di vista della musica da chiesa, ma è piuttosto l'espressione individuale dell'anima di Beethoven, della sua religione. Il testo della Messa perde il suo significato oggettivo e liturgico per esprimere le idee dell'autore. Essa è quasi la preghiera, il grido di dolore di un uomo moderno, che aspira alla Divinità dalle miserie della terra, non

l'espressione della quieta e fiduciosa devozione d'un credente.

La *Nona Sinfonia* è una delle più grandiose composizioni strumentali della nostra epoca ed ancora la maggiore. In essa specchiasi quasi la vita di Beethoven nella descrizione delle lotte contro la sorte (1° *tempo*), dell'abbandonarsi alla gioia sfrenata per dimenticare (*scherzo*), della contemplazione ed ispirazione dell'ideale (*andante*) e della suprema conciliazione degli elementi lottanti in un inno di gioia e di giubilo all'umanità (*finale*).

Mentre le prime opere palesano l'influsso di Haydn e Mozart, questo va presto perdendosi nelle seguenti, che portano marcata l'impronta personale dell'autore. La forma della sinfonia s'allarga e diventa più significativa, al minuetto vien di solito sostituito lo *scherzo*, che perde quasi intieramente il carattere di danza per esprimere un umorismo che può arrivare fino al tragico; il *finale*, prima nella forma di *rondò*, diventa alle volte la parte più importante dell'opera (p. es. nella sinfonia in *do minore* e nella *Nona*). I temi apparentemente più insignificanti assumono nello sviluppo tematico e nelle trasformazioni importanza e varietà grandissima. Dove si palesa meglio la profondità dell'anima di Beethoven è però negli Adagi, che nessuno seppe più eguagliare.

Ma la grandezza del genio di Beethoven non si palesa soltanto nella sinfonia. Le sue sonate per pianoforte, fra cui le più note sono la *patetica*, la *sonata au clair de lune*, quella in *la bem.* colla marcia funebre, la

*Waldstein* sonate formano come i preludî e le fughe di Bach, uno dei capisaldi del repertorio pianistico e sono una collana di fulgide perle. Fra le *ouvertures*, quelle per l'*Egmont* di Goethe, per il *Coriolano*, la grande *ouverture N. 3 Leonora*, ci ammaliano colla grandiosità delle linee ed il colorito. Dei suoi 17 Quartetti, i primi sei, quelli dedicati a Rasmumowsky, quello in *do diesis minore*, rimarranno esempi imperituri di ispirazione, euritmia e sviluppo tematico.

Beethoven fu un grande infelice. Le circostanze ed il suo carattere lo resero tale. La malattia incurabile della sordità gli tolse ogni speranza quando il suo nome era grande e l'avvenire gli sorrideva. La suprema sventura che possa toccare ad un musicista, l'esser privato dell'udito, non fu risparmiata a lui, il re dei suoni. Egli ne rimase annientato ed un'amarezza infinita l'opresse. Amori infelici, discordie famigliari finirono per renderlo iracondo, impaziente e distaccarlo dal mondo. Egli conobbe il suo genio e seppe farlo valere senza protervia ma con dignità ed energia, non stimandosi da meno dei grandi della terra ed innalzando la dignità dell'artista.

È difficile il pensare quale indirizzo avrebbe preso la musica senza Beethoven. Oggi tanti anni dopo la sua morte, le sue opere sono ancora il prototipo della musica instrumentale. I suoi successori non hanno saputo trovare che qualche nuovo effetto d'orchestrazione, qualche cambiamento di forma ma null'altro di nuovo che non sia o palese od almeno accennato nelle sue opere. Ai

suoi quartetti, alle sue sinfonie noi non sappiamo metter a paro nessun'opera, meno poi una che le superi. Egli è ancor oggi il modello insuperabile, a cui tutti ricorrono, il maestro dei maestri.

Wagner paragona Beethoven a Tiresia il cieco veggente. Egli guarda coll'occhio della mente ed ascolta le infinite e recondite armonie che risuonano nel suo animo. Il mondo esterno non gli sa più dir nulla.

## LETTERATURA

Brenet M. - *Histoire de la symphonie depuis ses origines jusqu'à Beethoven*, Paris.

Brenet M. - *Haydn*, Paris, 1909.

C. F. Pohl - *Josef Haydn*, Berlino (incompleto).

G. Carpani - *Le Haydine*, Padova, 1823.

L. Reissmann - *I. Haydn*, Berlino, 1879.

L. Schmidt - *I. Haydn*, Berlino, Harmonie, 1889.

O. Iahn - *W. A. Mozart*, 3<sup>a</sup> ediz., 1891.

A. Fleischer - *W. A. Mozart*, 1900.

Bellaigue - *Mozart*, Paris.

T. de Wyzewa et G. de Saint Foix - *Mozart et son oeuvre*, Paris, 1912.

Curzon - *Mozart*, Paris, 1913.

E. Dens - *Mozart's operas*, London, 1913.

Schiedemayr L. - *Beiträge zur Geschichte der Oper in der Wende des 18. u. 19. Jahrhunderts (Simon Mayr)*, Lipsia, 1907 e 1910.

B. A. Marx - *L. Beethoven*, Berlin, 1901.

L. Nohl - *Beethovens Leben*, 1864.

- A. W. Thayer - *Beethoven*, Berlino, 1866-1879, trad. dall'inglese.
- R. Wagner - *Beethoven*, 1870.
- Wasielewsky - *Beethoven*, 1895.
- Rolland R. - *Vie de Beethoven*, Paris, 1907.
- Bekker P. - *Beethoven*, Berlino, Schuster und Loeffler, 1912.
- Chantavoine - *Beethoven*, Paris, 1907.

## CAPITOLO XVII.

### L'Opera romantica e la grand'Opera francese.

Il romanticismo, come nella letteratura, è anche nella musica di data più remota di quello che per solito si ammette. Quantunque l'epoca della musica romantica sia per eccellenza il principio del secolo XIX, noi troviamo tracce di essa già in Bach, Mozart ed ancor più in Beethoven, nè è sempre giusto il separare la musica d'indirizzo classico da quella influenzata dal romanticismo. Ogni nazione ne ha più o meno sentito gli influssi, ma quella che per natura ed indole gli è più vicina è senza dubbio la tedesca, in cui il culto della donna, il sentimentalismo, la predilezione dell'elemento fantastico delle leggende, l'amore della natura, dei boschi, dei monti, la vita intima del pensiero hanno più importanza che per le nazioni romane, a ciò più indifferenti per la somiglianza ed affinità coi popoli classici dell'antichità portati all'oggettivismo.

Il romanticismo del principio del secolo scorso non era in origine che il desiderio di ritornare al sentimento della natura e di abbandonare il convenzionalismo della coltura pseudo-classica del settecento più superficiale che profonda. E se tutta la letteratura se ne risentì, ancor



più ne fu influenzata la musica giacchè essa era più adatta a seguire le nuove idee per la possibilità di conciliare meglio della poesia il contrasto fra il mondo reale ed il fantastico. La caratteristica del romanticismo letterario sta nell'aspirazione allo straordinario, (Novalis definisce per romantico ciò che sorprende), nella predilezione per l'elemento popolare e nella guerra alle forme e pastoje classiche. Gli elementi del Romanticismo musicale sono analogamente da cercarsi nell'armonia, istrumentazione e nella pittura musicale, insomma essi sono più di natura esteriore che interna. E. T. Hoffmann († 1822) poeta e musicista, l'autore delle novelle fantastiche e il creatore della figura strana del Kapellmeister Kreisler, forma l'anello di congiunzione fra il romanticismo letterario ed il musicale.

Il romanticismo musicale ebbe la sua espressione tanto nella musica drammatica che nella lirica. Della prima sono rappresentanti *Weber* e *Spoehr*, della seconda *Schubert*, *Mendelssohn* e *Schumann*.

*Weber* non fu una vera natura drammatica, ma ebbe squisito sentimento del colorito locale e seppe parlare al cuore della sua nazione colla semplicità toccante delle sue melodie ispirate, coi suoi quadri della natura che c'introducono nelle oscure e paurose selve, nelle tranquille case di campagna, perdute in mezzo al verde, colle sue evocazioni dei secoli cavallereschi, colle sue fantasmagorie di gnomi. Il successo del *Freischütz* deriva in special modo dall'aver Weber saputo innestare alla sua musica la canzone popolare tedesca ed averla

idealizzata. Il popolo, incapace di seguire e comprendere il genio di Beethoven e d'altro canto estraneo all'opera seria che trattava soggetti a lui ignoti, trovò sè stesso e le sue canzoni nel *Freischütz*, che somiglia ad una grande ballata popolare, ed alcune melodie di quella fortunata opera divennero patrimonio della nazione. Nell'*Euriant*e Weber tentò di conciliare i due elementi disparati della melodia assoluta e della vera espressione drammatica continuata, ma il tentativo non riuscì, perchè la conciliazione era impossibile. La potenza drammatica talvolta gli manca, ma egli ci risarcisce con mille geniali particolari, che egli deve specialmente alla sua grande arte d'istrumentare, nuova e caratteristica, all'uso tutto speciale degli istrumenti a fiato, specialmente di quelli di legno nelle note basse. Grande poi è la sua facoltà di descrivere l'elemento satanico, appunto perchè esso appartiene al descrittivo, in cui Weber era vero maestro. Da ciò deriva il grande successo del *Freischütz* ed il minore dell'*Oberon* e dell'*Euriant*e, la sua opera prediletta, nella quale si palesa la mancanza di sentimento drammatico ad onta della grandiosità e dello studio maggiore.

Abbiamo già detto che si suol chiamare Mozart il creatore dell'opera tedesca. Ma ben più a diritto si può ascrivere questo onore a Weber, perchè fu veramente egli che col *Freischütz* creò l'opera nazionale, che abbandonò i libretti di soggetto classico e vi sostituì azioni di carattere nordico e prettamente romantico, adattandovi una musica affine al soggetto che sa essere

or rude or colorita or somigliante a quella delle canzoni popolari tedesche.

Weber è in certo riguardo anche il padre della nostra musica, perchè la sua ha ormai una grandissima differenza con quella dei classici. Egli ha perciò esercitato un influsso stragrande ed il dramma di Wagner è già presentito nell'*Euriante* come anche le sue opere per pianoforte precorrono quelle di Schumann e Chopin.

*Carlo Maria de Weber* ebbe vita avventurosa. Nato ai 18 dicembre 1786 a Eutin nel Holstein di padre appartenente a famiglia nobile, ufficiale, uomo di affari, musicista, direttore di teatro, inventore, dovette menar vita nomade da una città all'altra nè potè compire un corso regolare di studî musicali. Dapprima scolaro di Michele Haydn a Salisburgo, compose più opere anche per il teatro. Studiò poi col celebre abate Vogler e divenne a diciotto anni direttore del Teatro di Breslavia. Cambiò dimora e carriera per seguire quale segretario il Principe di Würtemberg; ritornò scolaro di Vogler a Darmstadt e collega di Meyerbeer al quale fu legato da sincera amicizia. Dopo un breve soggiorno a Berlino, dove si distingue come virtuoso di pianoforte e compone parecchi pezzi per questo strumento, fra i quali il celebre *pezzo di Concerto in fa minore* e l'*Invitation à la danse*, va a Praga nel 1813, e poi nel 1816 a Dresda come direttore. Nel 1821 si eseguisce a Berlino il *Freischütz* con immenso successo, e la *Preciosa*, cui fece seguito nel 1823, a Vienna,

*l'Euriante*. Nel 1826 si recò a Londra per farvi eseguire *l'Oberon*, dove ammalò e morì ai 5 Giugno dello stesso anno, lontano dai suoi cari. Nel 1844 le spoglie di Weber furono trasportate a Dresda ed accolte da Riccardo Wagner.

Molto di quello che scrisse Weber è ad eccezione del *Freischütz* destinato all'oblio. Ma certo resisteranno alle ingiurie del tempo le *Ouvertures* del *Freischütz*, *Oberon*, *Euriante*, splendide costruzioni musicali senza pedanteria di forma, veri riassunti dell'opera che segue.

Weber senza raggiungere la perfezione, le si avvicina per la serietà ed idealità dei suoi propositi. Il popolo tedesco, che egli tanto amò, lo considera tuttora come il suo prediletto ed il *Freischütz* è ancor oggi l'opera più popolare del repertorio tedesco. «(Mai è vissuto un musicista più tedesco di te! Dovunque ti portò il tuo genio, esso rimase in ogni regione della fantasia legato con tutte le sue più intime fibre al cuore tedesco, col quale egli rideva e piangeva come un fanciullo che ascolta le fiabe e leggende della sua patria». (Dall'orazione funebre di Riccardo Wagner).

Il secondo di coloro che nella musica, e specialmente nel dramma, seguirono il romanticismo è *Luigi Spohr*, nato a Seesen presso Brunswick nel 1784, morto nel 1859 a Cassel. Questo maestro, compositore di gran vaglia in ogni ramo della musica, dall'opera drammatica, la sinfonia e l'oratorio fino agli studi elementari per violino, è caduto oggi in dimenticanza ed in lui si stima piuttosto il celebre virtuoso e pedagogo

che il compositore drammatico. Eppure il suo *Faust* e la sua *Iessonda*, opere che non sparirono mai dal repertorio contengono bellezze di primo ordine. Spohr tende all'elegiaco ed al sentimentale; egli è essenzialmente soggettivo e la sua musica porta un'impronta tutta personale che finisce col divenir monotona perchè priva di forza e maschiezza. Nella sinfonia egli fu un precursore della musica programmatica moderna, quantunque in lui essa non scenda mai a farsi pedissequa interprete della parola e dell'azione. La sua musica da camera, i suoi quartetti, gli ottetti, ecc., appartengono ai migliori dell'epoca posteriore alla classica quantunque la forma ne sia molte volte antiquata e convenzionale. Le sue composizioni per violino, i suoi concerti, duetti, ecc., appartengono alle più note ed utili opere per questo strumento. Come virtuoso egli fu caposcuola e fece celebri allievi.

Alla scuola romantica appartiene pure *Enrico Marschner* (1795-1861) autore del *Vampiro*, del *Hans Heiling* e del *Templario*, opere di un certo vigore, potenza drammatica e caratteristica. Marschner dipende da Weber, che supera nel comico e nel gioviale, senza però raggiungere la purezza e la semplicità d'ispirazione del suo modello nelle parti liriche.

L'opera romantica per eccellenza come la concepirono e Weber e Marschner venne presto a decadere ed una delle ultime del vecchio stile fu la *Genoveffa* di Schumann. I musicisti tedeschi posteriori che si dedicarono all'opera ad eccezione di Riccardo

Wagner e la sua scuola si contentarono di scrivere delle opere senza speciali tendenze e propria fisionomia, servendosi delle vecchie formole a quella stessa guisa che in Italia si scrivevano da maestri di secondo e terzo rango opere destinate ad effimeri successi, tanto per contentare il pubblico, sempre avido di novità. Gli influssi che essi subiscono sono i più vari. Quelli a noi più vicini imitarono per quel tanto che sanno e possono Verdi, Gounod ed altri e poi Wagner ma non nell'idealità della sua musica ma nella maniera esteriore e specialmente nell'uso dell'orchestra. Alcune di queste opere hanno però saputo resistere al tempo per le loro doti specifiche musicali e sarebbe ingiusto il non voler riconoscere ai loro autori delle buone e felici disposizioni per il teatro. Le più note della metà del secolo scorso sono *Il campo di Granada* di *Corradino Kreutzer* (1780-1840) *Marta e Stradella* di *Fed. Flotow* (1812-1883) e specialmente le opere comiche di *Alberto Lortzing* (1801-1851), (*Czar e falegname - Ondina - l'Armaiuolo*, ecc.) e le *Allegre comari di Windsor* di *Ottone Nicolai* (1810-1840), che le supera tutte per ispirazione, eleganza e freschezza. Uno dei pochi autori moderni tedeschi che seppero sottrarsi all'influsso prepotente di Wagner fu *Carlo Goldmark* (1830-1914) l'autore della fortunata *Regina di Saba* (1875) ed altre opere colle quali però egli non seppe più raggiungere il successo della prima, ricca di melodia calda e sensuale in una veste orchestrale smagliante, perchè egli fu un eclettico, che tenne fermo alle antiche forme e che

quantunque subì l'influenza di Wagner, non ne imitò che qualche elemento della sua lingua musicale senza comprendere veramente l'importanza della sua riforma.

Mentre in Germania si pugnava accanitamente pro e contro il Wagnerismo nasceva quasi per necessità di contrasti l'*operetta tedesca*. L'idea non era originale, perchè la Francia ne aveva già dato prima l'esempio. Ma l'*operetta tedesca* divenne tutt'altra cosa della francese, perchè la sua base musicale è la danza e non il couplet e la parodia delle forme dell'opera. E come la patria delle danze moderne od almeno il terreno dove esse assunsero forme artistiche fu Vienna (*Giuseppe Lanner* (1801-1843), *Giovanni Strauss* (1804-1849)), così furono i maestri tedeschi che si distinsero nell'*operetta* (*Giovanni Strauss* figlio (1825-1899) - *Francesco Suppè* (1820-1895) - *Carlo Millöcker* (1842-1899) - *Rod. Genée*, *Zeller*, ecc.). Ma ormai la parabola dell'*operetta* è giunta ben in basso ed i nuovi prodotti (*Lehàr*, *Oscar Strauss*, *Ziehrer*, *Fall*, ecc.) ad onta degli incomprensibili successi sono opere di meschinissimo valore artistico e non vivono che di motti salaci o di allusioni politiche, avvicinandosi in essa la sentimentalità di cattivo gusto col libertinaggio, le romanze patetiche con quelle da trivio, le pose drammatiche con quelle grottesche ed acrobatiche.

Quasi contemporanea dell'opera romantica tedesca è la *grand-opéra* francese di *Auber*, *Rossini* e *Meyerbeer*. Come la prima anch'essa è figlia del suo tempo, e

quantunque nata all'epoca della Ristorazione, essa preludia ai tempi che si preparavano, alle nuove idee che dovevano produrre la Rivoluzione di Luglio (1830).

La grande opera nacque in Francia, non perchè essa fosse l'opera nazionale, ma perchè Parigi era un centro internazionale, al quale s'indirizzavano i maestri d'ogni nazione. Così noi vediamo il fiorentino Lulli fondare l'opera classica francese, Cherubini e Spontini l'opera dell'epoca della rivoluzione dell'impero, Rossini e Meyerbeer la grande opera francese, giacchè Auber, quantunque il primo della triade, risente gli influssi di Rossini e di Weber. La grande opera si distingueva dall'antecedente più negli elementi esteriori che nell'intrinseco. Il soggetto abbandona la mitologia ed il classicismo ed è di solito storico, l'importanza principale si concentra nella situazione, nei grandiosi quadri, nelle descrizioni, nel mettere in moto grandi masse, in una parola nell'effetto raggiunto col lusso d'una musica brillante, delle decorazioni, del ballo. La grandezza ed idealità inerenti alla *Muta* di Auber ed al *Tell* di Rossini vanno sempre più perdendosi in Meyerbeer, che manca di sincerità e d'unità di stile e sacrifica ogni cosa all'effetto.

Il primo a scendere nel nuovo agone fu *Daniele Auber* (nato a Caen nel 1782, morto a Parigi nel 1871). Dapprima destinato alla mercatura, si dedicò in seguito alla musica, che studiò con Boieldieu e Cherubini. Quantunque il suo genio lo portasse all'opera comica, nella quale ci lasciò veri modelli del genere come il suo



*Muratore e fabbro* (1825), *Fra Diavolo* (1830), *Domino nero* (1837), *i Diamanti della corona* (1841), *la parte del Diavolo*, ecc., lo spirito di libertà, che nei primi lustri del secolo si faceva sentire, non rimase senza influsso sul suo animo facilmente impressionabile ed egli gli diede la più faconda espressione nella sua *Muta di Portici* (1828), la cui altezza e genialità egli non seppe più raggiungere. In esse sono la franchezza e spontaneità dell'ispirazione, la passione, l'ardire del declamare ampio che ci attraggono. Magistrale poi ne è il colorito locale quasi pari a quello del *Tell*. La *Muta* appartiene ad un nuovo stile che potrebbesi giudicare nato dal connubio dell'opera nazionale francese col genio rossiniano. Ma se Auber seppe apprendere da Rossini, egli non perdette l'impronta nazionale, che anzi conservò evidentissima anche in questa opera, unica che scrisse del genere. Eppure la *Muta* non è oggi più «calda sino a bruciare», come la dice Wagner ed essa si sostiene più per i ritmi piccanti, le scene di colorito nazionale e le danze che la passione dei suoi canti ed è perciò che il *Fra Diavolo* sopravviverà senza dubbio alla *Muta* come il *Barbiere* al *Guglielmo Tell*, perchè i maggiori meriti di Auber si trovano nelle sue opere comiche, nelle quali egli sviluppa i suoi pregi, quali la suprema grazia, la facilità e varietà ritmica, la accuratezza della forma aristocratica, e non ultimo fra questi l'aver saputo togliere alla forma stereotipa della canzone francese la durezza e rigidità. A lui, che fu per molti anni direttore del Conservatorio di Parigi, la

sua nazione deve senza dubbio gran parte della sua supremazia nell'opera comica.

Come la *Muta di Portici* risente l'influenza di Rossini per quel che riguarda specialmente la melodia, così il *Guglielmo Tell* di quest'ultimo, la seconda opera del nuovo genere (1829), mostra l'influsso della musica francese non sulla facile melodia italiana, ma nella ritmica, nella struttura dei pezzi e nell'accuratezza dei particolari. Il *Guglielmo Tell* è l'opera d'un genio che ripete il prodigio di Mozart, d'aver saputo cioè assimilarsi gli elementi d'ogni scuola nazionale, amalgamandoli in un tutto essenzialmente organico senza perdere l'impronta originale. In essa ammiriamo la spontaneità melodica, la profondità del sentimento semplice e vero, la leggiadria ed il colorito locale e la caratteristica. Perciò il *Guglielmo Tell* è una di quelle pochissime opere, come il *Don Giovanni*, che cessano d'essere il patrimonio d'una singola nazione per diventarlo di tutte, perchè esse raggiungono gli ideali comuni a tutte. Rossini vi s'era preparato col *Mosè* rifatto e l'*Assedio di Corinto*, che però ad onta dei loro pregi non possono servire di paragone, per cui quando comparve il suo *Tell* la sorpresa pareggiò l'immenso successo.

Chi raccolse il retaggio di Auber e di Rossini fu di nuovo uno straniero, *Giacomo Meyerbeer*. Negli ultimi tempi la moda, che non di rado anche in fatto di musica esercita i suoi supremi diritti, lo scelse a capro espiatorio facendogli scontare quel tanto di lodi

iperboliche delle quali lo aveva prima colmato. Come al solito la verità sta nel mezzo e se non è giusto il voler annoverare Meyerbeer fra i più grandi genî musicali, altrettanto ingiusto è il voler negare che egli fosse uno dei più fortunati musicisti drammatici e che molte parti delle sue opere, specialmente degli *Ugonotti* e del *Roberto*, appartengano alle più geniali e potenti ispirazioni. Il difetto capitale di Meyerbeer è la mancanza di sincerità artistica. Egli è maestro dell'effetto raggiunto con ogni mezzo ed a questo egli sacrifica e verità e naturalezza. Egli non segue l'impulso interno, ma calcola e specula quasi sul gusto del suo tempo e gli fa concessioni. Egli è eclettico fino all'eccesso, ma non sa come Mozart e Rossini unire gli elementi disparati delle diverse scuole, sicchè le sue opere non fanno l'effetto di un'opera organica. Egli esagera e cerca nascondere l'intima povertà sorprendendo le masse colla virtuosità del canto, coi grandiosi finali, con un'azione spettacolosa. Ma questi suoi difetti principali non devono renderci ciechi per le sue grandi doti, quali l'intuizione drammatica, la ricchezza melodica, la suprema padronanza dei mezzi e la sua potenza coloritrice nell'orchestra. Meyerbeer, quantunque caposcuola e prototipo di molti musicisti posteriori, non è originale come Rossini, Weber ed altri, nè il suo stile, per quanto di questo si parli ha un'impronta speciale e propria, ma esso è piuttosto l'apparenza d'uno stile sapientemente artificioso.

Il motivo per cui la reazione posteriore si fece strada

è del resto più profondo che per avventura si creda e dipende dagli ideali dell'opera drammatica moderna del tutto diversi da quella meyerbeeriana. La prima non li scorge più nei contrasti non motivati, nella grandiosità delle masse, nè nella ampollosità della frase, ma nella verità di sentimento e dei caratteri. Del resto tanto il *Tell* che le opere di Meyerbeer appartengono ormai alla storia e per giudicare adeguatamente è necessario aver riguardo all'ambiente ed all'epoca dei loro autori.

*Giacomo Meyerbeer* (Jacob Beer) nacque ai 5 settembre 1791 in Berlino da ricca famiglia. Già nel 1800 egli si distingueva come virtuoso di pianoforte e dava motivo alle più alte speranze. Compiti gli studi musicali presso l'abate Vogler a Darmstadt (1810), si provò con poco successo sui teatri di Germania. Venuto in Italia, dove Rossini col suo *Tancredi* aveva destato gli entusiasmi del pubblico, si mise ad imitare con fortuna lo stile di questo, specialmente nel suo *Crociato in Egitto*. Dall'Italia passa in Francia e vi dà il suo *Roberto il Diavolo* (1831) con successo inaudito. A questo seguono *Gli Ugonotti* (1831), senza dubbio la sua opera più perfetta ed ispirata, il *Profeta* (1849), la *Dinorah* (1859), e dopo la sua morte (2 maggio 1864) l'*Africana* (1865).

Gli stessi principî di Meyerbeer segue pure *Giacomo Fromental Halèvy* (1799-1862), autore dell'*Ebrea*, *Guido e Ginevra*, *Carlo VI*, la *Valle d'Andorra*, ecc.

Invece una nuova nota troviamo nelle migliori opere di *Carlo Gounod* (1818-1893) che col *Faust* (1859)

arrivò alla gloria. Oggi è specialmente in Germania di moda di parlare con un certo sprezzo di questa opera, che per molti anni contò fra le più fortunate ed eseguite e che ancor oggi sa resistere in molte parti agli oltraggi del tempo. Ma per giudicarla non si deve confrontare il libretto musicato da Gounod coll'originale di Goethe ma apprezzare quello che vi ha di poetico e veramente sentito nella sua musica, perchè i problemi filosofali e morali del *Faust* nulla hanno da fare nell'opera di Gounod nè egli volle o credette scioglierli od anche soltanto musicalmente adombrarli. Gounod non fu certo un grande genio creatore ma nessuno potrà negare che egli seppe trovare note commoventi ed ispirate nell'esprimere l'amore, i misteri e le estasi di un'anima che ama o soffre.

Gounod scrisse più opere, fra le quali contano come le migliori accanto al *Faust*, *Giulietta e Romeo* (1867) e *Mireille* (1864) come pure due oratorî (*Redemption* e *Mors et vita*) ed altra musica da chiesa, le ultime di poco valore.

Gounod non fu un innovatore, eppure in certo riguardo il *Faust* è molto dissimile dalle opere dei maestri anteriori e fu per suo mezzo che in un'epoca in cui fuori di Germania nulla si sapeva di Wagner, si cominciarono a conoscere nuove forme ed una lingua, alla quale erano frammisti alle concessioni usuali pure dei nuovi elementi. E perciò Gounod ebbe nella sua patria e fuori molti imitatori.

Non veramente uno di questi fu *Ambrogio Thomas*

(1811-1896), l'autore di *Mignon*, *Amleto*, *Francesca da Rimini*, ecc., talento di secondo rango senza vera fisonomia ma non privo di una certa facilità melodica ed eleganza tutta francese.

Superiore ad ambedue in ogni riguardo ci appare *Giorgio Bizet* (1838-1875), uno dei maggiori genî musicali della Francia, spento sul fior degli anni, quando egli si sentiva ormai sicuro di arrivare alla gloria. Anch'egli cominciò coll'imitare Gounod ma per poco, giacchè il suo stile si palesa già nei *Pescatori di perle*, *La bella fanciulla di Perth* e dopo *Djamileh* scrive: «Ho ormai la certezza assoluta di aver trovato la mia via. Io sono conscio di ciò che faccio». Bizet è vero, ispirato, originale e nuovo. Egli scolpisce con pochi tratti un carattere, ci descrive con alcuni tocchi una situazione e colla sua stragrande disposizione all'esotismo ci disegna un ambiente come pochi lo sanno fare. Le sue due opere capitali sono la musica per l'*Arlesienne*, il dramma di Alfonso Daudet (1872) di grande potenza suggestiva e profondo sentimento della natura e la *Carmen* (1875) un'opera che ammirano i seguaci di ogni scuola e che sembra imperitura. Bizet mantenne quasi sempre le antiche forme e forse in ciò sta uno dei suoi più grandi pregi, di aver cioè dimostrato che non è punto necessario rinnegare il passato per fare vera opera d'arte. Eppure la *Carmen* e l'*Arlesienne* non ebbero in principio alcun successo. Jauré si domanda in occasione della millesima rappresentazione di *Carmen* (1904) come fosse possibile che la musica di Bizet, fatta

di eloquenza, verità, chiarezza, colore, sensibilità ed eleganza non abbia tosto conquistato il pubblico.

Fra i maestri francesi dell'opera comica del secolo XIX è da rammentare oltre il nominato Daniele Auber, *Fr. Boieldieu* (1785-1834) (*Giovanni da Parigi, La Dama bianca, Chaperon rouge*, ecc.), senza dubbio il più geniale di tutti gli altri, elegante, melodico, spiritoso, con una vena sentimentale e grande inclinazione alla canzone popolare e le sue forme.

Simili qualità ma in grado molto minore troviamo in *Ferd. Hérold* (1791-1833) (*Zampa, le pré aux clercs*) e *Adolfo Adam* (1803-1856) (*Postillon de Lonjumeau, Giralda*). Dopo questi l'opera comica francese comincia a decadere e se Auber seppe mantenerla ancora per alcun tempo ad un certo grado di altezza artistica, essa si avvia verso il Vaudeville e l'operetta dalla quale però si distinguono in qualche modo le opere di *Aimé Maillard* (1816-1871) e *Vittorio Massé* (1822-1884).

Il padre dell'operetta è *Giacomo Offenbach* (1819-1880) musicista dotato di facile melodia ed abilità tecnica, fecondissimo e satirico. Il suo campo è quello della satira politica e sociale. L'ultima opera *I racconti di Offenbach*, eseguita dopo la sua morte ci palesò specialmente nell'ultimo atto di quanto egli sarebbe stato capace se avesse voluto.

I migliori autori di operette francesi sono *Florismondo Hervé* (1825-1892), *Carlo Lecocq* (1832), *Roberto Planquette* (1840-1903), *Ad. Audran* (1832-1901) ed *Andrea Messager* (1853).

Una posizione a parte occupa *Leo Delibes* (1836-1891) noto più per la musica elegante e fine dei balli *Coppelia* e *Silvia* che per le sue opere (*Le roi l'a dit*, *Lakmé*, ecc.).

## LETTERATURA

- Servières G. - *Weber*, Paris, 1906.  
Barbedette - *C. M. Weber: Sa vie et ses oeuvres*, Paris.  
Max M. v. Weber - *K. M. von Weber*, Lipsia, 1866-68.  
A. Reissmann - *K. M. von Weber*, Berlin, 1883.  
L. Nohl - *Weber*, Lipsia, Reclam.  
Gehrmann - *Weber*, Berlino, Harmonie, 1900.  
L. Spohr - *Selbstbiografie*, Cassel, 1860.  
Schletterer - *L. Spohr*, Breitkopf u. Härtel, Lipsia.  
L. Nohl - *Spohr*, Lipsia, Reclam.  
Wittman - *Marschner*, Lipsia, Reclam.  
Niggli - *Giacomo Meyerbeer*, Lipsia, 1884.  
De Curzon - *Meyerbeer*, Paris, 1910.  
Dauriac L. - *Meyerbeer*, Paris, 1913.  
Blaze de Bury - *Meyerbeer*, Paris, 1866.  
Jouvin B. - *D. F. E. Auber*, Paris, 1864.  
Chaherbe C. - *Auber*, Paris, 1911.  
Hubert H. - *G. Bizet*, Paris, 1899.  
Gatti G. - *Giorgio Bizet*, Torino, 1914.  
Bellaigne C. - *Gounod*, Paris, 1910.  
P. Hillemacher - *Gounod*, Paris, Laurens.



## CAPITOLO XVIII.

### Gioachino Rossini e l'Opera italiana del secolo XIX.

La storia della musica ci insegna quale importanza ed influsso possa esercitare l'epoca in cui nacque il musicista sulla sua opera, e non soltanto per quel che riguarda la parte materiale, cioè l'arte per sè stessa nei suoi mezzi, ma anche sulla sostanza dell'opera d'arte stessa. Il compositore, quando rare volte non precede col suo genio i tempi, è lo specchio fedele di questi e gli avvenimenti esteriori politici e l'indirizzo del pensiero informano il suo sentimento estetico e le sue idee, dando loro un consimile obbiettivo.

Questa verità indiscutibile la vediamo di nuovo avverarsi in *Rossini*. Come Cherubini col suo *Portatore d'acqua* esprime le idee di libertà ed è in quest'opera il musicista della Rivoluzione, come Spontini incarna l'epoca Napoleonica imperiale, così Rossini è l'autore dell'epoca della Ristorazione. I popoli erano stanchi di guerre, di battaglie, di stragi che gravavano su loro come un incubo; essi aspiravano alla pace e agli ozi di questa; i loro orecchi non volevano più udire canzoni guerriere e bellicose, ma melodie insinuanti e dolci, che

facessero loro dimenticare gli orrori passati, canzoni che li cullassero nel piacere disusato della quiete, della vita agiata e pacifica. Rossini era l'uomo capace di appagare questi desideri. Le sue melodie fluivano limpide, chiare, ammalianti, nè avevano altro scopo che quello di piacere per sè stesse. Esse mancavano alle volte bensì di verità e forza drammatica, a loro mancava spesso la caratteristica, ma a tutto ciò supplivano l'ispirazione e la varietà inesauribile e con esse le voci dei celebri cantanti del tempo trovavano ampio campo di farsi ammirare, perchè il maestro conosceva a fondo il meccanismo e le prerogative della voce umana. Ed appunto per ciò, quando i tempi cambiarono e la campana della rivoluzione di nuovo battè a stormo, la stella rossiniana tramontò ed il maestro coll'intuizione del genio presentì i tempi e nel suo canto del cigno, il celebre *Tell*, si librò su più forti e potenti ali.

*Gioachino Rossini* (nato ai 29 febbraio 1792 a Pesaro, morto ai 13 novembre 1868 a Passy presso Parigi) fu scolaro di Mattei in Bologna. Le opere di Haydn e Mozart ebbero un grande influsso sul suo genio, e specialmente da quest'ultimo egli molto apprese. Dopo alcune opere buffe di poca importanza, il suo *Tancredi* (1813) lo fece d'un tratto celebre e festeggiato. E infatti quest'opera, per quanto essa a noi appaia debole ed ineguale, pei suoi tempi segnava un grande progresso. Per capir ciò basta confrontarla colle opere dell'epoca. Paesiello e Cimarosa erano quasi dimenticati e non si eseguivano che opere di forme tradizionali e stereotipe

di *Simone Mayr*, *Ferdinando Paer* ed altri maestri di secondo rango. Le melodie di Rossini scorrevano più limpide ed ispirate, il recitativo era più declamato e meno monotono, una leggiera tinta di malinconia prestava loro maggior attrazione, i ritmi erano più vari e vivaci, i pezzi d'assieme come pure l'orchestra, avevano maggiore importanza ed una sana sensualità informava tutta l'opera e le dava un che di giovanile e cavalleresco. Ma il *Tancredi* conteneva altresì i difetti dello stile di Rossini, non però del Rossini del *Barbiere* e del *Tell*, quali la mancanza di caratteristica e verità drammatica, la discordanza fra testo e musica, la predilezione della forma per la forma senza intendimenti alti.

Al *Tancredi* seguirono moltissime opere più o meno felici, ineguali in valore, ispirate e geniali in qualche parte, trascurate ed insignificanti in altre. Fra queste più note sono *l'Italiana in Algeri* (1814), *Otello* (1816), opera che nel terzo atto contiene le più felici ispirazioni di Rossini e palesa di quanta verità egli fosse capace; *Cenerentola*, *Gazza ladra*, *Semiramide*, *le Siège de Corinthe*, *Mosè*, *Conte Ory*. Ma se in queste opere è il Rossini tipico che ci si presenta e si ripete, in una, per non parlare del *Tell* che sta da sè, nel *Barbiere di Siviglia* (Roma, 1816) abbiamo il capolavoro di getto, l'opera perfetta indistruttibile e resistente ad ogni cambiar di gusto, in cui all'eterna freschezza, all'ispirazione, al realismo sano, alla comicità che mai arriva al grottesco, ed alla festività ilare e gioconda sono pari la verità e la caratteristica, il sentimento

drammatico, la ricchezza delle tinte e dei ritmi, dei particolari e la cesellatura del lavoro. E quando si pensa che quest'opera, modello del genere, fu scritta in pochissimi giorni, e che Rossini dopo scritto il *Tell*, a 37 anni, quando gli altri cominciano, si chiuse in silenzio, involontariamente devesi domandare quali capolavori avrebbe potuto il mondo ancora aspettarsi da simile genio.

«Simili uccelli canori come Rossini non ritornano ad ogni primavera ma soltanto ogni secolo. Chi può calcolare quanti milioni di cuori egli ha diletto da un mezzo secolo sui più diversi punti della terra? La somma darebbe un grande popolo di uomini ilari e sorridenti. Se ai conquistatori ed eroi, che fanno infelici innumerevoli moltitudini, si elevano monumenti ed essi si cantano in epopee, cosa meriterebbe un tale consolatore e spenditore di infinite ore felici? Sommandole ne risulterebbe un'età dell'oro, un'epoca saturnicamente bella dell'umanità, come la sognano i poeti e sopra un simile popolo e regno della felicità riderebbe perenne il sole come nell'*Ecco ridente* in cielo!» Auree parole del vecchio e fine musicista e critico Maurizio Hauptmann scritte molti anni fa ma che valgono anche oggi come allora.

Fra le poche opere di Rossini non appartenenti al teatro è da nominarsi il suo *Stabat Mater* opera ispirata ma punto scritta per la chiesa e nello stile ad essa conveniente.

L'entusiasmo che destarono ovunque le opere di

Rossini ed il dominio che queste esercitarono sul repertorio di tutti i teatri, quel dominio al quale dovevano cedere e Beethoven e Weber a Vienna, non poterono restare senza conseguenze, e difatti specialmente e principalmente in Italia l'opera *rossiniana* fu il modello di moltissime opere di altri autori, che del maestro imitavano lo stile, ma erano lontani dall'averne il genio.

Fra questi contemporanei e posteriori a Rossini basterà nominare i principali: *Saverio Mercadante* (1795-1870) l'autore del *Giuramento*, opera piena di pregi, che in un certo significato precorse il suo tempo; *G. Pacini* (1796-1867), il felice autore della *Saffo*; *Generali*, *Pietro Raimondi*, celebre contrappuntista, emulo degli antichi fiamminghi nello sciogliere problemi armonici e contrappuntistici; *Nicolò Vaccai*, l'autore della *Giulietta e Romeo*, ancor oggi non del tutto dimenticata; i fratelli *Luigi* e *Federico Ricci*, autori dell'opera buffa *Crispino e la Comare*, piena di brio e festività comica.

Maggiori di tutti questi furono *Vincenzo Bellini* e *Gaetano Donizetti*.

*Vincenzo Bellini* (nato a Catania nel 1801, morto a Parigi nel 1835, allievo del Conservatorio di Napoli) scrisse le sue opere in un'epoca in cui alle speranze della rivoluzione del Luglio 1830 era subentrata la prostrazione dell'insuccesso. La gioventù era caduta in un profondo abbattimento ed in uno stato di apatia, avendo veduto svanire i bei sogni di libertà. La

letteratura era dominata dal sentimentalismo, dalla malinconia e dalla nota elegiaca. La natura delicata di Bellini vi inclinava per disposizione e trovava nelle idee del tempo il campo più adattato. In questo riguardo il suo stile differisce da quello di Rossini per quanto ne derivi indirettamente.

Bellini aveva la vena melodica facile, toccante, elegiaca; le sue melodie sono spesse volte ispirate e portano l'impronta del vero genio. Ed esse, piene di sospiri segreti e di molle abbandono hanno il fiato lungo, il disegno perfetto, nè abbisognano di ricche armonie ed accompagnamenti per mostrarci la loro intima bellezza. Ma per la nota predominante egli diviene alle volte monotono, incolore e la sua musica manca spesso d'energia e di forza. Una volta però nella *Norma* (1832) il suo genio sali alle regioni più alte, un'opera che ad onta di qualche parte debole, puossi mettere fra i capolavori e che contiene pagine di grande espressione, di melodia divina e di verità drammatica. Un gentile idillio è la *Sonnambula* (1831), ricchissima di ispirazione melodica, bella per naturalezza e semplicità toccante. Nei *Puritani* (1834), l'ultima sua opera, il contrasto fra il naturale dell'autore e le esigenze della grande opera è evidente, nè egli seppe assimilarsi lo spirito francese come era riuscito a Rossini nel *Guglielmo Tell* e più tardi a Donizetti nella *Favorita*.

Molti musicisti moderni parlano oggi non sempre con rispetto di Bellini. Ma per quanto non sia grande la sua sapienza tecnica e molte volte sia trascurata e povera

l'istrumentazione, è innegabile che egli cercò sempre nelle sue melodie la verità d'espressione e che egli in questo riguardo ed in qualche recitativo drammatico p. e. nella *Norma* fu quasi un riformatore.

Dopo la morte di Bellini fu *Gaetano Donizetti* (nato a Bergamo ai 27 Settembre 1797, morto nel 1848), che colle sue opere dominò per alcuni anni il repertorio lirico. Egli fu certo un genio ma incompleto, perchè quantunque dotato di fantasia ed ispirazione fecondissima, egli non sa esercitare sulla sua opera i criteri d'una critica severa. Accanto a pezzi felicissimi, ad aspirazioni alte e geniali troviamo parti insignificanti e trascurate sicchè fra tutte le sue opere quasi nessuna mostra vera unità di stile e misura delle parti. Il suo stile è per sè eclettico, senza però che la fusione degli elementi sia naturale e spontanea. A lui mancarono i potenti e severi studi, la pazienza e l'accuratezza dell'artista che scrive per l'arte e non pel mestiere. Ma tutti questi difetti non possono farci dimenticare le molteplici doti di Donizetti e quantunque egli in prima linea non sia che un discendente di Rossini, pure in certe parti egli si innalzò alla verità tragica ed espresse con note divine gli affetti umani, come pure ebbe nelle sue composizioni comiche un'estrema leggiadria e delicatezza di espressione.

Donizetti si provò nello stile serio e comico. Fra le sue moltissime opere, le più fortunate sono la *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia*, *l'Elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *la Figlia del Reggimento*, *la Favorita*.

Le opere di Donizetti vanno ormai scomparendo dal repertorio ad eccezione di quelle buffe. In queste egli si mostra un vero genio ed esse sembrano scritte ieri per l'inesauribile vena melodica, la freschezza dei ritmi, la naturalezza e quel fare gioviale tutto proprio dell'opera buffa italiana. Quantunque tanto l'*Elisir* che il *Don Pasquale* non raggiungano il *Barbiere*, essi sono due gioielli ed anche le parti più deboli sono meno sensibili nell'ambiente modesto che nelle opere serie. Strano è pure che anche i momenti di vero lirismo abbiano un carattere di maggior verità nelle opere comiche che nelle serie. Le quali ci sembrano oggi monotone e pesanti per la forma stereotipa, sicchè sentitane una pare di conoscerle tutte non salvandosi nel mare magno di accordi di tonica e dominante ed in mezzo ai ritmi ed accompagnamenti più vietati che qualche brano di vera ispirazione, qualche sprazzo di vero genio come nella *Lucrezia Borgia* che è forse la migliore per sentimento e forza drammatica, nella *Favorita* e qualche altra.

L'epoca di Rossini, Bellini e Donizetti è pure l'epoca dei grandi cantanti. Tutti questi maestri ebbero ad interpreti delle loro opere una coorte di artisti, il nome dei quali vive ancora, e che conservava le purissime tradizioni del bel canto italiano. Era quella l'epoca delle due *Grisi*, della *Persiani*, *Alboni*, di *Paolina Viardot-Garcia*, della *Malibran*, *Pasta*, *Jenny Lind*, *Guglielmina Schroeder-Devrient*, d'un *Rubini*, *Lablache*, *Tamburini*, *Roger* e *Nourrit*, sommi artisti come oggi pur troppo più non si conoscono, sia perchè il canto non è più oggetto



degli studi severi d'una volta, sia perchè i maestri vennero perdendo l'arte in sì sommo grado posseduta dai loro antecessori, di scrivere cioè per la voce umana, sia perchè le nuove esigenze del canto drammatico gli abbiano dato un nuovo indirizzo.

Ben diversa di quella che toccò a Bellini e Donizetti fu la missione di *Verdi* nel campo dell'opera drammatica. Egli è il rappresentante di tutte le lotte e crisi per le quali ebbe a passare l'opera italiana per liberarsi dalle antiche pastoje del convenzionalismo ed assurgere alla verità drammatica. Questa progressione si riscontra in tutte le sue opere dalla prima all'ultima; ognuna d'esse segna un passo in avanti, una nuova conquista, finchè egli giunge nell'*Otello* e nel *Falstaff* alla perfezione. La vecchiaia non ebbe sulla sua opera nessun influsso nocivo ma sembrò anzi purificare la sua meravigliosa facoltà inventiva ed affinarla.

*Giuseppe Verdi* (nato a Roncole, presso Busseto ai 10 Ottobre 1813, morto a Milano ai 27 Gennaio 1901) va annoverato fra i più grandi compositori drammatici d'ogni tempo. Se egli in gioventù pagò il suo tributo al convenzionalismo e all'effetto, egli mostrò però fin da principio una individualità propria, una fisionomia originale che lo innalza sopra i contemporanei. Quantunque forse non fornito dalla natura della ricchezza melodica di Rossini e Donizetti, le sue melodie hanno un fare franco e largo, una potenza espressiva e caratteristica, che lo designano a compositore drammatico per eccellenza. L'elemento

drammatico è perciò la sua dote principale, ed in questo specialmente il patetico, il tragico. Le passioni umane più violente, i contrasti più terribili sono espressi coi mezzi più potenti e vivi della musica. Essa è allora calda, palpitante, commovente, alle volte maschia e fiera, alle volte dolcissima ed elegicamente lirica. I caratteri dei suoi personaggi si staccano dal fondo, agiscono e parlano come veri uomini, non come tipi dell'opera convenzionale. Per raggiungere quell'alta drammaticità egli ha bisogno d'una situazione che lo impressioni nel suo complesso ed egli sa trovare allora coll'istinto e la sicurezza del genio la vera nota senza perdersi in inutili particolari ed analisi come alle volte fa Wagner. Perciò egli non usa anche nelle ultime opere motivi conduttori non volendo far studi di carattere di persone ma farle agire in un ambiente e perchè tutti i sistemi e teorie gli erano alieni. «Io credo all'ispirazione, voi altri alla fattura; ammetto il vostro criterio per discutere ma io voglio l'entusiasmo che a voi manca per sentire e giudicare. Voglio l'arte in qualunqueiasi manifestazione, non l'artificio, il sistema, che voi preferite».

Nelle prime opere l'ispirazione non è sempre la più scelta e la rappresentazione del sentimento drammatico arriva persino alla brutalità; la sua fantasia col progredire del tempo viene però sempre più purificandosi. Eppure il Verdi del *Nabucco*, del *Rigoletto*, della *Traviata* restò sempre fedele al genio nazionale italiano anche nelle opere posteriori fino

all'*Otello* ed al *Falstaff* e sono fole il voler trovare nelle sue ultime composizioni l'influenza wagneriana.

Quantunque il dividere l'opera d'un artista in periodi separati non abbia alcun valore e di solito non corrisponda alla verità, pure in Verdi questa divisione e questo aspirare alla perfezione sono sensibilissimi e caratteristici, perchè nessuno potrà mettere in una linea il *Nabucco* e l'*Ernani* col *Rigoletto* e col *Ballo in maschera*, nè queste opere coll'*Aida* e l'*Otello*; quantunque già nelle prime si palesano le principali qualità dell'autore che sono la forza creativa, la chiarezza, il senso del positivo e la intuizione sicura. E, ammirevole e rara cosa, quando Verdi era giunto al limite della vecchiaia, egli ci diede l'*Otello*, e pochi anni dopo il *Falstaff*, due capolavori dell'arte drammatica musicale, che basterebbero ad assicurare la palma dell'immortalità e la cui importanza per la musica drammatica italiana è e resterà decisiva, perchè in queste due opere Verdi ha forse stabilito il modello del dramma lirico e della commedia musicale moderna più che Wagner, le cui teorie e principii sono troppo personali e congiunti al suo genio specifico per poter essere abbracciati e messi in pratica da altri. Il pubblico non le ha ancora abbastanza comprese ma non è lontano il giorno, in cui esse se non raggiungeranno la popolarità del *Trovatore* e *Rigoletto* saranno almeno giudicate come meritano.

Nell'*Otello* e nel *Falstaff* il sentimento e la verità drammatica dominano supremi; la declamazione è

perfetta, la musica sottolinea l'azione, l'illustra, la spiega, la completa senza che mai l'ispirazione melodica ne soffra nè la voce umana diventi schiava dell'orchestra. Tutti gli spedienti dell'arte vi sono impiegati senza ostentazione ma naturalmente, approfittandone per creare l'opera d'arte complessa e perfetta. La vena melodica vi scorre spontanea, ricca, inesauribile senza interrompere il filo dell'azione nè far alcuna concessione al gusto del pubblico od ai capricci dei cantanti. I pezzi d'assieme non vi sono punto esclusi ma usati là dove l'azione li richiede e dalla grandiosa disposizione delle parti e dalla perfetta euritmia del tutto nasce il piacere estetico dell'uditore che ne resta conquiso. E quanta distanza ed evoluzione fra l'*Aida* e l'*Otello*! Ormai Verdi non si preoccupa più del teatro ma mira dritto alla meta, che è la completa compenetrazione del dramma ed allora la sua musica sa o scatenare tutte le forze prepotenti della natura o descrivere lo strazio della semplice ed incosciente anima d'*Otello* e farlo tacere nell'immensa e paurosa quiete della morte. Il *Falstaff* è il retaggio di un genio alla sua nazione, l'opera più veramente italiana e pura del maestro, perchè in essa tutto è perfetto e congruo e vi si aprono nuovi orizzonti all'arte.

La melodia verdiana ha conservato ad onta del grande processo d'evoluzione per il quale essa passò sempre la stessa fisionomia. Alcuni dei suoi tratti caratteristici esterni sono la frequente ripetizione delle note iniziali del tema, una certa rudezza di ritmo ed il fare vibrante

ed impulsivo. Essa è di rado sentimentale ma invece quasi sempre appassionata e drammatica. Nelle ultime opere la passione si purifica, perde della sua irruenza ma si approfondisce e diventa più interna. Per comprendere ciò basta confrontare qualche duetto delle prime opere con quello fra Otello e Desdemona del primo atto, una delle concezioni più delicate ed eteree non solo di Verdi ma della musica in genere.

Il carattere essenziale della musica di Verdi è la sincerità. Egli è bensì andato alla scuola di Meyerbeer, ma se da lui ha molto appreso nell'uso sapiente dei mezzi, egli non ne ha imitati i difetti, da noi prima menzionati; egli ha studiato le opere di Wagner, ma esse non hanno potuto influenzare il suo carattere specifico italiano. La musica di Verdi ebbe pure un'importanza politica. Egli è il musicista dell'Italia risorta; le sue ispirazioni espressero più volte il grido di dolore del popolo oppresso dalla dominazione straniera; le sue canzoni infiammarono i giovani cuori ad alte imprese ed in certo riguardo la sua musica contribuì al risorgimento nazionale. «Patriotta egli stesso di fervidi sensi, infuse nelle orchestre tanta energia che parve desse voce all'anima del popolo italiano: poco importava che gli proibissero ora la *Battaglia di Legnano* ora i *Vespri Siciliani* e che gli sconciassero i libretti persino nei titoli; quanto le Censure ammettevano era ragione o pretesto a sentire o a manifestare ciò che nel maestro e negli uditori ferveva ed era la loro idea continua e suprema» (G. Mazzoni, l'Ottocento).

Sorto dal popolo Verdi è rimasto come egli stesso scrive «un contadino tagliato giù alla buona». La sua musica fu prima popolare e perciò egli è il maestro, che il popolo poteva meglio comprendere. D'Annunzio ebbe una frase felice, quando egli disse che ci nutrimmo di lui come del pane e fu nutrimento semplice ma sano, cresciuto e raccolto dalla zolla materna. Verdi restò fino all'ultimo fedele ai suoi ideali, perchè l'evoluzione che subì la mente di Verdi dopo la lunga pausa di raccoglimento fra il *Requiem* (1874) e l'*Otello*, non cambiò punto il carattere essenziale della sua melodia e la maniera di concepire il dramma musicale.

È innegabile che nelle opere di Verdi c'è anche della scoria e molta. Ma forse che non ce n'è nelle opere di Bach, di Mozart e persino di Beethoven? E non bastano la suprema bellezza di molti e molti canti, la loro potenza espressiva, la forza ed irruenza drammatica di intere scene per farcela dimenticare?

Le sue opere principali sono: *Nabucco* (1842), *Ernani* (1844), *Macbeth* (1847), *Luisa Miller* (1849), *Rigoletto* (1851), *Trovatore* (1853), *Traviata* (1853), *Un Ballo in maschera* (1859), *La Forza del destino* (1862), *Don Carlos* (1867), *Aida* (1871), *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893).

Fra le poche non dedicate al teatro citeremo il suo grandioso *Requiem* (1874), opera potente per ispirazione, sapienza ed effetto, scritta colla serietà corrispondente all'argomento, quantunque per le sue dimensioni e per lo stile non atta alla chiesa, un

*quartetto* per archi di accuratissima e sapiente fattura, un *Pater noster* per coro ed un'*Ave Maria* per voce sola e finalmente i *Pezzi sacri* (*Ave Maria, Le Laudi alla Vergine, Stabat Mater e Te Deum*) (1898).

Accanto a questi maestri di primo rango brillarono per alcun tempo altri autori di opere per il teatro, alcune delle quali compaiono ancora quà e là. La loro caratteristica è l'imitazione dello stile di Bellini, Donizetti ed ancor più di Verdi e la mancanza d'una nota veramente personale. A quasi tutti non fa difetto nè facilità di melodia nè una certa padronanza dei mezzi elementari dell'effetto ma tutti peccano di grande superficialità, di mancanza di alti ideali artistici e la loro arte ha l'impronta palese d'una epoca di vera decadenza.

Basterà perciò nominarne alcuni.

*Lauro Rossi* (1812-1885) scrisse dapprima opere comiche (*Il domino nero, La figlia di Figaro, ecc.*) per poi dedicarsi con poco successo all'opera seria (*Contessa di Mons, Cleopatra*). Egli è un vero epigone di poca ispirazione, dotto ma senza originalità.

*Antonio Cagnoni* (1828-1896) lo supera di gran lunga per la vena melodica e non gli si può certo negare vis comica, unita assai felicemente ad un tenue filo di sentimentalità, che riesce assai simpatico. *Don Bucefalo* e specialmente *Papà Martin* sono infinitamente superiori a tante opere comiche moderne.

Ad *Errico Petrella* (1813-1877) mancarono i forti studi per farne forse un grande maestro. La sua melodia è alle volte bella ed ispirata, ed egli ha il vero istinto del

teatro e dell'effetto. Le *Precauzioni*, la *Contessa d'Amalfi* e la *Jone* hanno delle pagine bellissime degne d'un grande musicista.

*Giuseppe Apolloni* (1821-1889) scrisse l'*Ebreo*, che non è ancora intieramente dimenticato.

Altri rappresentanti del genere comico sono *Nicola de Giosa* (1820-1885), *Sarria* (1836-1883) ed *Emilio Usiglio* (1841), continuatori dell'antica scuola napoletana. *Le Educande di Sorrento* di quest'ultimo ebbero ai loro tempi molta e meritata fortuna, mentre le posteriori *Donne Curiose* si avvicinano all'operetta con tutti i suoi difetti. *De Ferrari*, *Carlo Pedrotti* (1818-1893) e *Luporini* ebbero pure qualche successo nell'opera comica, che ora è in completa decadenza.

Fra le opere serie che nei decenni scorsi più si applaudirono vanno contate: *Ruy Blas* di *Filippo Marchetti* (1831-1902), *Dolores* di *Auteri Manzocchi* (1845) ed i *Goti* di *Gobatti* (1852-1914). Tutti e tre questi autori non mantennero poi quello che da loro si aspettava ed il successo non fu che sporadico e dovuto a qualche spunto felice che si trova nelle loro opere. *C. Gomez* (1839-1896) brasiliano di nascita, conobbe pure l'effimero successo col *Guarany* e *Salvator Rosa*.

Arte ormai di altri tempi è anche quella di *Amilcare Ponchielli* (1834-1884), l'autore della *Gioconda*, *Promessi sposi*, *Lituani*, *Il Figliuol prodigo*, *Marion Delorme*, quantunque la *Gioconda* si eseguisca in Italia ancora spesso e sempre con successo. Ponchielli è musicista sicuro ma ben di rado veramente originale. La



sua musica tentenna fra l'imitazione di Verdi e di Meyerbeer e cerca con ogni mezzo l'effetto. Ad onta di tutto ciò è però innegabile, che nella musica di Ponchielli c'è non solo grande sincerità ma altresì tanto di musicalmente sano che almeno la Gioconda non sarà sì presto dimenticata da un pubblico, che non va tanto pel sottile, benchè altre delle sue opere siano in certo riguardo più pregevoli.

Una posizione eccezionale prende nella musica italiana moderna il *Mefistofele* di Arrigo Boito (1842). Rappresentato alla Scala nel 1868 senza alcun successo vi ritornò trionfante alcuni anni dopo, quando i tempi s'erano cambiati e la cultura musicale italiana s'era alzata. Pensando al tempo in cui Boito scrisse la sua opera, essa ci appare ancor più ammirabile per l'elevatezza della forma, l'ampiezza della concezione e l'originalità della musica. Bisogna pensare che Verdi era all'epoca del Don Carlos e non aveva ancor scritta l'Aida. La coscienza che le forme tradizionali non bastavano più non esisteva ancora o forse soltanto in qualche anima solitaria ed in realtà si andava avanti un po' seguendo l'antico andazzo, un po' a tentoni, senza veramente saper dove. Melodia, armonia, ritmo, strumentazione, tutto mostra in quest'opera un'individualità spiccata sempre in cerca di nuovi effetti, che si adattino ai suoi scopi. Boito è un vero poeta non solo nella poesia ma anche nella musica, che è alle volte d'una potenza espressiva e drammatica meravigliosa. E se egli fu uno dei primi a seguire le teorie wagneriane,

seppe però sempre conservare l'impronta nazionale. Oggi dopo quasi mezzo secolo il Mefistofele resiste ancora valido alle ingiurie del tempo se non in tutte le sue parti almeno nelle principali, perchè quest'opera che precorse certo i suoi tempi ha il merito della divinazione, la bellezza giovanile che fa dimenticare certe ineguaglianze ed ingenuità ed elementi di arte imperitura (prologo, morte di Margherita, ecc.).

Dopo il Mefistofele il maestro tacque ed invano s'attende il suo *Nerone*. Ma questo silenzio è senza dubbio di tutt'altra natura di quello di Rossini e forse è da cercare nella severità dell'autocritica e nella difficoltà di trovare il perfetto connubio fra parola e nota e nella profondità e complessione del pensiero dell'artefice incontentabile. Nota è la forte ed ispirata poesia del Nerone e si può essere sicuri, che se l'autore si deciderà a pubblicarne la musica, nata senza dubbio dopo lunghe meditazioni e solo nei momenti di estro, essa sarà degna di un gran maestro, di un uomo austero e semplice, che lavorò e lavora sempre senza alcuna preoccupazione di successo.

## LETTERATURA

Radiciotti G. - *Gioachino Rossini*, Genova, 1914.

L. Dauriac - *Rossini*, Paris, 1905, Laurens.

Azavedo A. - *G. Rossini*, Paris, 1864.

Carpani - *Le Rossiniane*, 1824.

Cecchi E. - *Rossini*, Firenze, 1898.

Sittard - *G. A. Rossini*, Lipsia, 1882.  
Florimo - *Bellini, memorie e lettere*, 1885, Napoli.  
Scherillo - *Bellini e Belliniana*.  
Pougin A. - *Bellini et son oeuvre*, 1868.  
Cicognetti V. - *Gaetano Donizetti*, 1864.  
Gabrieli A. - *Gaetano Donizetti*, Torino, 1904.  
Clemente - *Contributo ad una biografia di G. D.*, 1896.  
G. Roncaglia - *G. Verdi e le sue opere*, 1911, Napoli.  
Basevi Abramo - *Studio sulle opere di G. Verdi*, 1850.  
Checchi - *G. Verdi*, 1887.  
Pougin A. - *G. Verdi*, 1896.  
Bellaigne C. - *Verdi*, Milano, 1913.  
A. Soffredini - *Le opere di G. Verdi*, 1901.  
Perinello Carlo - *Gius. Verdi*, 1900, Berlino, Harmonie.  
Torchì L. - *L'opera di Gius. Verdi ed i suoi caratteri principali*. Riv. mus. ital., anno 8°, fase. 2°, 1901.  
Hanslick E. - *Die moderne Oper*, Berlino.

## CAPITOLO XIX.

### Francesco Schubert ed i romantici.

L'epoca posteriore alla morte di Beethoven è nella storia della musica instrumentale quella degli epigoni. Coll'ultima sinfonia di Beethoven sembrò per molti anni che fosse stata detta l'ultima parola e ciò anche perchè essa non era soltanto l'opera di un genio ma anche il prodotto di un'epoca di alte idee. In realtà però non è la sinfonia che era esausta, chè essa è anzi ancor suscettibile di mille trasformazioni come lo dimostra il fatto stesso della differenza fra le sinfonie di Haydn e Mozart con quelle di Beethoven, ma fu piuttosto l'aver considerato l'elemento formale e non il contenuto della sinfonia beethoveniana che produsse questo periodo di sosta. I continuatori si contentano di forme più modeste e di idee più piccole, miniano, studiano, lavorano di cesello e cercano di supplire alla mancante grandezza di concezione coll'intensificare l'espressione dei singoli motivi e creando la sinfonia che si potrebbe dire di genere. Ma ai nuovi maestri per quanto di grande talento e persino di genio mancò in ultima linea la forza di trovar nuove strade, alle quali Beethoven aveva accennato e non fu che molti anni dopo che Wagner e

Liszt ebbero il coraggio di creare nuove forme che s'adattavano al nuovo contenuto, poco curandosi della logica formale ma più del pensiero poetico.

La patria di questi epigoni fu quasi sempre la Germania. Il motivo non è soltanto accidentale od esteriore ma inerente all'indole della nazione. L'elemento più importante della musica istrumentale è per eccellenza il romanticismo come quello che colla idealità dei suoi pensieri si libra in sfere più alte che la musica drammatica, ed il romanticismo è pure il carattere dominante della nazione tedesca differente dai popoli latini inclinati all'oggettivismo, all'arte antica, plastica e reale. Già con Beethoven il soggettivismo domina sovrano e la fantasia si libera dalle antiche forme. In lui e nei maestri posteriori l'arte dell'orchestrazione segue altre leggi che in Haydn e Mozart; il carattere dei diversi strumenti viene impiegato non soltanto onde ricavare effetti precipualmente musicali e contrasti di colorito, ma per esprimere ed individualizzare idee poetiche differenti. Ed appunto in questo campo, che Beethoven divinava ed additava con insuperabili esempi, s'apriano vasti orizzonti ai maestri posteriori e da ciò doveva formarsi quello stile sinfonico nazionale e caratteristico che impronta la musica tedesca istrumentale.

Il più geniale, il più ispirato di tutti questi seguaci di Beethoven fu *Francesco Schubert* (1797-1828). Figlio di un modesto maestro di scuola d'un sobborgo di Vienna, egli ebbe a lottare durante tutta la sua breve

esistenza con ogni sorta di privazioni nè fu dai contemporanei compreso e stimato quanto egli meritava. Ma l'influsso degli avvenimenti non ebbe forza bastante per far disseccare la fonte inesausta d'ispirazione di cui egli era dotato, giacchè egli scriveva le sue opere per bisogno interno della sua natura. Soltanto i posteri lo compresero e riconobbero in lui il più grande ed ispirato lirico musicale.

Schubert fu un genio essenzialmente lirico e come tale era predestinato a divenire il creatore della canzone, del *lied* tedesco. Esso è di solito diverso dalla canzone strofica di carattere popolaresco ed una specialità della Germania, che per opera di Schubert, Schumann e Franz divenne una forma quasi perfetta e svariatissima a seconda dell'inclinazione degli autori.

La storia della canzone tedesca anteriore a Schubert offre ben poco interesse. Prima di lui Mozart, Haydn, Beethoven avevano scritto canzoni ma per questi il genere non aveva importanza nè corrispondeva alla natura del loro genio. L'opera lirica dominava intieramente il campo e mancavano anche i veri poeti che potessero ispirare il musicista. Ciò durò fino a Goethe che però non aveva alcuna simpatia per la musica di Schubert e le preferiva quella di Reichardt e Zelter, talenti di terzo rango. Mentre la canzone tedesca si contentava prima di seguire pedissequa la poesia, Schubert le ispirò tutt'altra vita e ne formò una cosa del tutto nuova, emancipando l'accompagnamento dal dispotismo del canto. Egli sa immedesimarsi

nell'intenzione del poeta e trova l'espressione musicale più adeguata. Egli veste di note il pensiero complesso più che il verso e la parola, per cui le sue canzoni ci appaiono quasi sempre organiche e perfette in tutte le parti. Egli ha toni per tutti i sentimenti; le poesie più ribelli alla musica perdono la loro rigidità e gli ubbidiscono trasformandosi e mostrandosi da un lato a noi prima ignoto. La forza espressiva, la verità, l'ispirazione, la ricchezza dei particolari nelle sue infinite canzoni sono ancor oggi inarrivate. La lirica schubertiana fu una cosa tutta nuova, perchè egli molto più che continuare la lirica anteriore ne creò una nuova per istinto e bisogno della sua natura senza curarsi di principi formali e tecnici e cambiando continuamente a seconda della poesia e dell'estro, sicchè egli non si presta a nessuna classificazione. Per fortuna poi la nascita di Schubert combinò anche col fiore della nuova lirica tedesca (Goethe, Heine, Schiller). I cicli, *il canto del cigno*, *la bella mugnaia*, *il viaggio d'inverno* e molti altri dei suoi *lieder* sono veri poemi, che ci riproducono tutta la scala degli affetti ed in cui il connubio della poesia colla musica è perfetto. La parte del pianoforte cessa d'essere accompagnamento semplice, ma dipinge l'idea e forma l'ambiente nel quale si muove la voce, secondandola e facendo risaltare i momenti principali della poesia. In confronto delle canzoni di Schubert, quelle dei contemporanei e dei maestri antecedenti, pochissime eccezioni fatte, sembrano incolori, convenzionali. Le sue doti principali sono la semplicità

e la chiarezza, la sensibilità e l'avvicinarsi alle volte alla canzone popolare, fresca e gentile.

Nè minore è la sua importanza come autore di opere strumentali, quantunque egli non fosse veramente un polifonico ma un armonico geniale di straordinaria ricchezza. La sua sinfonia in *do maggiore*, l'incompiuta in *si minore* resteranno sempre opere da mettersi per la ricchezza di ispirazione se non per la fattura accanto alle più ispirate di Beethoven; lo stesso puossi dire di alcuni dei suoi quartetti, fra i quali il grandioso in *re minore*, il poetico ed ispirato in *la minore* ed il *quintetto delle trote*, vere perle della letteratura musicale da camera.

Schubert fu altresì iniziatore di un nuovo genere di musica di pianoforte coi suoi *Impromptus* e *Moments musicales*, colle sue marcie ed altri pezzi di forma libera, precorrendo così le composizioni di Mendelssohn e Schumann. Nell'opera drammatica Schubert non riuscì per l'inclinazione della sua Musa essenzialmente lirica e per la mancanza di teatralità delle sue opere, (*Rosamonda*, *Alfonso ed Estrella*, *Fierabras*, ecc.).

Schubert appartiene ormai ad un periodo di transizione. Egli tien fermo ancora alle forme classiche ma la sua musica contiene ormai molti elementi specialmente romantici, che sono sconosciuti anche a Beethoven.

Non fornito d'egual genio ma a Schubert in certo modo affine per l'indole lirica delle sue composizioni è *Felice Mendelssohn Bartholdy*, nato ai 3 Febbraio 1809



in Amburgo, morto ai 4 Novembre 1847 a Lipsia, ove era direttore del Gewandhaus. Quantunque egli appartenga a tempi non lontani e sia compositore moderno non solo nell'uso dei mezzi ma anche nell'indirizzo estetico, pure egli, piuttosto che riannodare colle sue opere alle ultime di Beethoven, basa su Bach, Mozart e sul Beethoven della seconda maniera, della sinfonia eroica, di quella in *do minore* e dei quartetti Rassumosky op. 59.

Mendelssohn ebbe dalla sorte vita felice, nè mai conobbe le amarezze dell'insuccesso, le lotte della vita per l'esistenza ed i disinganni. Questa sua ventura influi sulle sue opere, che rare volte s'innalzano alla vera grandiosità e commuovono per potenza di contrasti e vigoria. Mendelssohn aveva innato il sentimento, l'istinto della forma ed in questo riguardo egli è superiore al suo contemporaneo Schumann. La sua vena melodica è abbondante, fine ed aristocratica, la sua musica è chiara, limpida, con una lieve tinta di sentimentalismo e melanconia che però alla lunga ci lascia freddi. L'originalità delle sue opere è però discutibile, quantunque esse abbiano una fisionomia tutta propria, che però in buona parte è manierismo e dipende da certe figure e frasi caratteristiche che di frequente si ripetono.

Ma per giudicare delle sue opere è necessario pensare al tempo anteriore a lui e posteriore ai classici, un'epoca quasi di sosta, come se la natura volesse riposarsi dopo aver dato al mondo i grandi genî immortali. Di quel

tempo non ci rimangono che le opere di Spohr, Hummel, la mediocrissima musica da camera di Onslow ed un'infinità di musica per pianoforte, variazioni, fantasie ed altra roba simile, che oggi nessuno più ricorda. Bach era allora tanto ben dimenticato, che quando Mendelssohn a vent'anni diresse a Berlino la Passione di S. Matteo, quasi nessuno si rammentava più della sua esistenza.

Le sue sinfonie (la *Scozzese*, l'*Italiana*, ecc.) non segnano un passo in avanti in confronto di quelle di Beethoven, se non forse per la maggiore individualizzazione dell'idea poetica e per lo smagliante colorito orchestrale. In questo egli è sommo e le sue *ouvertures* sono vere poesie e paesaggi musicali d'una finitezza e d'un sentimento poetico insuperabile, come lo dimostrano fra tutte quelle del *Sogno d'una notte d'estate* e le *Ebridi*. Ed altresì fra la sua musica da camera sonvi brani riuscitissimi, specialmente negli *scherzi* e negli *adagi* dei quartetti, nei primi per la spigliatezza dei ritmi e la suprema leggierezza degli arabeschi rincorrentisi e scherzanti come gnomi ed amorini, nei secondi per la calda espressione e gli spunti melodici ispirati. Mendelssohn, come quasi tutti i moderni musicisti di Germania, cominciò la sua carriera come pianista ed arricchì la letteratura del pianoforte con una quantità di opere, fra le quali le celebri *Canzoni senza parole*, un genere da lui iniziato, che corrispondeva perfettamente alla sua indole lirica e limitata a non troppo vasti orizzonti. E se fra le molte

composizioni per questo strumento alcune sono meno riuscite, esse però appartengono tutte al genere della musica da sala della miglior qualità, nè Mendelssohn si abbassò mai a servire al virtuosismo senza scopi più alti.

Nelle sue canzoni Mendelssohn segue le orme di Schubert, senza però raggiungerlo quantunque però tanto fra quelle per una voce come per più voci alcune appartengano alle sue più felici ispirazioni e sieno diventate patrimonio del popolo tedesco.

Di Mendelssohn possediamo pure due *oratori*, il *Paolo* e l'*Elia*, più *Salmi*, fra cui il grandioso n. 114, la musica per l'*Atalia* di Racine, *La notte di Valpurga*, i cori per l'*Edipo a Colono*, per l'*Antigone* di Sofocle, ecc. Quantunque in queste opere manchi la grandiosità di Bach e di Händel, pure non è da negarsi che specialmente nel *Paolo* e nell'*Elia* non riviva lo spirito classico di quei due sommi ed all'antica forma della cantata e dell'oratorio non sia ispirato un nuovo alito di vita moderna da rendere queste due opere, magistrali per fattura, le più perfette dell'epoca posteriore alla classica. Una delle sue opere più fortunate è il *Concerto in Mi minore* per violino.

Mendelssohn fu chiamato il Mozart del secolo decimonono ed il paragone non è tanto bizzarro se si pensa ad una certa affinità nella euritmia delle loro opere. Ma mentre Mozart continuamente ascende, il genio o talento di Mendelssohn resta stazionario e se si confronta l'*Ottetto* e l'*Ouverture della notte d'estate*, opera della prima giovinezza, colle ultime opere è

sempre la stessa maniera, sempre la stessa perfezione formale, sempre la stessa mancanza di profondo sentimento.

Contemporaneo di Mendelssohn fu *Roberto Schumann* (nato l'8 Luglio 1810 a Zwickau, morto ai 29 Luglio 1856), uno dei più ispirati e geniali musicisti della Germania moderna, l'eterno giovane colla testa piena di sogni e sempre fuori del mondo, l'ammiratore di Lenau, Jean Paul ed Hoffmann, il vero poeta del pianoforte.

La differenza che passa fra Mendelssohn e Schumann è assai grande. Schumann è più intimo, più riflessivo, più profondo; egli domina meno la forma, ha forse minore padronanza dei mezzi, ma scuote e commuove più di Mendelssohn, perchè è più sincero, più spontaneo, perchè la sua musica nasce più istintivamente. Schumann è alle volte bizzarro, strano, arruffato, ma sempre geniale; egli è più originale di Mendelssohn e punto manierato. Sia che egli crei piccole miniature od opere di maggiori dimensioni, egli ha sempre una fisionomia propria, una nota assolutamente personale, che non dipende dalla forma ma dal sentimento. Non basta dire che egli è un maestro romantico per eccellenza, perchè con ciò non si esaurisce la sua originalità che è più complessa e che ha introdotto nella musica la nota schumanniana, qualche cosa di indefinito, poetico, intimo, però senza sentimentalità morbosa. Noi meridionali ci sentiamo attratti dalle sue opere ma non arriviamo forse a

comprenderle intieramente, perchè Schumann è piuttosto un talento nazionale tedesco che internazionale. Non c'è dubbio che le migliori opere sono quelle della giovinezza, quando predominava la tendenza al fantastico, alla sensibilità quasi femminile, la predilezione delle mezze tinte, il tutto unito ad un certo humour che è proprio delle nature nordiche. In lui vivevano due anime, una inclinante al misticismo, il fantastico, l'altra piena di foga e passione (*I Davidsbündler* Florestano ed Eusebio).

Le opere specchiano la sua vita. Nel primo periodo, il più fantastico, il più geniale egli dà sfogo alla sua fantasia impetuosa e ne nascono le prime opere i *Papillons*, il *Carnevale*, la *Kreisleriana*, i *Fantasiestücke*, ecc., nelle quali le immagini poetiche dominano sulla forma del tutta libera e che riproducono la sua vita di pensiero, le sue impressioni, le sue fantasie momentanee. In esse l'ispirazione è esuberante, i contrasti potenti, l'originalità sorprendente; l'umorismo vi domina ed il sentimentale ed il melanconico si avvicendano col fantastico. I contorni sono indecisi, le tinte sfumate si perdono nello sfondo. Sono sogni ad occhi aperti, fantasticherie geniali ed ispirate bizzarie; il riso si muta in pianto senza ragione apparente.

Segue il periodo in cui l'influenza di Mendelssohn è palese ed il soggettivismo fa luogo all'oggettivismo. Il fantasticare va calmandosi e spegnendosi, non senza però mandare frequenti guizzi; la forma si modifica e prende la plasticità classica, i contorni si mostrano

decisi. A questa epoca appartengono le opere formalmente più perfette: i tre *quartetti per archi*, il *quartetto per pianoforte*, il *quintetto*, molte *canzoni*, le *sinfonie*, parte della musica del *Faust*, l'oratorio *Il Paradiso e la Peri*.

Ma la trasformazione è più apparente che essenziale. Le forme sono le tradizionali, ma il contenuto è nuovo e la forma antica non fa che equilibrarlo e dargli il sentimento della misura. Dopo questo periodo felice vanno scendendo, dappprincipio insensibilmente, le tremende ombre della pazzia; l'ispirazione si turba, la vena va disseccandosi, la chiarezza va sempre più oscurandosi. Le opere di quest'epoca triste di dissoluzione, interrotta da qualche lucido e felice intervallo, portano la traccia della notte che andava avvicinandosi per non più dileguarsi.

Nelle canzoni ad una o più voci egli è quasi pari a Schubert e se non ne ha la limpidezza e freschezza, eguali ne sono il sentimento, l'espressione e forse maggiore la compenetrazione della musica colla poesia specialmente in quelle numerosissime che scrisse nell'epoca più felice della sua vita, quando era promesso sposo di Clara Wieck (1840). La voce ha minore importanza che in Schubert ed il canto è molte volte semplicemente declamato; maggiore invece è l'importanza del pianoforte che completa, illustra stupendamente l'idea poetica. I suoi cicli *Amor di poeta*, *Vita di donna*, possono star a paro di quelli di Schubert e restano insuperati nella letteratura lirica musicale.

Schumann influì pure sulla tecnica pianistica più di Mendelssohn, che idealizzò il virtuosismo senza trovar nuovi effetti, mentre Schumann ha uno stile pianistico tutto proprio assai polifonico e con voci di mezzo importantissime. Il suo *Concerto*, gli *Studi sinfonici*, le *Sonate*, ecc., segnano perciò una nuova èra della musica del pianoforte e per eseguirle degnamente bisogna sentire la musica non nelle dita ma nella testa e più nel cuore ed essere intieramente padroni di quella tecnica non convenzionale, che punto si cura dell'effetto e che non è semplice mezzo.

Nelle *sinfonie* (4) di Schumann mancano alle volte l'unità e la forma, giammai l'ispirazione e la genialità degli episodi. L'orchestrazione di Schumann non è molto colorita probabilmente perchè egli pensava e concepiva pianisticamente ma non così monotona e convenzionale come se la volle trovare. Nè la perfezione troviamo negli *oratori* e nelle *cantate*, fra cui *Il Paradiso e la Peri*, le scene del *Faust*, il *Pellegrinaggio della rosa*, la musica per il *Manfredo* di Byron, poco adattandosi il genio essenzialmente lirico di Schumann a cosiffatte forme, quantunque anche queste opere contengano pagine stupende.

Schumann divide coi moderni maestri tedeschi la poca attitudine all'opera drammatica, e la sua *Genoveffa* non ebbe mai vero successo. Per ultimo non è da tacere dell'importanza di Schumann come critico e scrittore di cose musicali. L'influenza che egli ebbe come redattore della *Nuova gazzetta musicale* da lui fondata, fu

grandissima per l'indirizzo dei suoi tempi nè alcuno seppe finora eguagliarlo nei suoi scritti, pieni di fantasia, di acutezza e ricchezza d'immagini poetiche e d'umorismo.

L'opera di Mendelssohn e Schumann non rimase senza imitatori. Fra coloro che nelle loro composizioni s'avvicinano più a Mendelssohn vanno annoverati: *William Bennett* († 1875) e *Niels Gade* († 1890), il primo che introdusse nella musica l'elemento nordico scandinavo, (Ouvertures, Sinfonia, Cantate), *Ferdinando Hiller* († 1880), fecondo ed abilissimo; mentre *Stefano Heller* († 1888), *Adolfo Henselt* († 1889), *Adolfo Jensen* († 1879), *Roberto Volkmann* († 1883), *T. Kirchner* († 1903), si avvicinano piuttosto a Schumann. Autore stimato di ballate fu *Carlo Loewe* (1796-1869) che fu il primo a fermarne la forma e che in certo riguardo influenzò anche le ballate di Schumann.

Mendelssohn e Schumann continuarono la scuola classica e romantica ed esiste una linea di congiunzione fra essi ed i maestri antecedenti. La stessa cosa non può dirsi del terzo musicista, che esercitò coi nominati grande influsso sulla musica istrumentale moderna e specialmente su quella di pianoforte, *Federico Chopin* (1810-1849). Questa asserzione non è naturalmente da prendersi nel significato assoluto, giacchè le opere di Chopin, non sarebbero concepibili senza quelle di Beethoven e specialmente di Schubert, Weber ed altri; ciò nullastante Chopin ha una caratteristica tanto



propria, una sua maniera sì personale da giustificare la nostra opinione.

Chopin fu nel mondo musicale un'apparizione strana. Egli non andò alla scuola di nessun maestro di fama, non cominciò, come al solito, imitando questo o quello, ma trovò già nelle primissime opere uno stile tutto suo proprio. E neppur la sua tecnica pianistica deriva da quella dei maestri anteriori, nè da Mozart, nè da Beethoven ed ancora meno da quella dei suoi contemporanei quale Dussek, Field, Hummel ed altri. Essa è talmente adeguata allo spirito delle sue opere, che essa cessa quasi di essere tale e diventa elemento dell'ispirazione stessa, talchè le sue composizioni perderebbero gran parte della loro poesia, se si volesse applicarvene un'altra. Per capire ciò basta osservare la sua figurazione e gli ornamenti che sono affatto diversi dai soliti *agrément*s, gruppetti, fioriture e simili, ma parte integra del pensiero musicale.

E nuova è la sua armonia essenzialmente cromatica e tutta individuale ed egli in certo modo si può chiamare un precursore degli impressionisti moderni, colla differenza che rimane sempre logico.

Ma di tutti i pregi il maggiore è senza dubbio l'originalità della sua musica, per modo che chi abbia sentito qualche opera di lui lo riconosce a mille miglia. E questa originalità che consiste in elementi impossibili a spiegare, quantunque abbia dell'esotico, non diventa monotona, non ci stanca come quella, p. es., di Grieg, col quale si potrebbe forse lontanamente confrontare,

perchè egli ha sempre qualche cosa di nuovo a dirci nella sua lingua e perchè domina la gamma dei sentimenti e sa essere ora dolcissimo e poetico, ora irruente e palpitante di passione, ora bizzarro, bacchico, ora aspro e maschio.

Egli fu chiamato l'anima del pianoforte. Il suo genio non sa dominare le grandi forme orchestrali e nel concerto e nella sonata gli mancano alle volte l'unità e lo sviluppo tematico sapiente, l'istinto della misura; egli è invece sommo nelle forme più piccole, nei suoi ispirati *Preludi*, nelle *Mazurke*, *Polonesi*, *Ballate*, nei *Notturmi*, ed alle volte, come nei suoi potenti *Scherzi*, si alza fino alla grandezza tragica. Le sue composizioni sono vere poesie musicali ed esse non hanno bisogno di programmi per trasportarci nella terra dei sogni. Gli arabeschi, i passaggi diventano veri pensieri e cessano di essere soltanto occasione di virtuosismo, tanto che fra i suoi *Studi* havvene alcuni che contano fra le sue opere più ispirate. Egli unisce alla melanconia e sentimentalità delle canzoni slave la sapienza armonica tedesca, l'eleganza e la varietà ritmica francese, la facilità melodica e la purezza di linee della musica italiana. Egli sa toccare tutte le fibre più delicate, è romantico, cavalleresco, appassionato, elegante, fantastico e mai cade nel comune e nel triviale. Nato da padre francese e madre polacca, la sua musica ritrae il carattere di tutt'e due queste nazioni ed in essa risuonano il grido di dolore della sua patria oppressa, le memorie tristi dell'epoca passata, il rimpianto della libertà. Natura

sensibile e delicata, egli pianista insuperabile, si ritirò ben presto dalla vita pubblica e visse quasi sempre a Parigi dove egli morì ancor giovane di mal sottile.

«Gli influssi di tre nazionalità fanno di lui una personalità spiccatissima ed egli si è appropriato il meglio di tutto quello che distingue i tre popoli. La Polonia gli diede lo spirito cavalleresco ed il dolore stoico, la Francia la sua gentilezza e grazia, la Germania il sentimento romantico. Ma se egli siede al pianoforte ed improvvisa, non è più un polacco, francese o tedesco; egli palesa un'origine più alta e si capisce che è originario dal paese di Mozart, Raffaello e Goethe e che la sua patria è il regno poetico dei sogni» (Heine, 1837). Parola giuste alle quali non ci sarebbe da aggiungere altro che anche l'Italia gli portò i suoi doni e che lo spirito di Bellini gli aleggiava intorno, quando egli scrisse alcuni dei suoi notturni, perchè la perfezione della linea melodica e la dolcezza dell'ispirazione gli è venuta dall'Italia.

Il wagnerismo aveva messo in moda una specie di mal celato disprezzo delle opere di Mendelssohn e persino di Schumann. Ma il tempo ha fatto al solito giustizia. È vero che molte anzi moltissime delle opere di Mendelssohn portano ormai visibilissimi i segni della vecchiaia ed appartengono ad un tempo ben diverso dal nostro, ma nessuno vorrà negare che alcune delle sue opere non sieno concezioni geniali che dureranno ancora per ben molto tempo. Invece Schumann è oggi più vivo che mai, perchè in lui non c'è nulla di

convenzionale e tanto le sue opere che quelle di Chopin nel loro lirismo melanconico, la loro sensibilità e colorito poetico corrispondono alla psiche moderna.

L'ultimo degli scritti di Schumann per la *Gazzetta musicale di Lipsia* è dedicato a *Giovanni Brahms* (1833-1897).

«Ho pur pensato più d'una volta, egli scrive, che dovesse apparire taluno predestinato ad esprimere in modo ideale il suo tempo, uno che raggiungesse la perfezione, senza subire uno sviluppo progressivo. Ed egli è venuto, un giovin rampollo alla cui culla vegliarono le Grazie e gli Eroi. Egli si chiama Giov. Brahms».

Ed era tempo, giacchè dopo la morte di Mendelssohn, Schumann e Chopin nessun vero e grande talento s'era mostrato degno di assumere il loro retaggio nel ramo della musica strumentale, per quanto Liszt avesse già cominciato a mostrare nuovi orizzonti dell'arte coi suoi poemi sinfonici.

Non è qui il luogo di esaminare se la profezia di Schumann si sia avverata. Il predominio della musica wagneriana e l'influenza che questa ha esercitato sulla musica moderna lo hanno fatto passare in seconda linea. Ma egli quantunque gli mancasse per la sua natura di rigido protestante l'olimpicità e la comprensione della vita pagana antica fu veramente l'ultimo dei classici, ed appunto perchè senza ignorare le innovazioni moderne fu fedele conservatore di quegli elementi dell'arte che sono eterni e che oggi tante volte si trascurano, si volle

chiamarlo retrogrado e scolastico. Se però i segni del tempo non ingannano, non è improbabile che succeda una reazione ora che gli animi si sono calmati e che Wagner e Brahms non sono più il grido di guerra di due partiti avversi. E ciò lo mostra il fatto, che gran parte dei musicisti di Germania derivano direttamente da Brahms talmente che molte delle loro opere non sono che sbiadite imitazioni di quelle del maestro.

Il carattere di Brahms è prettamente nordico e si diverso dal nostro che a noi italiani riesce ben difficile il comprenderlo veramente nella sostanza delle sue opere e ciò tanto più, che Brahms come nella sua vita privata anche nelle sue opere è ritroso e schiva ogni troppo palese esplosione quasi si vergognasse di mostrarci le sue più intime fibre. E come egli non ha nulla di una natura latina, così non si trovano elementi di arte italiana nelle sue opere. In complesso egli inclina allo sconforto ed ha molto di quella profonda melanconia tutta propria anche ai poeti del suo paese, che Nietzsche chiama la malinconia dell'impotenza ma che piuttosto deriva da impressioni indelebili del paesaggio nordico, che s'infiltrano e restano nell'anima. Impotenza non propria e personale ma della sua epoca che a Brahms, ultimo erede dei classici, i quali per lui significarono la perfezione doveva sembrare di decadenza. Eppure quest'uomo sì poco comunicativo aveva un'anima sensibilissima e romantica, che però sapeva colla ferrea disciplina dei suoi studi dominare. Brahms fra i moderni fu quegli che studiò più profondamente e con vero frutto

gli autori antichi, specialmente i grandi maestri di musica polifonica vocale, che basa sulle tonalità di chiesa e che è nel ritmo ben più ricca della nostra, i clavicembalisti francesi ed in genere gli autori antichi. Ma tutti questi elementi anche eterogenei si fondono nella sua mente, forse ad eccezione della nota romantica schumanniana, che dura fino alle ultime opere ed è predominante nelle prime e ciò che è strano dell'elemento della musica popolare per quanto idealizzata.

Brahms ha coltivato tutti i generi della composizione ad eccezione dell'opera (Sinfonie, Musica da camera. Concerti per pianoforte, violino, Cori, Cantate, Requiem, ecc.). Le prime opere sono per eccellenza romantiche. Ma chi le studia attentamente vi trova altri elementi quali la canzone popolare, il corale protestante e l'arte tematica di Bach. Donde il carattere essenzialmente germanico della sua musica e quell'impronta di durezza ed austerità che la fa apparire più sana e potente. La melodia ed in genere la musica di Brahms è assai originale e risulta non soltanto dalla linea melodica stessa quanto da una combinazione speciale di ritmi ed armonia e dalla polifonia, (ritmi binari e ternari appaiati, accordi spezzati, successioni di terze e seste, accentuazione delle parti deboli della battuta, incisi ed omissioni, ecc.). Il suo *Requiem tedesco* è certo una delle opere più potenti che furono scritte dopo le Passioni di Bach e gli oratori di Händel ed anche in questo Brahms è diverso da tutti gli altri

autori di Messe da morto, nelle quali è il *Dies irae* che da l'intonazione. Le sue quattro sinfonie e fra queste specialmente la prima aspra e forte, mostrano che nessuno come egli seppe penetrare nei segreti della mente di Beethoven. E se ad esse manca qualche volta il carattere monumentale, vi è invece ammirabile la logica musicale e la grandiosa sapienza tecnica. Nè giustificata appare la critica che si fa dell'istrumentazione delle stesse, che si vuol dire incolore e monotona. Certo egli non è un pittore dalla tavolozza smagliante ma piuttosto un disegnatore di una finezza incredibile, al quale basta una sfumatura di tinte, perchè egli non vuole concentrare l'attenzione che sul contenuto. Perciò le opere più perfette che egli scrisse e quelle che presumibilmente dureranno più a lungo sono quelle di musica da camera che superano di gran lunga tutte le contemporanee e le odierne e sono pari a quelle di Schumann. Una delle forme musicali predilette da Brahms è la variazione che egli tratta non solo da gran maestro ma anche da vero poeta. Le sue variazioni non consistono soltanto nella diversa figurazione del tema e nel cambiare l'accompagnamento ma tenendo fermo il basso diventano veri pezzi caratteristici di forma svariaticissima sia nella melodia che nel ritmo ed armonia.

Brahms scrisse circa centocinquanta canzoni fra le quali alcune sono assai note e molte bellissime. In esse egli si avvicina più a Schubert che a Schumann.

La musica di Brahms non fu mai veramente popolare

e mai lo diventerà, perchè essa è arte della più scelta e fine e non palesa le sue bellezze che a chi la studia con amore ed intelletto d'arte. Perciò essa è arte essenzialmente esclusiva, arte per i musicisti e per gli esteti, che la studiano ed approfondiscono.

I musicisti hanno continuato dopo Beethoven a scrivere sinfonie, ma le opere del maestro restano oggi dopo cento anni ancora insuperate, quasi fosse impossibile trovare in questo ramo nuove vie. Chi lo tentò ed in parte vi riuscì fu *Antonio Bruckner* (1824-1896).

La sua vita non fu che un lungo martirio, da principio piena di stenti e lotte per l'esistenza, poi d'indicibili ed amari disinganni. Le sue prime opere furono accolte quasi dalla congiura del silenzio poi da motti di spirito ed impropri. Nella storia della musica è difficile trovare un parallelo con Bruckner. Musicisti di genio senza alcuna coltura sono assai frequenti specialmente nei tempi passati; ma come Bruckner abbia saputo concepire e scriver le sue nove sinfonie, è un enigma per chi lo conobbe. Egli non solo non aveva nessuna coltura tanto da non saper quasi scrivere una lettera ma non sentì mai neppure il bisogno di occuparsi nè dei problemi sociali nè di letteratura ed arte. La sua fede in Dio così profonda ma affatto istintiva era priva d'ogni critica.

Venuto quasi sul declinare della virilità a Vienna, egli vi rimase fino alla morte quasi sbalordito e disorientato. Eppure questo uomo dalla faccia d'imperatore romano o



da scaccino di chiesa è l'autore della nona sinfonia, una delle più grandi e potenti opere sinfoniche dei nostri tempi.

Bruckner, che inconscio del suo genio aggiunge una sinfonia all'altra nulla curandosi della possibilità d'un'esecuzione, lasciando vagare la sua fantasia negli incommensurabili spazi dell'ideale, questo figlio della gleba materna, che ne ascolta i palpiti e sa tradurre nelle sue note ora tutti i sussurri più delicati della natura, ora lo scrosciare degli elementi furibondi è una delle figure più tragiche della storia della musica. Egli scrisse a 42 anni la sua prima sinfonia e non subì poi pressochè alcuna trasformazione. Le sue sinfonie stanno affatto solitarie ed hanno ben pochi punti di confronto con altre opere. La forma esterna è quella solita ma il contenuto è ben diverso come diverse ne sono le proporzioni. Lo stile di Bruckner non è originale nel senso comune della parola, se cioè per originalità si intendono certi procedimenti, frasi favorite, sviluppi e modulazioni. Ma se per originale s'intende quello che è proprio di uno solo, allora è certo che Bruckner fu uno dei musicisti più originali. Tali lo fanno l'ispirazione melodica, l'ampiezza della linea, il michelangiolesco della concezione, la profonda espressione del sentimento tragico, l'*humour* dei suoi scherzi od il sentimento della natura agreste dei trio di questi. Egli che del mondo nulla comprendeva, sapeva parlare colla sua musica la lingua più moderna, più espressiva e profonda mostrando quanta forza elementare stia nell'essenza

della musica, quando questa sgorga spontanea da un cuore riboccante. Che le opere di Bruckner non sieno perfette, è facile il comprendere, data la natura e la vita del loro autore. L'ispirazione e la tecnica non vanno sempre di pari passo, o per meglio dire egli non sa sempre combinare l'altezza dell'ispirazione coll'uso sapiente dei mezzi, sicchè noi troviamo nelle sue opere splendide ispirazioni alle quali seguono o precedono parti in cui l'autore si affanna in tessuti contrappuntistici senza valore. Ciò gli succede specialmente dopo l'esposizione del tema quando comincia il lavoro tematico, che per quanto spesso lunghissimo non ha la logica ferrea dei grandi maestri. Per questo si comprenderà anche che gli adagi e gli scherzi sono le parti più riuscite perchè la loro concezione formale ne era più facile. Altre volte l'idea felice prende proporzioni gigantesche ma non raggiunge il culmine e resta allo stato di torso, donde dipende il carattere frammentario di parte delle sue opere.

Qualcuno volle chiamare Bruckner un epigone di Wagner e disse che egli volle portare le teorie wagneriane nel campo sinfonico. Certo è vero che Bruckner non ebbe che due idoli, Beethoven e Wagner e che la sua melodia ha alle volte della somiglianza con quella di Wagner. In realtà però sono ben pochi i punti di contatto dei due maestri.

Le sinfonie di Bruckner non appartengono alla vera musica programmatica. Ma l'uditore in causa dei contrasti, almeno apparentemente senza motivo, è

tentato a farsi un programma e facilmente si disorienta. E questi scatti e contrasti improvvisi sono forse il maggior difetto di Bruckner ed esso dipende certo dalla totale mancanza di coltura generale del maestro che alle volte sembra un dilettante di genio, un sentimentale sperduto nel nostro tempo, il *puro folle* della musica, che trae le sue ispirazioni dalle inesauste ed inconscie forze della natura senza alcuna preoccupazione artistica od estetica ma solo coll'ingenuità del genio.

Scolaro di Bruckner ed a lui in qualche riguardo affine fu *Gustavo Mahler* (1860-1911). Ma l'affinità è soltanto superficiale e formale, perchè se Bruckner fu il musicista più sincero ed ingenuo che si può pensare, Mahler non seppe mai liberarsi nelle sue opere (9 sinfonie, due cantate) forse ad eccezione delle *canzoni in morte di un fanciullo* dall'istrionismo e dalle reminiscenze del dramma musicale ed in lui lottano continuamente due nature affatto diverse. Egli fu un cerebrale d'immensa energia e serietà di propositi ma senza vera genialità, una specie di titano colla sola forza di volontà, sempre tendente all'alto, sempre intento alla soluzione dei problemi più ardui della vita, una natura tragica e barocca somigliante al Kapellmeister Kreisler di Hoffmann o al Jean Christophe di Rolland. Egli aspira alla meta più alta che non sa mai raggiungere perchè le forze gli mancano a metà strada. Egli è melodioso, chiaro, facile, ma la sua melodia è spesso comune anzi triviale e la piglia dove la trova, poco importandogli se sia ispirata e fine ma bastandogli di dipingere al fresco i

grandi quadri immensi di forma e sonorità che gli nascono nella mente. E questa sonorità nell'ottava sinfonica (I<sup>a</sup> parte. *Veni creator*, II<sup>a</sup> parte: frammenti tolti dalla seconda parte del Faust di Goethe) per orchestra, organo, coro separato d'ottoni, doppio coro, coro di fanciulli, raggiunge con accordi di tonica e dominante e mezzi di forze quasi elementari il maggior grado possibile ed arriva quasi ad ingannarci sul contenuto.

Il giudicare delle sue opere è compito abbastanza arduo. Per molti la sua musica è vera *Kapellmeistermusik*, scritta da un autore, che per la lunga pratica di dirigere le opere più disparate e per una grande sapienza tecnica ha potuto creare delle opere mastodontiche ed ipertrofiche, che si risentono di tutti gli stili. Per altri egli fu un grande musicista, che con ogni nuova opera si innalza sempre più in sù nella parabola. Al solito la verità sta forse nel mezzo. La prima volta che si sente una sinfonia di Mahler l'effetto è di sbalordimento ed egli ci appare ineguale, esagerato, alle volte vuoto, bizzarro e persino grottesco; alle volte invece ci irrita ma ci conquide colla grandiosità dell'idea, che gli balena alla mente e per la smisurata architettura delle sue concezioni. In ciò e per il miscuglio d'estatico coll'elemento popolare egli ha una certa somiglianza con Bruckner del quale non sa però raggiungere neppur lontanamente l'intensa espressione dei suoi temi; alle volte somiglia a Berlioz per il suo fare che oscilla fra l'esaltato ed il primitivo e non è certo priva di posa questa musica che ha sempre

dell'artificioso, quando non si contenta di essere nel suo diatonismo dominante affatto semplice.

La seconda metà del secolo scorso ha segnato una completa trasformazione del Lied o canzone musicale. Fra le opere più note di Brahms contano senza dubbio molti dei suoi lieder. Ma tanto egli che *Roberto Franz* (1815-1892), per quanto quest'ultimo sia specialmente per il felice connubio di elementi di canzone popolare con una forma assolutamente artistica da mettersi fra i più ispirati e felici autori di canzoni, non abbandonarono che poche volte la strada segnata da Schubert e poi da Mendelssohn e Schumann, vale a dire la forma melodica chiusa, che doveva dare l'intonazione generale e sintetica della poesia. *Ugo Wolf* (1860-1903) portò invece fra i primi nel campo della lirica musicale intima il principio wagneriano del canto declamatorio, nascente dalla parola stessa e raggiunse in questo genere un alto grado di perfezione. Egli cerca con ogni mezzo musicale di compenetrare la poesia anzi ogni singolo pensiero di essa, quasi rifacendo musicalmente la poesia stessa. Con ciò però la canzone venne a perdere almeno per noi meridionali i suoi maggiori pregi, perchè alla forma e bellezza melodica subentrò la riflessione ed il sentimento drammatico, che il genere di composizione non comporta. L'estrema complicazione dell'accompagnamento, che vuole sottolineare e spiegare ogni parola ha finito di snaturarne il carattere. Wolf fu certo un grande ingegno e fra le sue infinite canzoni, nate sempre da un bisogno intimo, ce ne sono

di perfette. Anch'egli come tanti altri musicisti ebbe sempre a lottare e la sua vita non fu che un lungo martirio.

Prima di chiudere questo capitolo sono da nominarsi altri musicisti, che se non seppero raggiungere i nominati, pure si distinsero fra l'infinita quantità di compositori di musica instrumentale che ebbe la Germania e non sono ancora del tutto dimenticati, quantunque la maggior parte delle loro opere appartenga alla cosiddetta *Kapellmeistermusik*, un vocabolo che si usa per indicare tutta quella musica che fu scritta e si scrive con molta buona volontà e solide cognizioni tecniche ma poca ispirazione.

*Gioachino Raff* (1822-1882) fu un eclettico per eccellenza, che cercò inutilmente di mettere d'accordo la tradizione classica coi nuovi indirizzi di Liszt e Berlioz. Ma fra le sue moltissime opere che per la maggior parte sono dimenticate, ve ne sono alcune non prive di merito (sinfonia *nel Bosco*, Quintetto, qualche trio e Quartetto).

*Felice Draeseke* (1835-1913) fu musicista più forte e sano ma rude ed angoloso, sicchè egli non seppe mai conquistare il pubblico ad onta di grandi pregi. (Sinfonie, Quartetti, Oratori, Requiem, ecc.). *Max Bruch* (1838) ebbe giorni di fama specialmente coi suoi Oratori e cantate (*Fritjof*, *Ulisse*, *Achille*, *La canzone della campana*, ecc.) opere di poco valore per quanto scritte con una certa facilità. Fra i suoi concerti per violino il primo in *sol minore* è ancora notissimo e di spesso eseguito. *Giuseppe Rheinberger* (1839-1901),

dotto teorico e distinto maestro continuò per strade già battute ed oggi ci sembra ben poco interessante nelle sue opere, mentre *Enrico Herzogenberg* (1843-1890) e *Hans Huber* (1852) seguono fedelmente le orme di Brahms.

## LETTERATURA

- Hellborn - *Fr. Schubert*, Vienna, 1865.  
A. Reissmann - *Fr. Schubert*, Berlino, 1873.  
Dahms W. - *Schubert*, Berlino, 1912.  
Curzon H. - *Les lieder de F. Schubert*, Paris, 1900.  
Bourgault-Ducondray - *Schubert*, Paris-Laurens, 1909.  
A. Reissmann - *F. Mendelssohn-Bartoldy*, Berlino, 1873.  
Hiller F. - *F. Mendelssohn-Bartoldy*, 1874.  
Schrader - *F. Mendelssohn-Bartoldy*, Lipsia, Reclam.  
Barbedette - *Mendelssohn*, Paris.  
Stoecklin P. - *Mendelssohn*, Paris, Laurens, 1909.  
Wasielewski - *R. Schumann*, Dresda, 1880.  
Reimann H. - *R. Schumann*, Lipsia, 1887.  
Spitta - *R. Schumann*, Lipsia, Breitkopf u. Härtel.  
Batka - *R. Schumann*, Lipsia, Reclam.  
F. Liszt - *Fr. Chopin*, Lipsia, 1880.  
Ip. Valetta - *Fr. Chopin*, Torino, 1910.  
Laloy - *Chopin*, Parigi, 1913.  
F. Niecks - *Chopin*, London, 1888.  
Poiré E. - *Chopin*, Paris, 1906.  
Leichtentritt - *Chopin*, Berlin, 1907.  
H. Reimann - *I. Brahms*, Berlino, 1898.  
Spitta - *I. Brahms nel libro Zur Musik*, Berlino.

Fuller-Mailland - *Brahms*, trad. tedesca dall'inglese, Berlino.  
Deiters - *I. Brahms*, Lipsia, 1898.  
H. Imbert - *Brahms*, Paris.  
Kalbeck M. - *I. Brahms*, 3 vol., Berlino.  
Louis R. - *Anton Bruckner*, Monaco, 1904.  
Graefinger - *A. Bruckner*, Monaco.  
St. Paul - *G. Mahler*, Monaco, 1910.  
Specht R. - *G. Mahler*, Berlino, 1914.  
E. Decsey - *Hugo Wolf*, Berlin, 1903-1905.  
Prati R. - *Ugo Wolf*, Torino, 1914.  
Weingartner F. - *Die Symphonie nach Beethoven*, Berlino,  
Fischer, 1900.  
Imbert H. - *La Symphonie après Beethoven*, Paris,  
Fischbacher.



## CAPITOLO XX.

### I rivoluzionari dell'arte.

Fra le rivoluzioni e riforme musicali che abbiamo incontrate nel corso dei secoli nella storia della musica, nessuna, ad eccezione della fiorentina del Seicento, ha l'importanza di quella iniziata da Riccardo Wagner nell'opera drammatica e da Ettore Berlioz nella musica strumentale. Dopo la morte di Beethoven sembrava compiuto lo sviluppo della musica istrumentale e che fosse impossibile oltrepassare i confini da lui stabiliti. E difatti i maestri posteriori tedeschi non trovarono nuove forme nè aprirono nuovi orizzonti ma si contentarono di seguire le orme del maestro. Chi si mise per il primo per nuove strade fu *Ettore Berlioz*, che riconobbe che «de nouveaux besoins de l'esprit, du coeur et du sens de l'ouïe imposent des nouvelles tentatives, et même, dans certains cas, l'infraction des anciennes lois». I francesi mostrarono già per tempo una certa tendenza alla musica descrittiva e pittoresca come lo provano le composizioni per voci di Jannequin e quelle di cembalo di Couperin, Rameau ed altri. L'innovazione di Berlioz è però ben altra cosa, perchè egli non si contentò di seguire questa inclinazione nazionale, che fin allora non

consisteva in sè che nella imitazione di suoni della natura ma la approfondì cercando di esprimere con toni situazioni e sentimenti che si adattano ad essere tradotti in musica. Egli è l'iniziatore della musica programmatica per eccellenza, essendo il suo supremo scopo quello di esprimere più fedelmente che fosse possibile non solamente un pensiero, un'impressione poetica in generale, ma un'azione seguendola nel suo corso, nelle sue fasi. Questo sistema doveva necessariamente condurre all'assoluta libertà della forma, ma altrettanto facile era l'oltrepassare i limiti segnati alla musica. E difatti con un passo di più ci troviamo nel campo dell'opera, dalla quale alcune delle opere sinfoniche di Berlioz poco differiscono. Ma egli non seppe o non volle abbandonare intieramente le forme tradizionali nè egli stesso per nulla chiamò la sua musica *architeturale*, giacchè egli tiene fermo per quanto possibile alla forma della sinfonia ed appunto per questo non seppe raggiungere il suo ideale, contrastando il formalismo della sinfonia colla libertà voluta dal programma. E forse questo è uno dei maggiori motivi che ci disorientano se vogliamo giudicare delle sue opere. E non soltanto questo. La melodia di Berlioz è tutta propria e ben diversa dalla nostra italiana. Essa manca almeno per i nostri orecchi di molte di quelle qualità, che noi le domandiamo e che Berlioz chiama *drolleries*. Poi l'estrema libertà di ritmo, che del resto è certo uno dei più gran pregi delle opere di Berlioz e finalmente le proporzioni, che molte volte

sono veramente straordinarie.

Heine disse parlando della sua musica che essa gli fa pensare ad un usignuolo gigantesco, ad un'allodola dalle ali di aquila, a certi edifici di Ninive e Babilonia ed in questi motti di spirito sta nascosto anche del vero. Egli esagera Beethoven e ne fa quasi la caricatura, manca spesso d'unità nelle sue opere che di rado, ad onta di momenti felicissimi e geniali, ci lasciano intieramente soddisfatti anche perchè egli è figlio del suo tempo ed il suo pronunciato romanticismo simile a quello di Victor Hugo ed Eugenio Sue non è più di nostro gusto. Nessuno degli anteriori sa trarre invece più di lui dall'orchestra effetti sorprendenti ed incantevoli; egli sa ammaliarci con questi e soggiogarci colla grandiosità dei mezzi usati, ma di rado gli riesce di commuoverci con una semplice ed ispirata melodia, sicchè le sue opere sfrondate dello smagliante colorito orchestrale ci sembrano in molte parti bizzarre e strane e nella scelta degli spunti melodici non sempre felici.

Berlioz ha una somiglianza spiccata con Vittor Hugo. Ambedue hanno una predilezione per il grottesco e si diletano della sua rappresentazione. Ma mentre Hugo era artefice alle volte perfetto, il *volere* di Berlioz è maggiore del suo *potere* e l'uno non corrisponde all'altro; ciò che è specialmente palese nei primi ed ultimi tempi delle sue sinfonie. Egli sa spesso ingannare colla forza elementare dei mezzi usati, e cosa strana e replicantesi dopo in quasi tutti i compositori di musica descrittiva egli che sceglie idee poetiche per le sue

opere è uno dei musicisti più realisti.

Uno dei meriti di Berlioz sta nell'aver dato alla sinfonia maggior unità fra le sue parti con un tema dominante (*idée fixe* nella sinfonia fantastica, il tema della viola nell'*Aroldo*, ecc.) che egli continuamente varia e sa trasformare in forma drammatico-psicologica. Egli è un gran genio veramente nazionale come la Francia mai ne ebbe nè prima nè dopo e non è da dimenticare, che egli scrisse quasi tutte le sue opere principali prima che Wagner avea composto il *Rienzi*!

*Ettore Berlioz* (nato agli 11 Dicembre 1803 a Côte St. André, morto agli 8 Marzo 1869 a Parigi) ebbe vita burrascosa e travagliata. Dopo aver dovuto lottare contro la volontà dei genitori per dedicarsi alla musica, dopo aver combattuto col bisogno, vinse il premio di Roma e restò per due anni nella Città Eterna, dove scrisse la poetica sinfonia *Romeo e Giulietta* e la romantica *Aroldo in Italia*, ambedue ricche di felici momenti ispirati e d'un colorito poetico insuperabile. Ma nè queste opere nè la sua grandiosa *Damnation de Faust*, nè l'*Episode de la vie d'un artiste*, l'opera che gli avea procacciato la simpatia e l'ammirazione di Schumann, furono comprese dal pubblico francese, che ora soltanto con tarda ammirazione cerca rimediare al torto d'aver disconosciuto e trascurato in vita uno dei suoi più grandi musicisti.

Perciò egli si rivolse alla Germania più atta a comprenderlo, dove le sue opere eseguite in molte città e più volte sotto la sua direzione destarono sempre il più

grande interesse ed alle volte persino entusiasmo, e fu in Germania che egli trovò i primi e più caldi fautori. Oltre le opere suddette Berlioz scrisse più *ouvertures*, fra le quali sono note quella dei *Franco Juges* e del *Re Lear*, un *Requiem*, che egli stesso chiama un cataclisma musicale, in cui alla grandiosità dei mezzi orchestrali corrisponde in parte la maestosa concezione michelangiolesca; l'oratorio *L'enfance de Christ*, le opere *Benvenuto Cellini* colla stupenda *ouverture* caratteristica, *Carneval romain*, *Les Troyens*, *Beatrice et Benedict*. I *Trojani* (*I Trojani a Cartagine*, *Cassandra*, *Didone*) contengono delle scene ispiratissime e certo precedono il loro tempo. Ma il tutto è di valore affatto ineguale ed i tentativi fatti di far rivivere quest'opera di proporzioni colossali sono finora rimasti infruttuosi.

Berlioz fu pure distinto scrittore di cose musicali e critico arguto e ci lasciò un trattato sull'istrumentazione, che è un modello del genere.

L'opera di Berlioz, certo inimitabile perchè troppo personale restò per anni senza frutto in Francia e soltanto molto tempo dopo i nuovi maestri accettarono in parte le sue idee e continuarono per la via da lui segnata. L'influsso che egli esercitò sulla musica istrumentale fu però di natura esterna, in quanto che egli è il padre di molti di quegli effetti incantevoli d'orchestra, che oggi si usano, di molte geniali combinazioni di suoni e coloriti, mentre l'indirizzo artistico esclusivo di lui non poteva divenire il vessillo

d'una numerosa schiera. In un certo riguardo però, per quanto diverse furono le vie, egli fu il precursore di Wagner, e se la riforma e le idee di quest'ultimo ebbero più diffusione e trovarono più seguaci, ciò dipese non solo dalla maggiore genialità di queste ma altresì dal genere della musica.

*Riccardo Wagner* (nato ai 22 Maggio 1813 a Lipsia, morto a Venezia ai 13 Febbraio 1883), dopo aver terminati gli studî universitarî e musicali nella sua patria, compose nel 1832 quella sinfonia che nel 1882 fu eseguita al Liceo Marcello di Venezia e che ci mostra il maestro ancora sotto il diretto influsso dei classici. Nell'anno seguente fa eseguire a Würzburg le sue *Fate*, un'opera romantica, e nel 1831 assume il posto di direttore a Magdeburgo. A Riga dove coprì la stessa carica, comincia a scrivere il *Rienzi*, che voleva far eseguire a Parigi, e finitolo, va in quella città per farlo accettare all'Opera. Ma ad onta del potente patrocinio di Meyerbeer le porte di quel teatro gli rimasero chiuse ed incominciò pel giovane maestro il periodo più triste della sua vita, pieno di disinganni e privazioni materiali. Altri non dotato dell'energia stragrande di Wagner si sarebbe perduto nei vortici della vita parigina. Egli invece lotta, lavora fiducioso di sè e delle sue forze e vince. Il suo *Rienzi* è accettato a Dresda e si eseguisce nel 1842 con immenso successo. Nel 1843 segue il *Vascello fantasma* e nel 1845 il *Tannhäuser*. Intanto si preparavano i tempi burrascosi che dovevano condurre alla rivoluzione generale del 1848, alla quale anche

Wagner si trovò immischiato e compromesso. Condannato e bandito, egli fugge in Svizzera, dove nella quiete dei monti e lontano dai rumori del mondo si occupa dei problemi di riforma, che da lungo studiava nella sua mente e pubblica i suoi maggiori scritti: *Arte e Rivoluzione*, *L'Opera d'arte dell'avvenire*, *Opera e Dramma*, in cui sono spiegate e giustificate le nuove idee.

Nel primo di questi egli fa un quadro delle condizioni artistiche del suo tempo e le confronta coll'arte greca, espressione della vita nazionale, mentre il principio estetico dell'arte moderna è semplicemente il divertimento. Le sue idee si concretano nell'*Opera d'arte dell'avvenire*, che deve nascere dal complesso e dall'unione di tutte le arti. Nel dramma la musica, la poesia e la danza (mimica) devono unirsi e formare un tutto organico coll'aiuto delle arti plastiche e decorative. Nell'*Opera e Dramma* egli fa la critica dell'opera e la dichiara un errore, giacchè in essa il mezzo d'espressione (la musica) diventa scopo e lo scopo (il dramma) mezzo. La vera melodia del dramma è quella che nasce dalla parola declamata e non quella che esiste per sè indipendentemente da quella.

Nel 1850 Liszt eseguisce a Weimar il *Lohengrin* e diventa il più caldo fautore, l'amico più fedele e devoto del maestro, che nei duri anni dell'esiglio, ora scoraggiato e disilluso, ora pieno di speranza e fiducia concepisce e scrive buona parte della sua grandiosa *Trilogia dei Nibelungi* ed il *Tristano ed Isotta*.

Finalmente nel 1864 il nobile e cavalleresco re di Baviera, l'infelice Lodovico, lo chiama alla sua corte, dove nel 1865 si dà il *Tristano*, il più ispirato poema musicale d'amore che fu mai scritto, e nel 1868 si eseguono i *Maestri cantori*, una concezione quasi perfetta, dove tutto è vita e movimento e vi domina un'infinita dolcezza e poesia. Ai 22 Maggio del 1872 si pone la prima pietra del teatro di Bayreuth, realizzandosi così il sogno del maestro, e nell'Agosto del 1876 vi si eseguisce la *Trilogia dei Nibelungi*. (*L'oro del Reno, la Walchiria, Sigfrido, il Crepuscolo degli Dei*) cominciata molti anni prima, interrotta più volte e poi ripresa. L'ultima opera del maestro fu il *Parsifal* (26 Luglio 1882).

Nietsche (*Unzeitgenrässe Betrachtungen IV*) scrive parlando delle opere letterarie del maestro: «Wagner come scrittore mostra sempre lo sforzo di un uomo forte, al quale fu troncata la mano destra e pugna colla sinistra. I suoi scritti nulla hanno di dottrinale, la teoria sta nelle sue opere musicali. Essi sono tentativi di scrutare l'istinto che lo spinse alle sue opere e di comprendere sè stesso. Se egli raggiungesse di cambiare l'istinto in coscienza, allora egli spererebbe che possa succedere il processo inverso nell'animo dei suoi lettori».

Le teorie wagneriane nella loro sostanza non erano veramente nuove. Noi le abbiamo già trovate riconosciute dalla Camerata fiorentina e da Gluck. Accenni ed idee simili troviamo nelle Memorie di



Gretry, negli scritti di Algarotti e per noi non è senza interesse il vedere Giacomo Leopardi lamentarsi nel suo Zibaldone (Pensieri V, 254) della povertà espressiva dell'opera specialmente seria cagionata «dal far totalmente servire le parole allo spettacolo ed alla musica e dalla confessata nullità di esse parole, dalla quale necessariamente deriva la nullità dei personaggi e così del coro e quindi la mancanza di effetto morale ossia di passione».

Ma se non erano assolutamente nuove le teorie, nuova fu la maniera di Wagner di metterle in pratica, oppure, meglio detto, nuova fu la teoria che risultò dalle opere musicali di Wagner e che egli trasse da esse. Gluck mise a sommo delle sue aspirazioni il raggiungere la verità drammatica ma non seppe o volle rompere le forme musicali. Wagner invece parte dal principio che la parola deve essere nel dramma musicale l'elemento generante della melodia e che questa deve nascere dalla cadenza naturale ed accento della parola. Con ciò veniva bandita la melodia assoluta e la forma musicale. Ma ciò non bastava. Essendo l'azione drammatica un tutto organico, bisognava trovare un mezzo dal quale risultasse una continuità di stile. Anche prima di Wagner si scrisse certo della musica eminentemente drammatica ma soltanto Wagner fu quegli che concepì e seppe trovare per il primo uno stile drammatico continuato, tutto nuovo e personale con una lingua musicale diversa dalla solita. Quest'ultima era inadoperabile per lui, dove essa per accidente non aveva

a tradurre speciali momenti lirici o poesia a forme fisse, p. es., a strofe. Wagner disciolse la melodia nei suoi elementi come già aveva fatto in certo riguardo Beethoven nel campo della musica strumentale coi suoi sviluppi tematici e fu questo procedimento che lo condusse alla cosiddetta melodia infinita che in sè non è altro che il canto parlato. Da questo deriva anche il maggior uso della cromatica derivata dalla cadenza naturale della declamazione, che ben di rado combina cogli intervalli diatonici.

La funzione dell'orchestra diventava tutt'altra, giacchè se prima la linea melodica poteva in certo riguardo bastare a sè stessa, ora l'orchestra dovea supplire a quello che il canto non poteva esprimere e per conseguenza diventare sinfonia e non più contentarsi di accompagnare. Ma mancando la musica strumentale della parola, essa poteva ancor meno della vocale far senza della forma. Wagner trovò il mezzo di poter combinare il canto declamatorio colla nuova orchestra nel *Leitmotiv*, che è ben diversa dalla reminiscenza simbolica di un tema musicale, che si ripete, quando si vuol esprimere lo stesso sentimento o l'egual situazione ma che è un elemento architettonico della nuova musica e che le impedisce di cadere nel caos completo.

Wagner, questo *uomo di quattro anime* come Leonardo, pensatore, patriota, poeta, musicista, nella storia della coltura nazionale germanica ha importanza simile a quella di Sofocle e Eschilo nella Grecia, ed assieme a Bismark ha destato in rami diversi il

sentimento della grandezza del suo popolo e contribuito cogli avvenimenti politici al risorgimento nazionale. Prima di lui l'opera tedesca con pochissime eccezioni mancava di stile, d'ideale, d'indirizzo. Dopo le opere di Weber e Marschner si può anzi dire che nessun'opera drammatica tedesca si fosse elevata al di sopra della mediocrità, mancando in tutte il sentimento drammatico, la potenza e l'unità.

Wagner preferì pei suoi drammi il mito e le azioni leggendarie medioevali, perchè queste ci mostrano l'uomo liberato dai ceppi convenzionali e nella sua prima semplicità. Come poeta drammatico egli ebbe più detrattori che come musicista, ma le critiche fattegli sono soltanto giustificate in quanto concernono la lingua, più volte contorta, ricercata, arcaica e persino inintelligibile, non sempre per l'azione drammatica stessa, giacchè molti dei suoi drammi per l'immaginazione, la verità dei caratteri, il sapiente aggruppamento delle parti hanno grande valore anche come opere letterarie. Il tema prediletto è la Redenzione per opera dell'amore (Olandese, Lohengrin, Tannhäuser, Tristano, Parsifal).

L'opera di Wagner è sì complessa che è assai difficile il parlare dell'elemento specifico musicale in essa. Studiandola devesi però conchiudere che la sua facoltà melodica è assai grande e che egli seppe, quando lo volle, creare melodie delle più ispirate e non solo nelle prime opere ma in tutte fino alle ultime. Anzi l'intensità del sentimento, la ricchezza armonica, la varietà del

ritmo segnano una continua linea ascendente sicchè si può dire che l'aridità e l'astrusità di alcune parti della *Trilogia*, dei *Maestri cantori*, ecc., sono piuttosto le conseguenze d'una esagerata costanza di principî che segni di decadenza del genio wagneriano. I difetti di Wagner, e che la sua opera non fu perfetta non si vorrà negare neppure dai suoi più caldi fautori, sono per noi italiani più sensibili che per i suoi connazionali. Il maggiore è la mancanza di quella certa semplicità ed ingenuità, che pure è tante volte propria dei genî. Egli si è fatto un sistema e lo segue con pertinacia e costanza anche dove ciò diventa pedanteria e la musica vorrebbe prepotente rompere i legami che la impacciano. Wagner è un genio potente ma complicato e fatto in parte di riflessione. Volendo caratterizzare e sottolineare tutto, egli finisce molte volte coll'affaticare e distruggere l'impressione totale. Wagner non fu mai sì ispirato e potente che quando si dimenticò dei suoi principî e sistemi e questo vale non soltanto per le prime opere ma anche pei *Maestri cantori*, per il *Tristano* ed il *Parsifal*.

Nessuno ebbe più caldi ammiratori di Wagner ma altresì nessuno più accaniti nemici. La lotta, oggi dopo tanti anni è ormai decisa per le schiere wagneriane. Qualunque sia l'opinione che si può avere sull'opera di Wagner, il sottrarsi al di lei influsso sembra oggi ormai quasi impossibile ed è inutile il non voler riconoscere che la riforma wagneriana basa, specialmente nella parte musicale, in gran parte su principî veri e giustificati. Ma Wagner è un modello pericoloso da imitarsi e se recò

immensi vantaggi all'arte musicale drammatica, l'influsso che egli esercitò sui musicisti non fu certo sempre benefico. I suoi seguaci non vollero soltanto accettare le sue teorie nelle idee principali ma imitare il suo procedere e qui naufragarono. L'applicazione del sistema del *Leitmotiv* si mostrò finora pernicioso all'opera dei successori, perchè essa presuppone una potenza specialissima nel creare e trovare leitmotivi sì pregnanti e suscettibili di infinite variazioni armoniche e ritmiche da potere servire all'edificio sinfonico, tutte qualità che ebbe il genio di Wagner ma che mancano quasi intieramente ai maestri posteriori.

Wagner appartiene ormai alla storia, quantunque le sue opere sieno ancor oggi più vive che mai e sarebbe tempo di considerare in lui prima di tutto il musicista e non il filosofo e costruttore di sistemi estetici e metafisici. Egli fu un gran genio non perchè fu un innovatore e creò nuove teorie ma perchè fu uno dei più ispirati musicisti e riunì tutti gli elementi diversi in un organismo rigenerato. Egli scelse il mito e leggenda a soggetto dei suoi drammi, perchè egli credette così di rendere più intelligibile l'essenza dell'umanità. Ma se ciò poteva forse valere per i suoi connazionali o per i più colti di essi, questi miti dicono ben poco ai popoli stranieri, diversi per istinto, lingua e pensare, e noi latini non ammiriamo in lui che il grande ed ispirato musicista.

Wagner e Verdi sono morti già da anni ed è perciò possibile giudicare spassionatamente della loro opera.

Quale differenza fra questi due uomini nati nello stesso anno ma da un popolo ed in un ambiente ben diverso. Verdi crea le sue opere lontano dal mondo, silenzioso ed austero avvicinando una caduta con un successo senza provocare dispute, senza voler imporre sistemi. Arrivato all'estrema vecchiaia, guardando indietro alla via fatta e sorridente sulle vicende umane come un antico filosofo, ci da un'opera di serena ironia e giocondità. Wagner invece sempre in fermento ed in lotta con sè e gli uomini non si contenta di essere soltanto un musicista ma vuol essere anche poeta, filosofo, combatte battaglie per ogni sua opera nuova, ed invece di un Falstaff, scrive prima di scendere nella tomba il Parsifal «canto del cigno favoloso, ferito a morte, lunga preghiera melodica di un agonizzante che chiede pace, alzando verso un Dio ignoto la voce straziante e pur consolatrice, straziante e pura» (Borgese).

Fra i numerosi ammiratori di Wagner nessuno fu più fedele, più sincero, più disinteressato del grande pianista *Francesco Liszt* ed è in gran parte di lui merito se i drammi wagneriani furono presto eseguiti e le sue teorie si diffusero.

*Francesco Liszt* (nato ai 22 Ottobre 1811, morto ai 31 Luglio 1886), ungherese di nascita, fu scolaro di Carlo Czerny, il celebre pedagogo, e cominciò già nel 1834 quei viaggi artistici che gli procacciarono la fama di essere il più geniale dei pianisti. Dopo alcuni anni di soggiorno a Parigi, egli continuò fino al 1847 i suoi viaggi, destando dovunque inaudito fanatismo ed

entusiasmo. Nel 1847 accettò il posto di direttore del teatro di Weimar dove rimase fino al 1861. In questo tempo egli sviluppò un'attività prodigiosa e Weimar divenne il centro della vita musicale germanica, al quale accorrevano i giovani, molti dei quali divennero scolari del maestro e contarono o contano ancora fra i migliori musicisti di Germania. Le opere della nuova scuola tanto le drammatiche che le strumentali vi furono eseguite con ogni accuratezza, i nuovi problemi estetici si trattarono in articoli e studî. Fu anche durante quest'epoca che egli scrisse molte di quelle opere, per le quali va annoverato fra gli innovatori della musica instrumentale, come i *poemi sinfonici*, la sua sinfonia *Dante e Faust*, la *Messa di Gran*, ecc. Nel 1861 Liszt abbandonò Weimar, venne a Roma ubbidendo ad un suo antico desiderio di dedicarsi all'arte sacra e vi restò con poche interruzioni fino al 1870. Poi visse a Pest e Weimar raccogliendo intorno a sè un'eletta schiera di giovani scolari. Anche questi anni furono feraci e fra le moltissime opere di questo tempo le più grandi ed importanti sono gli oratori *Cristo*, *S. Elisabetta* e la *Messa ungherese d'incoronazione*.

Liszt come compositore è certo inferiore al pianista. Chi non ebbe la sorte di udirlo al pianoforte, non può immaginare la potenza titanica, la passione, la dolcezza, la poesia infinita delle sue produzioni. Liszt non è paragonabile a nessun pianista, perchè egli oltrepassa tutti di gran lunga e non trova un parallelo che in Paganini. Ambedue affascinavano il pubblico, che era

soggiogato come da una forza misteriosa. Liszt fu altresì un gran riformatore della tecnica pianistica. Sebastiano Bach e Domenico Scarlatti non si occuparono della didattica ma il loro sistema tecnico risulta dalle loro opere. La scuola tedesca basa sull'armonia ed il contrappunto per cui la tecnica del pianoforte (cembalo) somiglia a quella dell'organo. L'italiana si fonda invece sulla linea melodica ed i passaggi brillanti. Diverso era pure l'accompagnamento posteriore di stile leggero (i cosiddetti bassi albertini così chiamati da *Domenico Alberti* (1717-1740?) che li usò fra i primi e che furono poi adottati anche da Haydn e Mozart. Ma mentre la scuola viennese considerava la tecnica quasi uno scopo e finì in un mare di fantasie e variazioni senza alcun valore, Muzio Clementi, che apprese il pianoforte da Cordicelli, scolaro di Scarlatti, seppe fondere i pregi delle due scuole e da lui e dai suoi scolari *Giov. Cramer* (1771-1858) e *Giov. Field* (1782-1837) dipendono tutti i pianisti fino a Mendelssohn. Chi aprì nuovi orizzonti alla tecnica pianistica fu di nuovo un italiano, *Giuseppe Francesco Pollini* (1763-1846) che nella sua tecnica si avvicina ormai molto a Liszt, e noi troviamo già nelle sue opere la melodia nelle note centrali, suonata or colla mano destra ora colla sinistra, mentre l'accompagnamento si estende a tutta la tastiera, ed altre innovazioni ed effetti che sogliamo chiamare lisztiani. Il maggior merito di Liszt fu quello di aver introdotto la tecnica ed il colorito orchestrale.

Le opere orchestrali di Liszt (dodici poemi sinfonici e



due sinfonie (*Dante e Faust*) seguono lo stesso indirizzo di quelle di Berlioz. Ma mentre questi tentò di mantenere fino ad un certo punto la forma tradizionale della sinfonia, Liszt si libera intieramente da questa e ne crea una nuova più adatta al soggetto poetico, che ogni volta si rinnova e cambia a seconda dell'oggetto che cerca di rappresentare od esprimere. La parola, il pensiero poetico fecondano la sua fantasia, che però non era veramente potente. La sua tecnica è affatto speciale e consiste di solito nella trasformazione ritmica di brani dei temi scelti. Questi spesso non molto ispirati non si adattano a veri sviluppi tematici, che difatti mancano quasi sempre nelle opere di Liszt ed egli vi supplisce con ripetizioni e coi crescendo, ciò che gli impedisce di arrivare alla concretazione dell'idea originaria alle volte geniale. Altro difetto è il predominio dell'elemento retorico ed estatico. Ad onta di ciò l'importanza delle opere orchestrali di Liszt fu grandissima per la musica moderna, perchè se esse non sono capolavori, contengono almeno una quantità di nuovi elementi geniali, di idee, che additarono nuove vie all'arte ed alle quali Wagner attinse molto più di quello che si crede e che influenzarono la scuola russa e Riccardo Strauss.

Egli cercò pure di riformare la musica sacra, tentando di fondere l'arte antica colla moderna e creare un nuovo stile, partendo dal principio senza dubbio giusto, che è impossibile rimontare alle origini dell'arte ed ignorare nella musica da chiesa le conquiste dei secoli moderni, se le emanazioni artistiche non devono rimanere lettera

morta ma corrispondere ai bisogni dei tempi.

Le canzoni di Liszt quasi sconosciute confermano quanto si disse perchè hanno degli elementi di grande drammaticità e preludiano alle modernissime.

Liszt è una delle più nobili figure nella storia della musica, l'amico più disinteressato ed affezionato di Wagner e di tanti altri musicisti, per i quali combattè colla parola, gli scritti, l'insuperabile maestro, l'uomo generoso sempre pronto a soccorrere col consiglio e l'opera non domandando mai nulla per se e le sue opere.

## LETTERATURA

- I. Tiersot - *Berlioz*, Paris, 1904.  
A. Jullien - *H. Berlioz*, Paris, 1888.  
Hippeau - *H. Berlioz, l'homme et l'artiste*, Paris, 1893-95.  
R. Pohl - *Gesammelte Schriften von H. Berlioz*, 1864.  
Berlioz - *Memorie e scritti*, Paris.  
Louis R. - *H. Berlioz*, 1904.  
Schurè - *Le drame musical*, Paris.  
R. Wagner - *Gesammelte Schriften*, Lipsia.  
Glasenapp - *Das Leben Rich. Wagners*, 1906.  
Chamberlain H. St. - *Richard Wagner*, 1904.  
Torchi - *Ricc. Wagner*, 1890.  
Adler G. - *R. Wagner*, 1904.  
Chantevoine - *F. Liszt*, Paris, 1911.  
Ramann - *Franz Liszt*, Lipsia, Breitkopf und Härtel.  
F. Liszt - *Gesammelte Schriften*, 1880-1883.  
Louis R. - *Franz Liszt*, Berlino, 1899.

Kapp. - *Franz Liszt*, Berlino, 1914.

## CAPITOLO XXI.

### Scuole nazionali.

Fino alla metà del secolo scorso la musica aveva un carattere piuttosto internazionale, per quanto non si vorrà certo negare che in molti riguardi si distinsero sempre la musica italiana e francese dalla tedesca. Ma queste differenze per quanto esistenti non sono molto sensibili, perchè i grandi maestri tedeschi e specialmente gli antichi fino a Gluck e Mozart hanno subito l'influsso della musica italiana e francese. I maestri posteriori d'ogni nazione cominciarono invece a mostrare una fisionomia più decisamente nazionale come p. e. la francese in Berlioz, Frank e Saint-Saens, ecc., e la tedesca in Schumann, Brahms ed altri. Col destarsi poi della coscienza nazionale, sia frutto di guerre od avvenimenti politici o di maggior coltura si vennero sempre più sviluppando differenze anche nella musica di altre nazioni, specialmente delle nordiche e slave, sia perchè avevano conservata la loro musica popolare, sia perchè s'erano fondate scuole nazionali ed i musicisti non frequentavano più come prima quasi esclusivamente quelle estere. L'egemonia che l'Italia aveva esercitato per secoli sulla musica era già cessata

da tempo e gliela contrastava la Germania. Ma se i giovani musicisti scandinavi ed alcuni dei russi accorrevano ancora alle scuole tedesche per apprendervi l'arte musicale, ritornati in patria essi cercarono di liberarsi dall'influenza straniera ed approfittando dell'immensa ricchezza della canzone e melodia popolare seppero dare alle loro opere il carattere nazionale servendosi appunto dell'elemento melodico e ritmico della musica popolare.

La prima per tempo di queste scuole è la *Scandinava* che comprende la *danese*, la *norvegese* e la *svedese* col ramo secondario della musica *finnica*, che è di tutte la più recente. I maestri scandinavi sono quasi tutti romantici e derivano in ultima linea da Mendelssohn e Schumann col già nominato Gade quale anello di congiunzione. Essi prediligono perciò la musica strumentale e di questa le forme minori. La loro musica, quantunque abbia l'impronta moderna non mostra alcun influsso delle nuove teorie rivoluzionarie ed è anzi piuttosto conservativa e di carattere intimo e lirico. La nota predominante è la melanconia in tutte le gradazioni, appaiata ad un sentimento intenso della natura e ad una felice disposizione al colorito strumentale e finezze armoniche e ritmiche, derivanti senza dubbio da elementi etnici.

La musica danese prima di *Gade* non ebbe vera impronta nazionale. Fu egli per il primo che consciamente, almeno nelle opere della giovinezza e virilità, ispirò alla sua musica l'elemento nazionale.

Prima si usava servirsi di qualche melodia popolare per scopi speciali o per semplice amore di novità. Gade senza copiare la musica delle canzoni nordiche seppe, mantenendo le forme usuali creare un tipo di melodia o spunto musicale, che ha un carattere essenzialmente nazionale, sicchè la sua prima sinfonia in *do minore* fu ai suoi tempi una rivelazione. Questa sua nota speciale andò poi nelle opere posteriori sempre più affievolendosi, finchè egli finì col diventare un gentile ed abile imitatore di Mendelssohn. Ma Gade fece scuola in tutta la Scandinavia. Fra i migliori musicisti della Danimarca contano *Emilio Hartmann* (1836-1898), *Giorgio Mailing* (1836-1903), *Asger Hamerik* (1843), *Augusto Enna* (1860) che si dedica con qualche fortuna principalmente al dramma musicale, (*La Strega*, *Cleopatra*, ecc.), *Carl Nielsen* (1860).

Maggiore impronta nazionale della danese ha la musica *norvegese* colle sue canzoni e danze caratteristiche (*Halling*, *Springer*, ecc.). Ma forse più che alla maggior ricchezza melodica e varietà delle sue canzoni essa deve la sua superiorità ai musicisti stessi, fra i quali *Kjelruf* (1815-1863) ed il celebre violinista *Ole Bull* (1810-1880) furono i primi che misero in onore la musica nazionale. Il vero rappresentante della scuola norvegese ed ancor oggi il più geniale ed importante è *Edgardo Grieg* (1843-1907). Egli è il poeta musicale della Scandinavia più di Gade e degli altri, ed ha contribuito alla conoscenza dell'anima nordica altrettanto che Biornson ed Ibsen, perchè in ogni sua

composizione, la più grande e la più piccola egli non smentisce mai il carattere speciale della sua nazione e quasi neppur volendolo sa liberarsi dall'influenza della musica popolare, che è diventata sua seconda natura e che egli pur creando nuove melodie e forme imita. La sua natura è un misto di elementi artistici e popolareschi, i quali si fondono organicamente, sicchè l'opera che ne risulta non ha nulla di artificioso ma è spontanea e sincera. Il Concerto per pianoforte, le Sonate per violino, il Quartetto, ecc., sono opere costruite secondo le norme della morfologia musicale, eppure esse hanno un'impronta tutta speciale, perchè il contenuto è diverso, diversa la melodia, il ritmo e l'armonizzazione.

Grieg discende da Schumann ed è vero impressionista. Le sue opere sono quasi sempre la traduzione poetica di un sentimento che occupa il suo animo e che in lui, poeta dei suoni, trova eco e si estrinseca nella sua arte. Le opere più note oltre le nominate sono due *Suites (Peer-Gynt)* per orchestra, una *Suite* in stile antico per archi, un'*Ouverture*, i pezzi lirici per pianoforte e molte delle sue bellissime canzoni. Grieg non fu certo uno dei colossi della musica ma piuttosto un delicatissimo e poetico miniatore. Perciò le sue migliori opere non sono le più grandi, giacchè a lui mancava la potenza delle concezioni grandiose.

*Cristiano Sinding* (1856) invece è padrone delle forme maggiori e le predilige (Sinfonie, Concerti, Sonate, Quintetto, Trio, ecc.). Confrontato con Grieg

egli è certo più maschio e potente ma molto meno poetico nelle sue opere, meno fortunato negli spunti, che sono alle volte rudi ed aspri, meno nazionale nel colorito, meno lirico ma invece molto più epico.

Altri noti musicisti norvegesi sono *Giovanni Svendsen* (1840-1911) che scrisse ancor giovanissimo le sue migliori opere (Ottetto, Sinfonie, Concerti, Leggende, Rapsodie, ecc.); *Gerardo Schjelderup* (1859) autore di drammi musicali e *Halfdan Cleve* (1879) (Concerti per pianoforte, ecc.).

Quasi le stesse caratteristiche mostra la musica svedese. *Ivan Hallström* (1826-1901) cercò già per tempo di liberare l'opera drammatica musicale dalle influenze straniere e darle un carattere nazionale, però con poca fortuna, mentre maggiore ne ebbero i tentativi di *Gio. Södermann* (1832-1876) di innalzare le sorti della canzone svedese e di *Andrea Hallén* (1846) per la musica instrumentale, che si risente della musica di Wagner e Liszt. *Emilio Sjögren* (1853) (Sonate, pezzi per pianoforte, cantate, canzoni, ecc.), *Guglielmo Stenhammer* (1871) e *Guglielmo Peterson-Berger* (1867) sono oggi i più noti musicisti svedesi.

Alla musica scandinava appartiene anche quella della *Finlandia*, del paese dei mille laghi, una terra che ha pure una canzone popolare propria, in molti riguardi diversa della scandinava e russa ma affine ad ambedue. Fino a pochi anni fa il nome dei maestri nazionali non oltrepassava i confini del paese. Oggi *Roberto Kajanus* (1869) ed ancor più *Jean Sibelius* (1865) sono



abbastanza noti nel mondo musicale. Anzi molti chiamano ora Sibelius il caposcuola non solo della musica finlandese ma della nordica in genere. Alle opere di lui (poemi sinfonici, sinfonie, Concerto per violino, pezzi per pianoforte, canzoni, ecc.), manca però quasi intieramente la nota ilare e gioconda ed esse hanno somiglianza colla natura del paese dai lunghi inverni, le fitte nebbie, rotte alle volte da qualche raggio di sole sbiadito, che mostra gli stagni fumanti ed il verde pallido delle erbe. Anche egli come Grieg non padroneggia le forme maggiori e non è di rado frammentario.

La musica *rus*sa prima di Glinka ebbe ben poca importanza come arte nazionale. Sarti, Galuppi, Martini, Paisiello e Cimarosa per non nominare che i maggiori, soggiornarono a lungo nella Russia e vi scrissero molte delle loro opere. Il vero creatore della musica russa è *Michele Glinka* (1804-1857) l'autore della *Vita per lo Czar* (1837) e *Ruslan e Ludmilla*, ambedue pregne di carattere e melodia nazionale, con novità di ritmi ed armonizzazione ma ben lontane da meritare gli esagerati entusiasmi, che destano ancor oggi nella loro patria. Quasi contemporaneo è *Alessandro Dargomisky* (1813-1869) (*Russalka* e *Convitato di pietra*) forse meno ispirato di Glinka ma ricco di sentimento drammatico e ricercatore di nuove forme. In questo riguardo si può anzi dire che egli col suo recitativo melodico, base di tutto il suo *Convitato di pietra*, ha molti punti di affinità cogli autori più moderni. *Alessandro Seroff* (1820-1871)

(*Giuditta, Rogneda*) completa la triade ma non raggiunge neppur lontanamente i suddetti.

Il vero e decisivo impulso a creare di proposito una vera arte musicale russa partì dal cosiddetto cenacolo dei cinque (*Balakireff, Cui, Borodine, Rimsky-Korsakoff e Moussorzsky*), che per caso originariamente furono o uomini di scienza o soldati. Era l'epoca del fermento prodotto dalle opere di Berlioz, Liszt e Wagner ed in genere della musica programmatica e descrittiva. I cinque nominati bandirono la crociata contro la musica italiana e francese ed accettando i nuovi principî cercarono di metterli in pratica nelle loro opere sia drammatiche che sinfoniche. Supremo scopo poi era di dare alla loro musica una vera impronta nazionale togliendola dalla melodia e dal ritmo delle canzoni popolari. Queste col loro carattere oscillante fra il maggiore e il minore, somigliante molte volte alle antiche tonalità di chiesa, con elementi orientali frammischiati furono dai suddetti sapientemente utilizzati ed imitati ed hanno dato alle opere della scuola russa moderna un certo carattere esotico ed originale che ne è forse il maggior pregio. Il ritmo della musica russa ha qualche cosa di elementare che deriva più dalla razza che dalla volontà del musicista ed è svariaticissimo (anche p. e. in 5/4, 5/8, ecc.).

Il più audace innovatore dei nominati è *Modesto Moussorzky* (1823-1881) quantunque egli non ebbe mai sufficiente padronanza della parte tecnica della sua arte. Egli è l'autore dell'opera *Boris Godounov*, che quando fu

data la prima volta nel 1877 a Pietroburgo fu derisa e cadde miseramente, mentre oggi si considera come l'opera più audace e nuova della scuola russa. In essa l'arte sinfonica non ha alcuna parte, ma tutto è conciso, rapido ed eminentemente drammatico.

*Cesare Cui* (1835) scrisse più opere drammatiche, *Angelo*, *Ratcliff*, ecc., e sinfoniche. Ma il suo maggior merito sta nell'aver combattuto accanitamente per i nuovi ideali specialmente coi suoi scritti e la sua propaganda. *Al. Borodine* (1834-1887) gli fu nell'ispirazione di gran lunga superiore e ci lasciò poche ma belle opere quali, p. es., il secondo quartetto, la sinfonia in *do minore*. Il suo *Principe Igor*, opera rimasta incompiuta e finita poi da Rimsky-Korsakoff e Glazounow è scritta piuttosto nello stile antico ma contiene nelle danze e nei cori delle pagine stupende di un colorito smagliante. *Nicola Rimsky-Korsakoff* (1844-1908) fu di tutti il più sapiente e molti dei giovani musicisti russi, che contano fra i migliori, furono suoi scolari. Egli si provò in tutti i rami della musica e quasi in tutti con fortuna (opere drammatiche *Sadko*, *Notte di maggio*, *Pskovitaine*, ecc., sinfonie, poemi sinfonici, *Antar*, *Sheherezade*, quartetti, Concerti, ecc.).

Ma più che tutti questi musicisti sono noti al mondo internazionale i loro contemporanei *Antonio Rubinstein* (1829-1894) e *Pietro Tschaikowsky* (1840-1893). Il primo, celebre pianista e fecondissimo autore di opere teatrali (*Nerone*, *Feramor*, *Maccabei*, *Demonio*, ecc.), sinfonie, concerti, musica da camera, canzoni, oratorî,

ecc., è oggi pressochè dimenticato, quantunque nelle sue opere sieno numerosi i momenti di vera ispirazione geniale. Ma in tutta la sua stragrande produzione non c'è un'opera di maggior mole che sia veramente perfetta. Spunti dei più eletti si avvicendano con frasi comuni, ed ad un tempo riuscitissimo ne seguono degli altri, scritti senza ogni cura, nei quali l'autore si trascina innanzi con lunghe esposizioni e lavori tematici senza alcun valore.

Tschaikowsky è più moderno, più sincero per quanto più bizzarro, più lirico che drammatico. Egli è incoerente nello stile ma spesso assai ispirato. Fra le sue opere (*Eugen Onegin*, *Jolanda*, *Mazeppa*, ecc., Sinfonie, Quartetti, Concerti, Suites, ecc.), emerge su tutte la sesta sinfonia in *Si minore*, la patetica, una delle migliori opere sinfoniche degli ultimi decenni, calda di fantasia, piena di contrasti, varia nei ritmi e coloriti.

Tanto Rubinstein che Tschaikowsky non sono musicisti sì schiettamente nazionali quanto i suddetti, quantunque molti dei temi delle loro opere abbiano carattere russo nazionale, ciò che vale specialmente delle composizioni di Tschaikowsky. La nuova scuola russa li ha perciò piuttosto trascurati e cominciò col foggiare la sua musica servendosi quasi intieramente di melodie nazionali. Così le opere di *Alessandro Glazounow* (1865), il capo dei giovani russi (7 sinfonie, poemi sinfonici, quartetti, ecc.), talento fecondissimo e precoce, fino alle ultime di pochi anni fa, sono di carattere spiccatissimo nazionale quasi ostentativo e lo stesso si può dire di quelle degli altri migliori: *Soloviev*,

*Liadow, Juon, Tanéjew, Glière, ecc.*

Da qualche tempo è però sensibile una certa reazione, del resto salutare ed utile, perchè la troppa predominanza dell'elemento melodico nazionale finiva a rendere monotone le nuove opere. La produttività dei musicisti russi moderni è stragrande. Venuti tardi essi sembrano quasi voler guadagnare il tempo perduto e le loro sinfonie, poemi sinfonici e quartetti non si contano più. Il pubblico cosmopolita accolse tutte queste opere con grande simpatia, perchè esse portavano finalmente una nuova nota. Ma oggi si può ormai accorgersi di una diminuzione di interesse, come è successo colla musica nordica. Le melodie russe sono poco varie, o nenie melanconiche, che ricordano le steppe oppure piccole danze che si ripetono fino all'infinito. Il loro valore intrinseco è perciò molto relativo e se quei temi possono servire ad episodi e sono suscettibili di coloriti svariati, essi si adattano poco ad essere usati nelle forme maggiori della musica. Ma comunque ciò sia, la musica russa ha avuta una certa influenza sulla musica moderna in generale e ci ha resi attenti ad una quantità di musicisti, maestri dell'arte dell'orchestrazione e dell'armonia quasi sempre assai interessante, ricchi di temperamento esuberante, concettosi e non di rado ispirati ma altresì spesso bizzarri e brutali nella ricerca dei contrasti più crassi, poco amanti del serio lavoro tematico ed ancor lontani dal raggiungere quel grado di misura che è necessario alle opere durature.

La disposizione del popolo *boemo* alla musica è

proverbiale ed infiniti sono i musicisti boemi specialmente suonatori di strumenti, dai più celebri virtuosi ai più meschini suonatori girovaghi. Ma una vera musica boema oltre a quella delle canzoni e danze popolari si venne formando soltanto dopo che anche i boemi si ricordarono di non essere soltanto una parte dell'Austria ma una nazione con lingua e letteratura propria e si destò il sentimento nazionale e patriottico.

Il padre della nuova musica boema è *Federico Smetana* (1824-1884), vero musicista di razza, il creatore dell'opera nazionale (*La sposa venduta, il Segreto, Dalibor, Il bacio*, ecc.), ed autore di una specie di epopea nazionale in musica, *La mia patria*, serie di sei poemi sinfonici, scritti a somiglianza di quelli di Liszt, ma certo più ispirati e più semplicemente concepiti. Pochi anni prima della sua morte minacciato dalla pazzia e quasi sordo scrisse un quartetto per archi *Dalla mia vita*, che è un'opera di gran passione e sentimento tragico. Fra le opere teatrali *la Sposa venduta* è la migliore e la sua freschezza melodica e ritmica va a gara con una fattura sapientissima ed un colorito orchestrale dei più fini.

L'eredità di Smetana fu raccolta da *Antonio Dvorak* (1841-1904), senza dubbio il più grande musicista boemo, dotato di ispirazione, ricco di fantasia, colorista per eccellenza, spontaneo e fecondo. La musica di Dvorak (opere teatrali, quartetti, sinfonie, concerti, oratori, poemi sinfonici, ecc.), ha l'impronta nazionale ma essa gli viene più per istinto che per volontà,

diversamente da Smetana. Meno profondo e sapiente di Brahms, che fu quegli che gli aprì la strada nel mondo musicale, egli è certo di lui più melodioso, più accessibile al pubblico. Il campo in cui egli eccelse e scrisse opere forse durature è quello della musica assoluta. Ma dopo un soggiorno di alcuni anni in America egli si convertì per sua disgrazia alla musica programmatica e le sue ultime opere non possono mettersi a paro con quelle anteriori. Dvorak era un musicista troppo istintivo, soltanto un musicista, non complicato con un esteta e filosofo ed egli si fermò soltanto all'esteriorità e credette bastare la traduzione musicale di un soggetto poetico passo per passo, verso per verso, per scrivere dei poemi sinfonici. Ad onta di ciò c'è tanto d'ispirato e sano nella sua musica, tanta superiorità tecnica e tanto splendido colorito orchestrale da non comprendere come le sue opere ad eccezione di qualche quartetto vadano ormai in dimenticanza.

Un altro musicista boemo che meriterebbe esser più noto di quello che è, fu *Zdenko Fibich* (1850-1900), vero poeta del pianoforte. Fra i contemporanei si distinguono *Viteslavo Novák* (1870), ardito e nuovo, *Giuseppe Suk* (1874).

Una vera musica *inglese* non esiste ad eccezione di quella delle vecchie canzoni, alle quali non si può negare una fisionomia propria. Eppure anche in Inghilterra si coltivò e si coltiva con amore e perseveranza la musica ed i maggiori maestri di tutte le nazioni vi trovarono o personalmente o colle loro opere

sempre cordiale accoglienza. Le sorti della musica inglese si rialzarono però già da molti anni e mentre prima non si potevano nominare oltre i musicisti di altri tempi che due inglesi, che ebbero anche sul continente qualche fama (*Vincenzo Wallace* (1814-1865) la *Maritana*) e *Michele Balfe* (1808-1870) la *Zingara*) oggi sono parecchi i maestri inglesi che sono notissimi specialmente nel ramo dell'oratorio e della musica sinfonica.

Questi sono *Alessandro Mackenzie* (1847), *G. A. Macfarren* (1813-1887), *Arturo Sullivan* (1842-1900), *Ferd. Cowen* (1852), *Carlo Stanford* (1852), *Hubert Parry* (1848), *Granville Bantock* (1868) e soprattutto *Edoardo Elgar* (1857).

Quantunque quasi tutti questi musicisti si dedicarono anche alla musica istrumentale, la loro predilezione è però rivolta all'oratorio sia biblico che di altro soggetto e ciò forse meno per un bisogno artistico della loro anima quanto per il fatto, che i numerosi festivals annui provocano una produzione di simili opere, che negli altri paesi sono in completa decadenza. La possibilità poi di esecuzioni con gran masse corali assai disciplinate influisce altresì sui maestri, che come p. e. Bantock ha potuto scrivere una grande sinfonia corale, *Atalanta a Caledonia* (1912) senza orchestra per venti gruppi di voci usate come strumenti. Di tutti questi oratori due soli sono noti sul continente, *il sogno di Geronzio* e *gli Apostoli* di Elgar.

Una posizione a parte prende *Ethel Smyth* (1858) uno



spirito irrequieto che cominciò seguendo vie già battute per trasformarsi e convertirsi poi ad una lingua più moderna nelle sue due opere, la *Foresta*, e specialmente i *Naufraghi*. Fra le donne compositrici Smyth supera certo di gran lunga le colleghe d'ogni paese.

Quantunque la musica inglese sia piuttosto di carattere conservativo, anch'essa non ha potuto sottrarsi al modernismo musicale odierno e non mancano giovani musicisti, che hanno tendenze nazionali e cercano di dare un carattere specifico alla musica inglese basandosi specialmente sulla canzone popolare. A questo gruppo appartengono *Ralphe Vaughan Williams* (1872), *Percy Grainger* (1882) e *Cirillo Scott*, il più avanzato fra i nominati. In ultima linea manca però alla musica moderna inglese ancora la vera ispirazione ed essa è internamente piuttosto fredda e senza passione.

La musica *americana* è ancor giovane e manca come l'inglese di propria fisionomia, non esistendo una vera canzone popolare. L'unico musicista americano, che ha una nota specifica è *Edvardo Mac Dowel* (1861-1908), autore di poemi sinfonici, concerti, suites, ecc. Le sue migliori opere sono però certo quelle per pianoforte e specialmente le minori (*Sea pieces*, ecc.) e molte canzoni. Altri musicisti americani di qualche nome sono: *Edgar Kelley* (1857), *Giorgio Cladwik* (1854) e *Orazio Parker* (1863).

A completare l'enumerazione delle scuole nazionali sono da aggiungersi la *belga* o *fiamminga* e la *spagnuola* quantunque per ambedue non si possa parlare

di tendenze decisamente nazionali. *Pietro Benoit* (1834-1901) ha scritto più opere teatrali ed oratori su testi fiamminghi ma senza una vera nota personale. *Edgardo Tinel* (1854-1912) ebbe qualche successo col suo oratorio *Franciscus* ma egli è nelle sue opere piuttosto dotto che ispirato. *Jan Blockx* (1851-1912) è con *Paolo Gilson* (1865) forse il più originale e moderno dei nominati.

Un'opera *spagnuola* o *portoghese* non esiste e la musica di quei paesi dopo Vittoria, Morales e Guerrero non ha quasi più importanza nella storia della musica e si contenta di produrre *Zarzuele* (operette). Un'eccezione è però da farsi per *Filippo Pedrell* (1841), dottissimo cultore degli studî musicali storici ed autore di una Trilogia: *I Pirenei* (1902) opera di gran polso, concepita modernamente. Negli ultimi anni è però innegabile un risorgimento anche nella Spagna e le opere dei musicisti moderni (*Ripolles, Pujol, Morera, Manuel de Falla, Laparra e Turina*, ecc.), cominciano a mostrare serietà di studî ed un nuovo indirizzo promettente.

Il maggiore di tutti i musicisti spagnoli moderni e quello che sembrava destinato a rialzarne le sue sorti fu *Isacco Albeniz* (1861-1910). Più che le altre sue opere sono quelle per pianoforte, specialmente la raccolta *Iberia*, che lo innalzano sugli altri. Gli spagnoli moderni compreso Albeniz derivano però dalla scuola modernista francese e di veramente nuovo non c'è nelle loro opere che l'elemento spiccato popolaresco, che però

non è gran fatto vario, perchè non sa sortire dal ritmo di danza.

## LETTERATURA

- Walter Niemann - *Die Musik Skandinaviens*, Breitkopf und Härtel.
- Soubies A. - *La musique scandinave au XIX siècle*. Rivista italiana, anno 8°, fasc. 2°, e 9° fasc. 4°.
- Harwart E. - *La musique actuelle dans les Etats Scandinaves*, Paris, Fischbacher, 1910.
- H. F. Finks - *Edvard Grieg*, London, John Lane, anche trad. ted. Stuttgart. Grüninger.
- Schilderup und Niemann - *Grieg biografie*, Lipsia, Peters
- Cui C. - *La musique en Russie*, Paris, Fischbacher, 1881.
- Soubies A. - *Précis de l'Histoire de la musique russe*, Paris, Fischbacher, 1903.
- Bernstein N. - *Anton Rubinstein*, Lipsia.
- Zabel E. - *Anton Rubinstein*, 1892.
- Calvocoressi - *Glinka*, Paris, 1911.
- Knorr. I. - *Tschaikowsky*, Berlino, 1900.
- Tschaikowski M. - *Tschaikowski*, 1904, trad. in tedesco da P. Iuon.
- Calvocoressi - *Moussorzsky*, Paris, 1910.
- Pougin A. - *Essai historique sur la musique en Russie*. Rivista musicale italiana, Vol. III. e IV.
- Bruneau A. - *Die russische Musik*, Berlin, Bard-Marquardt et Comp.
- Batka R. - *Geschichte der boemischen Musik*, Berlin, Bard-Marguardt et Comp.

Streatfeild R. A. - *Musiciens anglais contemporains*, Paris, 1913.

Maitland J. A. Fuller - *Englische Musik in the XIX century*, London, Grand Richards, 1902.

Elson L. C. - *The history of American Music*, New-York, Macmillan, 1904.

Soubies A. - *La musique en Espagne*, Paris, 1900.

## CAPITOLO XXII.

### La musica italiana, francese e tedesca dei nostri giorni.

Il progresso che la coltura musicale ha fatto durante gli ultimi decenni in Italia è veramente notevole. Per comprenderlo è necessario richiamarsi alla memoria i tempi non molto lontani, quando l'ignoranza la più crassa circa le maggiori opere della musica strumentale ed in genere della straniera era la regola e, ciò che è peggio, questo non valeva soltanto per il pubblico ma anche per la maggior parte dei musicisti stessi che senza ombra di veri ideali e senza sufficiente preparazione si mettevano a scrivere per il teatro. Su questo triste stato di cose influiva l'istruzione che s'impartiva ai giovani nei Conservatori da maestri senza vera coltura nè musicale nè generale, che si contentavano di insegnare quel tanto della loro arte che era assolutamente necessario e che, perchè essi avevano scritto un paio d'opere teatrali, avviavano i loro allievi per quella strada, che allora era l'unica aperta, anche se essa non si adattava al talento specifico dello scolaro. A difficoltare poi il miglioramento contribuiva il concentrarsi dell'interesse del pubblico al solo teatro, che non era che

luogo di divertimento e svago ma ben raramente di educazione e coltura. La mancanza di orchestre stabili e società corali costringeva del resto i musicisti a trascurare altri rami della musica oltre la teatrale.

Tra i primi che contribuirono al risveglio musicale ed a rialzare la coltura vanno nominati *Alberto Mazzucato* (1813-1877) direttore del Conservatorio di Milano, miglior maestro che compositore, uomo di profondo sapere, critico perspicace e studioso di nuove cose ed *Antonio Bazzini* professore di composizione e poi direttore del Conservatorio di Milano.

Eran quelli gli anni della maggior vitalità delle opere di Giuseppe Verdi, che brillava quale astro solitario ed era l'unico rappresentante vivente della musica italiana all'estero. Ma per ragioni che non è qui il luogo di ricercare, le opere di Verdi non ebbero nella sua patria tanti imitatori, quanto si avrebbe potuto credere ed i nuovi maestri cercarono altri modelli da imitare, che dapprima furono Gounod e poi Bizet e finalmente Massenet. Di un'imitazione wagneriana non si poteva parlare nè prima nè dopo, giacchè se è innegabile che i principî cardinali delle teorie wagneriane hanno influito in genere su tutta la musica da teatro, i maestri italiani dalle opere di Wagner appresero soltanto alcuni procedimenti tecnici ma si fermarono piuttosto alla superficialità, ciò che fu forse fortuna, giacchè l'imitazione wagneriana ha in Germania e Francia isterilito una quantità di talenti di secondo rango.

Un maestro dell'epoca di transizione, per non parlare

di Arrigo Boito, che sta a parte e di *Cesare Dominicetti* (1821-1888) che è dimenticato più di quanto merita, fu *Alfredo Catalani* (1854-1895). Educato prima di compire i suoi studi in Italia al Conservatorio di Parigi, egli cominciò con un'egloga musicale *La falce* (1875) che sembrò ai suoi tempi una rivelazione e che è da mettersi fra le sue migliori composizioni. Seguirono poi *l'Elda*, opera farragginosa ma piena di promesse, che divenne poi la *Loreley*, *l'Edmea* più facile ma di minor valore, la *Dejanice* e la *Wally* (1892) che ancora si eseguisce con plauso. Catalani fu fra i primi in Italia ad abbandonare le antiche forme ed a creare il dramma musicale. Egli era un'anima gentile, delicata, inclinate al patetico e sentimentale senza troppo impeto drammatico. La sua vena inventiva non è gran fatto originale nè potente ma sempre fine. Egli è un pittore di primo rango e sa descrivere con mille interessanti particolari il paesaggio. In ordine di tempo egli è da ritenersi il primo della scuola dei cosiddetti veristi posteriori, per quanto i libretti, che egli mise in musica appartengono al più puro ed esagerato romanticismo, e tale lo fanno la maniera di concepire il dramma musicale, la ricerca dei particolari e traduzione del testo.

La parola verismo musicale e la scuola italiana del verismo è di data posteriore ed il nome ci venne dalla Germania. In complesso la prima non vuol dir nulla, giacchè se per essa s'intende imitazione di cose del mondo esterno coi mezzi della musica, i maestri italiani non furono più veristi di altri stranieri. Comunque, i

maestri italiani moderni hanno una fisionomia propria e pur mantenendo abbastanza fedelmente il carattere nazionale, hanno influito a creare l'opera moderna, liberandola da tutto il romanticismo antico e sostituendo a marionette storiche o d'invenzione veri uomini che sentono, soffrono, amano, odiano e gioiscono.

Ma se ciò successe, non bisogna credere che il merito sia esclusivo dei musicisti, chè essi non fecero anzi che seguire l'indirizzo dei tempi e della produzione letteraria, che s'era già messa per quella via. L'ambiente era perciò preparato ed è naturale che i giovani musicisti, figli del loro tempo, abbiano cercato quei drammi che più s'adattavano all'indirizzo ormai generale. Dato questo, era sottinteso che il musicista che sceglieva un dramma scritto alla maniera nuova, non poteva metterlo in musica come si faceva prima. Del resto la predilezione di soggetti del più crasso realismo fu cosa abbastanza passeggera e come i romanzi di Zola hanno perduto oggi gran parte del loro interesse, i musicisti hanno quasi cessato di occuparsi esclusivamente di fatti di sangue ed azioni da postribolo. Qualunque però sia il giudizio che si vuol dare delle opere musicali nate sotto questa stella, il fatto dell'immenso successo che alcune di esse ebbero non soltanto in Italia ma anche in altri paesi, è prova del principio di vitalità a loro inerente e noi fummo non solo liberati dall'incubo dell'imitazione wagneriana ma furono aperte nuove vie all'opera moderna, che forse sarà la psicologica, cioè quella che cercherà scrutare i



più profondi sentimenti umani. Egli è perciò ben a torto che la critica, specialmente la straniera, si è divertita a detrarre in ogni modo le opere dei maestri italiani moderni ed a voler disconoscere quel tanto di nuovo e quei sani principî che esse contengono e far credere che il tutto non fu che una bolla di sapone o una felice speculazione di un accorto editore.

Di tutte le opere di questi maestri la più fortunata e quella che ancor oggi conserva quasi tutta la sua vitalità è la *Cavalleria Rusticana* (1890) di *Pietro Mascagni* (1863), un'opera di genio ad onta dei suoi gravi difetti, piena di impeto e calore di giovinezza, ricca d'ispirazione, chiara, drammatica, sincera e nazionale, che non sarà senza importanza nella storia della musica teatrale, perchè per la prima volta vi domina l'elemento popolare semplice ed istintivo. I difetti stanno specialmente nella deficienza del lavoro tematico, alla quale cercano supplire le ripetizioni in altri toni, nella ricerca troppo palese dell'effetto con mezzi spesso affatto esteriori e comuni, in somma nella superficialità dell'apparato tecnico. Mascagni diventò colla *Cavalleria* specialmente per gli stranieri l'antesignano della scuola verista probabilmente senza merito o colpa, perchè fu certo il caso che gli offrì un buon libretto nè egli quando lo scelse era uomo da mulinare nella sua mente riforme. La *Cavalleria* divenne il modello di molte altre opere che sono scritte sulla stessa falsariga e che esagerano i difetti di Mascagni. Due di queste *A basso porto* di *Nicola Spinelli* e *Santa Lucia* di *Antonio Tasca*, si

mantennero alcun tempo nel repertorio dei teatri di Germania e sembravano buone promesse, che però non ebbero seguito.

Mascagni non seppe più raggiungere colle sue opere posteriori, il successo della Cavalleria. Già *L'amico Fritz* ed i *Rantzau* non hanno più la spontaneità melodica della prima opera e vi si sente la volontà di essere più ricercato, più fine specialmente nell'armonia, che del resto è spesse volte nuova ed interessante. Nei *Rantzau* poi c'è troppa spezzatura ed un affannoso cambiamento di tempi senza necessità ma solo per amore di nuove cose. Del *Ratcliff* si disse che fosse opera in parte scritta prima della Cavalleria. Comunque, è innegabile che è opera forte e che contiene delle splendide pagine. *L'Iris*, venuta dopo, è l'opera che si distacca di più da ogni altra del maestro, compresa *l'Amica* e le *Maschere*. Il soggetto giapponese ne fu soltanto in parte la cagione, giacchè della musica giapponese Mascagni non potè o volle servirsi e neppure del colorito locale. Ma egli, come prima di lui fece Bizet, si creò egli stesso un ambiente nuovo con colorito speciale adatto, ciò che val più che seminare quà e là qualche spunto melodico tolto dalle canzoni popolari ed ha adornato la delicata creatura giapponese di molte grazie, soffondendola di una grande poesia, che esala il suo profumo in tutta l'opera, certo la migliore e più ispirata dopo la Cavalleria. Le *Maschere* non ebbero successo e ben difficilmente potevano averlo per l'infelicissimo libretto che è inetto a poter ispirare un

musicista e perchè la musa di Mascagni ha ben poco di comico ed è naturalmente drammatica e passionale. Oltre a ciò a Mascagni mancava la coltura necessaria ed il senso storico per riescire a rianimare le antiche maschere italiane oppure realizzare musicalmente la satira, che il poeta forse aveva in mente.

Le tre ultime opere (*Amica, Isabeau, Parisina*) segnano ormai una completa decadenza. A Mascagni non fanno certo difetto il talento, l'ispirazione, la foga drammatica, l'intuizione, insomma tutto quello che era necessario per farne un grande maestro. Ma a lui mancano invece la severa critica e la disciplina verso se stesso, l'assoluta serietà di propositi, una cultura musicale estetica ed anche la sapienza tecnica. Mascagni è un miscuglio di geniale e mediocre, spesso superficiale ed ineguale. Egli non ha veri principi e persuasioni fondate ma passa dal verismo al romanticismo ed al simbolismo senz'altra cagione del caso che gli porta un libretto invece d'un altro. Data questa sua natura e psiche era forse meglio per lui rimanere sempre lo stesso, quello della Cavalleria, come gli antichi maestri, che si recavano alcuni mesi o settimane prima in una città per scrivervi un'opera magari senza saper quale, insomma non preoccuparsi di problemi estetici e tecnici ma scrivere come gli dettava l'ispirazione del momento. Il volersi affinare e cambiare fu possibile ad una natura riflessiva ed austera come quella di Verdi ma non a lui. Egli lo tentò ma non è riuscito che a snaturarsi. Di questa decadenza i sintomi

sono già palesi nell'Amica, che nulla ha di nuovo e che è anche melodicamente deficiente. L'Isabeau è forse meno tormentata della sorella ma in essa si ripete il tentativo di riescir nuovo ed interessante con procedimenti piuttosto ingenui come p. e. l'eterno modulare senza vera ragione ed il contorcimento della melodia, ciò che s'era già palesato nei Rantzau. L'intermezzo è di una povertà opprimente e nulla ha di sinfonico come in genere la musica di Mascagni. Perchè poi egli, mancante affatto di vena mistica e che non fu mai certo un sognatore abbia scelto un soggetto come Isabeau, è difficile capire, se non si vuole ammettere che anch'egli abbia voluto sacrificare alla mania erotica del tempo, per quanto l'erotismo nell'Isabeau non sia che latente. E come era naturale il musicista non ha potuto ispirarsi ad un libretto rancido di romanticismo dove le didascalie devono supplire alla vita drammatica e non ha trovato che frasi musicali internamente vuote. Nè miglior sorte ebbe la Parisina, dove la magniloquenza di D'Annunzio ha trascinato Mascagni ad un continuo fraseggiare senza nerbo e contenuto, perchè nessun musicista ha bisogno come egli di un testo semplice, tutto materiato d'azione e senza disquisizioni. E Mascagni, che pur altre volte ebbe dei momenti ispirati e felici nella descrizione della natura, specialmente del mattino, non ha saputo neppur tradurre quel tanto di poetico, che pur c'è nell'ambiente della Parisina.

Mascagni oggi non conta pressochè più che per la sua Cavalleria e ciò è triste, perchè egli per la sua

esuberante passionalità, per l'italianità della sua vena ingenua ma sincera e spontanea sembrava destinato a rinnovare il melodramma italiano.

Quasi pari al successo della Cavalleria fu quello dei *Pagliacci* (1892) di *Ruggero Leoncavallo* (1858) che pur egli non seppe poi più raggiungere colle opere posteriori. La fortuna dei *Pagliacci* è d'ascriversi tanto al musicista che al poeta, riunito sì in questa che nelle altre opere in una sola persona. Ma in confronto della Cavalleria troviamo nei *Pagliacci* ben minore originalità ed ispirazione ed invece più riflessione e pratica del teatro con una buona parte di fraseologia musicale piuttosto vuota ad onta dell'apparente magniloquenza. Certo è però che la musica della piccola pantomima o commedia dell'arte è felicissima e che è trovato il passaggio dalla farsa alla realtà tragica. In genere si può anzi dire che il meglio delle opere di Leoncavallo sta nelle parti di carattere leggero e che allora la sua musica diventa snella e varia come p. es. nella musica cantata da ballo dei *Medici*, nei due primi atti della *Bohème* ed in qualche parte di *Zazà*, mentre dove l'azione diventa intensamente drammatica e la musica dovrebbe alzarsi, essa è incolore e le manca la nota ispirata. Perciò Leoncavallo fallì quasi intieramente la prova col *Rolando di Berlino*, per quanto egli abbia messo ogni cura a mettere in musica un libretto, che non gli conveniva e gli fu imposto da un capriccio di regnante, nè miglior sorte ebbero le sue opere ed operette posteriori.

Ma se la stella di Mascagni e ben più quella di Leoncavallo va tramontando, il successo rimane pur sempre fedele a *Giacomo Puccini* (1858). Egli fu fra i primi della cosiddetta nuova scuola ad entrare nell'agone colle *Villi* (1884) un soggetto, che col verismo nulla ha da fare, ciò che dimostra come il nuovo indirizzo ha ben altra provenienza di quella che si crede, specialmente fuori d'Italia. Le *Villi* sono caratteristiche per giudicare dell'opera del musicista, perchè Puccini palesò in questa piccola opera tutte le sue principali qualità, che non hanno subito poi grandi trasformazioni. Alle *Villi* seguì l'*Edgar*, opera oscillante fra il vecchio ed il nuovo senza sicurezza d'indirizzo e che non ebbe successo. Ma la rivincita venne presto colla *Manon*, che è forse ancor oggi la miglior opera del maestro, specie nel primo atto, ricco d'invenzione melodica, gran movimento ritmico, varietà e spontaneità oggi assai rara. La *Bohème* è invece l'opera più diffusa e generalmente applaudita. Ma tanto essa quanto la *Tosca*, per quanto questa accentui la nota tragica ed anche *Madame Butterfly* derivano in ultima linea dalla *Manon*. Nè Puccini si è cambiato nella sostanza della sua ultima opera *la Fanciulla del West* che nell'aver continuato il processo d'assimilazione già incominciato colla *Butterfly* del nuovo sistema armonico e di averlo saputo modificare secondo i suoi bisogni e la sua natura come nessun altro meglio di lui. Melodicamente egli è rimasto sempre lo stesso ed egli supplisce anche nella *Fanciulla del West* alla mancanza di vera forza drammatica col frammettere con arte

innegabile a tutte le peripezie veristiche ed alla fretta del libretto frasi melodiche che spesso sono ispirate e pur non interrompono troppo l'incalzare dell'azione. Di ciò ne è prova specialmente il primo atto che ha in questo riguardo molta somiglianza col primo della Manon. Tosca e la Fanciulla del West sono i tentativi di Puccini nel campo dell'azione tragica a forti tinte ed ambedue non si possono dire veramente riusciti, giacchè egli è un'anima essenzialmente lirico-patetica, che fallisce alla prova, quando egli vuole oltrepassare il limite messo alle sue forze, le quali bastano a cogliere felicemente un momento fuggevole ma non a dipingere un quadro a grandi linee.

Lo stile di Puccini, e che egli abbia uno stile proprio nessuno vorrà negare, è fatto di sfumature e carezze ed è certo meno nazionale di quello di Mascagni. Egli lo ha formato sulle orme di Bizet ed ancor più di Massenet, che gli è affine, ma ha saputo dargli fino ad un certo punto una nota propria. La sua musica non predilige le grandi linee, i grandi quadri ma è a piccoli disegni di trama sottilissima e delicata, che l'autore con un'arte veramente incomparabile dell'istrumentazione ci fa apparire sempre sotto nuovi aspetti. Ma egli è di tutti i musicisti italiani il più accurato ed è incredibile come egli sappia seguire le parole anche quando queste sono pedissequae, pur mantenendo il periodo musicale e rialzando colla musica la prosa del testo. I soggetti delle sue opere (Manon, Tosca, Mimì, Butterfly, Minnie), ci indicano la caratteristica del maestro, che tenta di

penetrare l'anima femminile nelle sue più sensibili fibre ed è naturale, che da ciò dipenda quel tanto di flebile sentimentalità, che è proprio della sua musica, povera di rude maschiezza e grandiosità ma quasi sempre delicatissima e piena di poesia. E ciò non è sì poco da giustificare tutte le critiche acerbe, che subirono in Italia e specialmente all'estero le opere di Puccini, che non è certo della stirpe verdiana ma al quale non si può negare sapienza, accuratezza e neppure ispirazione. Egli del resto non ha quasi mai tentato di parere quegli che non è e dove l'ha fatto, ha saputo con grande intuizione foggare a suo modo il libretto, per farlo corrispondere al suo ingegno. E per ciò è ingiusto il voler pretendere da lui quello che non volle e forse non potè darci.

*Umberto Giordano* (1867) e *Alberto Franchetti* (1869) contano pure fra gli autori italiani più noti. Giordano si affermò già presto colla *Mala vita* (1892). *Regina Diaz* non piacque ma fu grande invece il successo di *Andrea Chenier* e quasi pari quello di *Fedora*. Le ultime opere *Siberia*, *Marcella* e *Mese mariano* non ebbero gli stessi applausi delle consorelle, nè si può neppur dire che la novissima *Madame Sans-Gêne* (1915) ci abbia palesato una nuova nota od un progresso, ciò che del resto era prevedibile data la specie di libretto episodico e ribelle alla musica. La quale per necessità se ne risente e riesce frammentaria ed ineguale, difetto solito della musica del maestro, che si contenta di seguire le scene senza grandi preoccupazioni di unità di stile ed altro. La musica di



Giordano non ha veramente una fisionomia propria ma essa si distingue però in qualche modo da quella degli altri. Egli è dei nominati forse il più cerebrale ed il meno spontaneo ma sa calcolare sapientemente gli effetti ed ha l'istinto del teatro. La sua tecnica è assai sviluppata e se la sua ispirazione melodica non è gran fatto potente, non gli manca però qualche volta la frase calda, quando il dramma lo richiede, mentre in altre parti egli si contenta di illustrare fedelmente e con grande varietà e sicurezza le parole e situazioni. Perciò la musica di Giordano ha bisogno della scena e ben poco ci dice senza di questa, ciò che in sé non è un difetto.

Alberto Franchetti veniva considerato in Italia fino pochi anni fa come il più dotto dei musicisti italiani moderni che si dedicarono al teatro. Ed in verità nessuno fra i colleghi ha mostrato di sapere quanto lui, che studiò alla scuola di Rheinberger e Draeseke, far uso della polifonia per costruire pezzi di grandi dimensioni alla guisa di Meyerbeer, col quale ha qualche lontana somiglianza, nè le opere italiane moderne hanno molto da mettere a paro coi cori del secondo atto del *Cristoforo* o colle imponenti sonorità del finale del primo atto, e non è sempre una bella frase o melodia che gli manchi. Ma la vera scintilla, la melodia calda ed espressiva è ben di rado da trovarsi nella sua musica. L'*Asrael*, un'opera pletorica senza proprio stile ma con molte reminiscenze le più varie fu però una bella promessa. Il *Cristoforo Colombo* mostra

una mano molto più esperta ed ha delle belle pagine accanto a molte mediocri. *Fior d'Alpe* ed il *Signor Pourceaugnac* non ebbero successo anche perchè Franchetti ha bisogno delle forme ampie del melodramma o storico o fantastico. Perciò egli vi tornò colla *Germania*, inferiore al Colombo, perchè vi è troppo preoccupazione di voler essere melodico e facile, senza esserlo veramente. E lo stesso si può dire della *Figlia di Jorio*, nella quale Franchetti ingannato dalla bellezza dei versi credette trovare un soggetto adatto a lui. Ma egli ad onta di tutto l'amore e lo studio che vi impiegò non riescì a trovare il colore dell'ambiente ed ancor meno ad eguagliare il poeta ma si è contentato di scrivere della musica ben fatta e discretamente interessante. L'ultima opera *Notte di leggenda* (1915) non aggiunse nulla alla fama dell'autore, perchè in essa non c'è alcuna novità ed il maestro si contenta di seguire la via già battuta da lui e tanti altri.

Altri maestri noti sono:

*Luigi Mancinelli* (1848) autore di un *Jsora di Provenza* (1884) che ebbe qualche fortuna e di *Paolo e Francesca* (1908) che la supera di gran lunga e per ispirazione e fattura. Mancinelli è pure autore pregiato di musica orchestrale (Intermezzi per *Cleopatra*, *Scene veneziane* ed Oratori, *Isaia*, *Ero e Leandro*); *Antonio Smareglia*, (1854), musicista assai serio di carattere essenzialmente romantico, continuamente in cerca d'uno stile moderno, (*Preziosa*, *Bianca da Cervia*, *Vassallo di Szigeth*, *Cornelio Schut*, *Abisso*, ecc.). La sua miglior

opera è forse *Nozze istriane* e la più elaborata e poetica *Oceana* (1903) specie di commedia fantastica, che si adatta alla sua indole.

A. Cilèa (1866), autore di *Tilda*, nata al tempo e sotto l'influsso della Cavalleria Rusticana, poi d'una gentile e melodiosa *Adriana Lecouvreur* e di *Gloria*, opera di grandi dimensioni ma senza novità e mancante di vera unità drammatica e di vigore.

*Pietro Floridia*, forse uno dei migliori e dei più ricchi di facoltà melodica e inventiva (*Maruzza* e *Colonia libera*) e che da lungo tempo tace.

*Spiro Samara* (1861) (*Flora mirabilis*, la *Martire*, *La biondina*, *Rhea*, ecc.).

*Giacomo Orefice*, (*Chopin*, *Mosè*).

*Nicolò Van Westerhout* (1862-1898). (*Fortunio*-, *Dona Flol*).

Un altro maestro oggi molto nominato è il veronese *Italo Montemezzi*, autore di *Giovanni Gallurese*, *Hellera* e *l'Amore dei tre re*, delle quali l'ultima opera è certo la migliore. Ma anche in essa non troviamo la prova di un talento veramente originale e se non vi mancano una certa facilità melodica, specialmente nelle parti elegiache, spesso di buona lega, ed il sentimento e l'intuizione drammatica, ci sono ancora troppe influenze eterogenee, che l'autore non seppe amalgamare tanto da farsi uno stile personale. Lo stesso si può dire di *Franco Alfano* (*Risurrezione*, *il Principe Zilah*, *l'Ombra di Don Giovanni*) musicista serio e sicuro ma senza nota propria.

Ad onta di tutta questa fiorita di nuove opere il melodramma italiano si trova in un periodo critico. Il difetto quasi generale sta nella mancanza di un vero indirizzo e nel vano conato di trovar forme nuove, mentre le antiche più non si adattano ai drammi concepiti modernamente ed al gusto del pubblico. I maestri si contentano di seguire più o meno fedelmente la parola del dramma e la traducono in melodie o frasi melodiche, donde risulta una successione di pezzi ma non il vero dramma musicale. Un simile compromesso non potrà però durare a lungo, se continua a mancare la vera melodia, che lo potrebbe ancora far accettare per alcun tempo. Manca perciò al dramma musicale l'anima che sorregge il tutto e lo tiene insieme organicamente. Le teorie wagneriane, sì giuste nei principî cardinali, non sono ancora sufficientemente comprese e se è fortuna che non vengano imitate nell'estrinsecazione del maestro non sono abbastanza seguite e non si concepisce la musica dell'opera come un'azione psicologica del dramma che non solo illustra e traduce ma esprime tutto quello che la parola non arriva a dire.

Oltre questi difetti di natura estetica ne esistono altri di fattura e molte delle nuove opere palesano una mano abile, molte volte anzi abilissima e maestra nel trattare l'orchestra ma ben poca conoscenza della vera polifonia, che quando è melodica e non scolastica è veramente uno degli elementi principali dell'espressione e del sentimento. La melodia poi non è sempre della più scelta e mancando in genere la frase ispirata vi si

supplisce con una parvenza di melodia, che gli antichi maestri avrebbero ripudiata. Un difetto comune a molti e senza dubbio derivante dalla deficienza di vera ispirazione è il troppo grande spezzamento ed il continuo riattaccare della frase come pure la esagerata ricerca di nuove armonie e preziosità ritmiche, che non hanno motivo di essere che nel capriccio dell'autore. In quasi tutte le opere poi si sente la preoccupazione dell'effetto che si vuol raggiungere con mezzi affatto superficiali e calcolati sul gusto non fine del pubblico.

La conseguenza di tutto ciò è un'incertezza di stile, mancanza di omogeneità e quel che è più di originalità. Le nuove opere italiane ad eccezione di un paio che nomineremo dopo hanno tutte un'affinità di famiglia che è altrettanto da ascrivere a motivi etnici quanto al fatto dell'imitazione comune di autori stranieri. I giovani musicisti italiani sono ben altrimenti studiosi ed agguerriti d'una volta ed è palese in loro l'affaticarsi per trovare una nuova via. Ma perchè manca loro la forza di trovarla o la coscienza della potenzialità del loro talento, essi vanno snaturandosi e costringendosi a parere o diventare diversi da quello che la natura li ha fatti. Ed allora per ripiego essi imitano ora Wagner, ora Strauss, ora Debussy ma soltanto nei procedimenti esterni senza comprendere veramente il vero significato, che dipende dalla psiche dell'autore, e si dimenticano troppo spesso di essere italiani e discendenti di Monteverdi e specialmente di Verdi.

La musica istrumentale italiana del secolo scorso e

del nostro non può neppur lontanamente mettersi a confronto con quella tedesca. La sua decadenza cominciò già con quella della scuola napoletana e se anche molti dei suoi maestri scrissero opere pregiate per istrumenti (Sonate), dal principio del secolo XIX tutto l'interesse non è rivolto che al teatro. *Muzio Clementi* (1752-1832) vive nella memoria più per il suo *Gradus ad Parnassum* che per le molte sonate per pianoforte che però non sono certo senza meriti. *Gio Batta Viotti* (1753-1824), celebre violinista, conta fra i perfezionatori della forma del Concerto nè è da negarsi valore musicale ai due concerti di *Nicolò Paganini* (1784-1840) ed ai suoi 24 capricci. Ma dopo quest'epoca si procede innanzi a tentoni senza alcun indirizzo, senza memoria e coscienza delle antiche tradizioni di gloria per cadere in una peggio che desolante mediocrità, sicchè dopo le sinfonie di Sammartini e la musica da camera di Boccherini è difficile menzionare un'opera superiore di musica istrumentale ad eccezione delle ouvertures di Cherubini e di *Jacopo Foroni* (1825-1858), talento che prometteva moltissimo ma che si spense sul fior dell'età. *Jacopo Tomadini* (1820-1883) scrisse bella musica da chiesa e l'oratorio *la Risurrezione del Cristo*, opera di gran pregio, ma quasi nessuno ne prese nota. *Stefano Golinelli* (1818-1891), *Francesco Sangalli* (1826-1892) e *Giovanni Rinaldi* (1840-1895), si dedicarono soltanto al pianoforte e seppero elevarsi sugli altri per delicatezza d'ispirazione ed eleganza di stile, mentre la

maggior parte dei pianisti italiani si contentavano di scrivere fantasie e variazioni su motivi di opere teatrali.

Ancor peggio stavano le cose per la musica orchestrale e bisogna arrivare a Sgambati e Martucci per incontrare una vera sinfonia in quattro tempi, mentre in Germania se ne contavano centinaia. *Antonio Bazzini* (1818-1897), celebre violinista di fama mondiale ed eccellente musicista, si distinse però già per tempo con belle composizioni per il violino molto superiori alle solite e finì collo scrivere musica da camera (Quartetti e Quintetto) due Ouverture *Lear* e *Saul* ed il poema sinfonico *Francesca da Rimini*, che mostrano almeno buona fattura e bel colorito orchestrale.

Le grandi forme della sinfonia coltivarono invece *Giovanni Sgambati* (1843-1915) e *Giuseppe Martucci* (1856-1909). Il carattere delle opere di Martucci (musica da camera, 2 sinfonie, concerto per pianoforte, molta musica per pianoforte), è quello della riflessione sapiente schiva d'ogni effetto volgare. In un certo riguardo egli ha nelle opere più mature qualche somiglianza con Brahms e se non lo raggiunge certo nè nell'ispirazione nè nella logica assoluta dell'organismo egli sa accattivarsi le simpatie per l'eleganza ed un fine sentimento idilliaco. Da ciò dipende una certa austerità, che spiega la poca diffusione che ebbero le sue opere maggiori ad onta dei loro grandi pregi che si riconosceranno forse più tardi. Martucci fu un solitario, punto retrogrado ma senza simpatia per tutte le nuove correnti estetiche e sempre italiano nella melodia nobile

e scelta. Sgambati, (musica da pianoforte, da camera, sinfonie, Requiem, ecc.), gli è certo superiore nell'ispirazione se non nella sapienza delle costruzioni tematiche. Egli ebbe fantasia fervida e potente e ci lasciò col suo Requiem un'opera di grandi dimensioni da potersi mettere a paro colle migliori del genere. Ma tanto Sgambati che Martucci ci diedero troppo poche opere ed anche su loro gravarono certo l'ambiente poco propizio alla musica istrumentale e la mancanza di vero incoraggiamento da parte del pubblico italiano.

Da alcuni anni però le sorti vanno rialzandosi e ciò si palesa nella produzione che è molto più feconda e varia e nel fatto che i musicisti italiani che si dedicano alla musica istrumentale son ben altrimenti più numerosi e colti di prima.

*Enrico Bossi* (1861), eminente organista ed autore di Oratori, musica da camera, organo, pianoforte, da chiesa ed orchestra (Suite, Intermezzi Goldoniani, Variazioni, ecc.), è più noto all'estero che in Italia. Il suo *Canticum canticorum* (1900) per soli, coro ed orchestra è un'opera magistrale per ispirazione e sapienza che si eleva su tutta la produzione di questo genere dell'ultimo tempo, satura di colorito e polifonia, moderna nella sua fibra ed ammirabile per la potenza dell'autore di servirsi delle forme scolastiche del canone e fugato per trarne effetti estetici e superiori. Quasi gli stessi pregi hanno il suo grande oratorio *il Paradiso perduto* ed il recente oratorio-dramma *Giovanna d'Arco*, mentre il piccolo poemetto *Il cieco*, su poesia di Pascoli è opera meno



accessibile al pubblico ma di profonda poesia e sentimento tragico. Bossi ha sfatato colle sue opere la leggenda che in Italia non esista che musica da teatro. Una sol volta egli vi si è provato con un melodramma *Il Viandante* (1906) dato in Germania, dove in genere furono eseguite per la prima volta e pubblicate quasi tutte le sue opere migliori.

*Ermanno Wolf Ferrari* (1876) veneziano, può domandarsi come Arturo Graf:

Mia madre fu latina  
Fu teutone mio padre.  
Vince il padre o la madre?

Non vi può esser dubbio, che egli si sente italiano e tale lo mostrano le sue opere. Italiano è il carattere predominante della Cantata *Vita nuova*, tolta da Dante per soli, coro ed orchestra, composizione di grande potenza espressiva, unita ad un colore smagliante (grande orchestra, organo e pianoforte) un'opera di getto senza pedanterie scolastiche e preziosità romantiche, che mal si sarebbero accomodate allo stile di Dante. Due Sonate per pianoforte e violino, due trio, un quintetto con pianoforte, una sinfonia da camera per pianoforte, quintetto d'archi e strumenti a fiato, pochi pezzi per pianoforte e qualche canzone sono le opere che Ferrari scrisse finora oltre quelle dedicate al teatro ed alle cantate *Sulamite* e la *Figlia di Jairo*.

Da alcuni anni Ferrari si dedica intieramente al teatro,

al quale aveva già dato una delle sue prime composizioni, *Cenerentola*, che non ebbe alcun successo. Le sue opere posteriori (*le Donne curiose*, *I quattro rustici*, *il Segreto di Susanna*, *l'Amor medico*) appartengono al genere dell'opera buffa modificato a norma dei tempi cambiati. Wolf-Ferrari s'è venuto formando in esse uno stile abbastanza personale, un settecento musicale con qualche sapore di modernità nell'orchestra ed armonia. Ma se l'eleganza e la sapienza tecnica vi sono grandissime, non altrettanto copiosa e originale vi scorre la melodia ed è ben dubbio se a Ferrari convenga il tono di voluta semplicità, che domina nelle sue commedie musicali e non gli sia preferibile l'autore della seconda Sonata per violino e pianoforte e della Vita nuova. Ultimamente egli ha tentato nei *Gioielli della Madonna*, anche l'opera veristica turbolenta ed a forti tinte ma senza vero successo, perchè all'autore fa difetto la potenza drammatica.

*Leone Sinigaglia* (1868) s'è finora dedicato esclusivamente alla musica instrumentale, alla quale lo destinano il suo talento specifico di carattere intimo schivo d'ogni enfasi. Senza voler essere un innovatore egli non ci sorprende ma ci conquista colla rigogliosa ispirazione, coll'euritmia della sua musica, cogli effetti strumentali ottenuti non con mezzi speciali e strani ma con sapienti impasti di colori. Sincerità e naturalezza sono le sue principali doti e la sua melodia ha qualche cosa di rude e vivificante della musica popolare. Le sue

opere principali sono il *Concerto* e la *Rapsodia piemontese* per violino con orchestra, il Quartetto op. 27 con un Adagio stupendo per profonda espressione, una serenata per violino, viola e violoncello, le *Danze piemontesi* per orchestra e l'Ouverture *Le baruffe Chiozzotte*, felicissimo compendio pieno di vita e spirito dell'allegra commedia di Goldoni, la Suite *Piemonte*.

Lorenzo Perosi (1872) destò coi suoi oratorî (*La Passione di Gesù Cristo*, *La trasfigurazione*, *La risurrezione di Lazzaro*, *La risurrezione di Cristo*, *Mosè*, ecc.), i facili entusiasmi del pubblico italiano, che aveva intieramente perduto la conoscenza dello stile dell'oratorio. Nè il successo fu dappprincipio immeritato, giacchè le prime opere, specialmente la *Passione di Cristo*, sembrarono davvero promettere per il futuro dell'artista e l'onda di facile e scorrevole melodia che vi fluiva, la nobiltà d'espressione conquistarono gli uditori. Ma i molti difetti di queste restarono e l'autore venne formandosi uno stile stereotipo, al quale rimase fedele in tutte le sue opere posteriori ed alla lunga si dovette persuadersi dei limiti posti al talento gentile del maestro. E questo stile che è fatto di elementi drammatici moderni, di reminiscenze bachiane e di musica chiesastica e liturgica impedisce l'unità dell'opera e le toglie ogni grandezza anche per la predominanza della nota triste e sentimentale.

Altri musicisti italiani noti sono: *Alessandro Longo* autore di alcune eccellenti sonate per pianoforte di stile classico-romantico, *Cesare Ricci-Signorini* (1867), (più

poemi sinfonici di stile e colorito moderno, composizioni per pianoforte, ecc.), *Amilcare Zanella* (1873), *Giovanni Buonamici* (1846-1914), *Eugenio Pirani* (1852), *Antonio Scontrino* (1850), *Giovanni Tebaldini* (1864), *Bruno Mugellini* (1871-1912), *Alberto Fano*, *Giovanni Bolzoni* (1841), *Alfonso Rendano* (1853) e finalmente i facili autori di canzoni *Tosti*, *Rotoli*, *Denza*, *Costa*, *De Leva*.

Tutti questi musicisti sono più o meno seguaci delle vecchie tradizioni e le nuove idee e teorie non trovano una vera eco nelle loro opere. La nuova generazione però non potè sottrarsi ad una influenza mediata od immediata di tutto il turbinare di nuovi problemi estetici e tecnici ed i frutti di studi ben più profondi e coscienziosi di un tempo cominciano già a mostrarsi in un vero rinnovamento dell'arte italiana, che ha forse base più solida di quella dell'arte francese perchè la natura italiana è aliena alle nebulosità ed alle preziosità in cui va isterilendosi l'arte francese odierna. Ma essendo gli italiani arrivati gli ultimi, essi si contentano ancora di imitare certi procedimenti tecnici nuovi ed innestarli alle loro opere concepite ancora secondo le vecchie tradizioni. Ma non tutti però, giacchè ci sono anche giovani musicisti italiani, che sono ormai decisamente progressisti sinceri.

Non ancora per il successo ma più per la novità dei suoi tentativi sta oggi in prima linea fra i sudetti *Ildebrando Pizzetti* colla sua *Fedra* (1915), un musicista che aveva fatto già parlare di sè quando scrisse la

musica per la *Nave* e gli intermezzi per la *Pisanella*, dunque tutte opere poetiche di Gabriele D'Annunzio. Il suo credo, che egli enunciò in scritti e conferenze, è messo in pratica nella *Fedra*, giacchè le altre opere sono troppo poco numerose ed importanti per farsi una chiara idea delle tendenze dell'autore. Il quale vorrebbe riannodare ai principî della Camerata fiorentina e non vede nè nell'opera di Gluck nè di Wagner realizzato il vero dramma musicale, perchè esso ha sempre più o meno la forma di cantata e perciò manca di vera essenza drammatica. Siamo dunque di nuovo all'eterna questione del connubio o dissidio fra musica e poesia, forse meno importante di quanto si crede. E ciò lo dimostra Pizzetti stesso, che scegliendo la *Fedra* divenne inconsciamente infedele ai suoi supremi principî. Difatti le tragedie del poeta sono, e ciò può sembrare un paradosso, troppo musicali nella lingua e nelle immagini per adattarsi veramente al dramma musicale almeno come lo pensa o vorrebbe Pizzetti od hanno bisogno di un genio per musicalmente compenetrarle e rendere tutta la poesia lirica che vi domina. A tanto non arriva certo la potenza musicale di Pizzetti, che non è veramente un creatore ma piuttosto un dotto ricercatore e scrutatore. D'Annunzio scrisse, che non c'è una sola nota nell'intera partitura della *Fedra*, che contrari il ritmo spontaneo e ciò sarà vero. Per l'uditore però ciò non ha che un'importanza secondaria ed egli trova invece in quella musica troppa monotonia, neppur rialzata da un'orchestra veramente

colorita e ricca di timbri speciali, sicchè è da temersi che l'opera di Ildebrando da Parma resti un nobile e serio tentativo ma che non diventi la Fedra «indimenticabile». Pizzetti vi ha fatto uso dei modi antichi, che egli ha profondamente studiati e dei quali si servì anche nei cori della Nave. La Trenodia che inizia il terz'atto se anche non è, come la disse D'Annunzio, uno dei vertici della musica moderna, degna di essere paragonata alle più alte pagine dei maestri del secolo XVI e XVII italiani, è certo uno squarcio di nobilissima musica. L'aspettarsi un grande vantaggio dall'uso molto frequente dei modi antichi nella musica moderna sarà però una speranza vana, perchè la loro trasformazione nei nostri di maggiore e minore non fu la conseguenza di velleità e studi di studi ma il frutto di una evoluzione logica e naturale.

Ben altra tempra di artista, più spontanea, più irruente, è invece quella del trentino *Riccardo Zandonai* (1883). Mentre Pizzetti si affatica a mettere in pratica quello che per speculazioni e studi gli sembra essere l'unica via per ispirare nuova vita al melodramma italiano, Zandonai coll'istinto del vero musicista di razza si è fatto strada e messo al primo posto nel teatro musicale italiano dei nostri giorni.

Già la sua prima opera, *il Grillo del focolare* si innalza di gran lunga sulla produzione contemporanea tanto per la spontaneità d'ispirazione che per la fattura accurata. *Conchita* ha ormai ad onta dello stile frammentario una nota personale spiccatissima ed una

potenza caratteristica assai grande. *Melenis* oltre i pregi di Conchita ci palesò un altro lato del talento di Zandonai, la facoltà cioè di dipingere grandi quadri con mano maestra e di trovare melodie dalla linea ampia ed espressiva. Ma se in queste opere si scorge ancora l'incertezza di un giovane, che non si è ancora formato una lingua tutta propria ed alle volte vi manca l'unità organica, la *Francesca da Rimini* (1914), nella cui musica l'autore ha saputo ben più felicemente che Pizzetti trasfondere tutta la poesia della parola ed ambiente dannunziani, sembra invece avvicinarsi al sogno di un dramma lirico moderno, quale tutti desiderano ed aspettano e dove alla musica non tocchi l'ultima parte. Zandonai, certo il più sicuro e sapiente degli operisti italiani, si risente ancora qualche volta delle opere di Wagner e di altri ma egli è fra tutti i giovani quegli che discende in linea diretta dal Verdi dell'*Otello* e *Falstaff* ed il più italiano di tutti, perchè italiana è la sua melodia, sempre scelta e spesso assai ispirata e felice, italiana la concezione dell'opera complessa, chiara e senza nebulosità, italiano il sentimento e l'espressione drammatica, ora dolcissima ed insinuante, ora irruente ed aspra. Zandonai ha studiato certo i maestri moderni ma ha saputo evitare un'imitazione pericolosa sicchè la sua musica nulla ha della evanescenza snervante della musica francese nuova e delle complicazioni cacofoniche straussiane ma è sana e forte.

*Vittorio Gui, Dom. Alaleona, G. Fran. Malipiero,*

*Alberto Gasco, Vincenzo Tommasini, Vincenzo Davico, A. Casella e Gianotto Bastianelli* sono pure fra i giovani quelli, che nutriti di forti studi e di tenace volontà cercano d'innalzare le sorti della musica italiana e fecero già buona prova.

*Ottorino Respighi*, autore di squisite romanze, e composizioni orchestrali (sinfonia drammatica, ecc.), s'è preso a modello la polifonia ed in genere la musica di Strauss nella sua *Semirama*, un'opera di grande colorito, però ineguale nell'ispirazione e che non può valere che come una promessa, quantunque la tecnica sia ormai sicura.

Non molto dissimile a quella dell'italiana fu la sorte della *musica francese* negli ultimi decenni del secolo scorso. Anche in Francia essa fu quasi fino all'epoca tragica del Settanta arte di lusso e passatempo nè l'educazione musicale degli artisti e del pubblico era gran fatto superiore a quella della nazione sorella. Le ultime opere di Gounod erano pallide ombre del passato, Berlioz era affatto trascurato ed uno dei maggiori geni musicali che mai ebbe la Francia, Giorgio Bizet, s'era spento in giovane età, senza poter vedere riconosciuta ed ammirata la sua opera. Alcuni musicisti seppero però colla tenacia e serietà dei loro propositi tener fronte alla corrente d'indifferenza e finirono coll'imporsi all'attenzione.

Il primo di questi è senza dubbio *Camillo Saint-Saens* (1835) che i francesi hanno già assunto fra i classici nazionali. Se con ciò non si vuole riconoscere che la sua



suprema maestria tecnica, non c'è dubbio che egli merita questo onore. Saint-Saens ha scritto opere di tutti i generi (musica da camera, Concerti per pianoforte, violino, violoncello, suites, poemi sinfonici, sinfonie, rapsodie, canzoni, musica per organo, opere teatrali (*Sansone e Dalila*, *Etienne Marcel*, *Enrico VIII*, *Proserpina*, *Ascanio*, ecc.)). Ma in fondo egli non ha saputo farsi un vero e proprio stile, ma s'è lasciato influenzare da ogni stile assimilandoseli sapientemente. Egli è un artista equilibrato, elegantissimo e di grande talento ma fatto principalmente di riflessione, sicchè la sua musica quasi sempre ci interessa ma raramente ci conquide. Gounod giudicò molti anni fa così di lui e le sue parole possono valere ancor oggi, perchè il suo talento non ha subito poi alcuna evoluzione rimarcabile:

«Saint-Saens è una delle personalità musicali più caratteristiche, che io conosca. Egli è un musicista munito di tutte le armi; egli sa la sua arte meglio d'ognuno, conosce a memoria tutti i maestri, suona l'orchestra come il pianoforte ed ha una facoltà d'assimilazione prodigiosa, non esagera mai, non è nè violento nè enfatico, non vuol riformar nulla ma scrive come sente e sa, perchè è un grande musicista di razza».

Non egual importanza ebbero *Edoardo Lalo* (1823-1892) e *Beniamino Godard* (1849-1895), il primo, musicista di serî propositi, che ebbe ben poco successo in vita. Le sue opere principali sono due Concerti e la Sinfonia spagnuola per violino ed orchestra, una Rapsodia norvegese per orchestra, il ballo *Namouna* e

l'opera *Le roi d'Ys*, che ha delle pagine veramente belle. Godard scrisse musica sinfonica e opere teatrali, che ebbero qualche successo.

Ma l'autore prediletto del grande pubblico francese fu ed è forse ancora *Giulio Massenet* (1842-1912). Dotato di mediocre potenza drammatica egli dopo essersi più volte provato nella grande opera (*Re di Lahore*, *Erodiade*, *Cid*, *Esclarmonda*, *Le Mage*, *Thais*, *Arianna*, *Bacco*) e specialmente nelle prime composizioni con successo, venne poi modificando il suo stile, dando il predominio alla parte lirica (*Manon*, *Werther*, *Saffo*, *Cendrillon*, *Teresa*, ecc.). Ma questa maniera fatta di facili e carezzevoli melodie senza grande originalità ma di belle forme, di ritmi piccanti, di smagliante colorito orchestrale, se conquise specialmente nella *Manon* e nel *Werther*, colla sensualità della sua musica vaporosa e piena d'abbandono, alla lunga non potè ingannarci sulla sua superficialità ed intima vacuità. Massenet è il poeta dell'amore sentimentale senza troppi slanci e senza vera tragicità. Alle volte le sue opere fanno l'effetto di lunghe romanze e la sua musica somiglia a *Manon*, elegante, volubile, gracile e corrotta. Le ultime opere del fecondissimo autore (*Panurge*, *Cleopatra*, *Amadis*, postume) non ebbero più il successo delle prime, giacchè sono sempre gli stessi procedimenti che si ripetono e perchè la grazia femminile e snervata dell'autore e la melodia goudoniana allungata all'acqua di rose che diventa sempre più insignificante e che finisce quasi col sottolineare semplicemente le parole,

non poterono più bastare ai bisogni artistici del nostro tempo, che domanda ben altre e più forti commozioni. Massenet è un artefice perfetto e sa nascondere il lato debole della sua musica con tutte le raffinatezze dell'arte, che per lui non ha più segreti. Ma egli non si servì che ben di rado di questa sua perizia per scrivere un'opera forte ed ha mantenuto forse soltanto nella *Cleopatra* quello che prometteva col *Re di Lahore*, contentandosi di seguire il gusto della moda e di un pubblico di decadenti. Massenet, che aveva cominciato cercando una specie di conciliazione fra il nuovo ed il vecchio, perdette poi il contatto coll'epoca presente e tutto quello di nuovo che c'è nell'aria, lo ha lasciato completamente indifferente. Eppure da lui derivano i più dei veristi moderni compresi alcuni degli italiani, che esagerarono i difetti senza saperlo raggiungere nella perfezione tecnica.

L'influsso che ebbe la musica di Wagner su tutti questi autori non fu tale da cambiare o modificare sensibilmente la loro natura, se pure d'un vero influsso si può parlare. Ma dopo il Settanta comincia una vera e nuova era della musica francese, sulla quale la musica e le teorie di Wagner ebbero una grandissima importanza, cosa tanto più strana in quanto che sembrerebbe quasi impossibile che una nazione appena sconfitta dalle armi tedesche abbia potuto scegliere proprio quel momento per rinnovare la sua arte, plasmandola sul modello dell'odiato vincitore. Eppure fu così. Circa dall'ottanta in poi dopo che il successo della musica instrumentale

tedesca era stato preparato coi concerti popolari di Lamoureux e Colonne, la conquista wagneriana fece passi da gigante e la produzione di quei dieci o quindici anni se ne risentì talmente, che la musica francese parve quasi perder ogni impronta nazionale. Fra i musicisti di questo periodo, nel quale l'imitazione wagneriana è sensibilissima, vanno nominati *Ernesto Reyer* (1823-1909), autore di un *Sigurd* (Sigfrido, 1884) scritto intieramente sotto l'influsso di Wagner e di *Salambò* (1890) un'opera non senza meriti ma affatto mancante di unità di stile ed ineguale nell'ispirazione; *Ermanno Chabrier* (1841-1894) autore dell'opera *Gwendoline* (1886) musicista ispirato e ricco di potenza drammatica ma intristito nella imitazione wagneriana, che snaturò il suo stile, ed *Alfredo Bruneau* (1857). Quest'ultimo protesta di non essere un wagneriano. «Pour ma part, admirateur fervent de Richard Wagner, je n'ai jamais cessé, dans mes oeuvres et dans ma critique, de défendre la cause de l'art français». Ma più a parole che con fatti, giacchè lo scegliere per i suoi drammi libretti che gli scrisse Emilio Zola (*Le Rêve*, *L'attaque du moulin*, *Messidor*, *Ouragan*, *La faute de l'abbé Mouret*, melodramma declamato, *L'enfant roi*, *Nais Micoulin*) azioni ora estremamente realistiche, ora peggio che accademiche ad onta della prosa nella quale sono scritte, perchè i personaggi non sono veri uomini ma simboli ed astrazioni, non poteva bastare, avendo la musica di questi drammi ben poco l'impronta nazionale e non essendo che del Wagner di seconda mano. E ciò è tanto

più da deplorarsi che Bruneau è forte musicista, al quale non manca nè l'istinto del teatro nè la sapienza tecnica. In complesso quello che Bruneau si propone è il dramma musicale verista, lo stesso ideale al quale aspira con tendenze nazionalistiche e simbolistiche *G. Charpentier* (1860) l'autore del romanzo musicale *Luisa* (1898), l'opera sbagliata di un bell'ingegno, che credette poter ispirare vita artistica col mezzo di una musica alle volte elegante, colorita e vivace ma estremamente frammentaria e senza veri voli lirici alle peripezie triviali di una famiglia parigina. Molto minor successo della Luisa ebbe l'ultima sua opera *Julien* (1913) che è quasi un rifacimento della *Vie de pöete*, specie di dramma sinfonico, scritto in gioventù. Julien è venuto ormai troppo tardi e non ci dice più nulla di nuovo. Anche in essa contrastano romanticismo e realismo senza potersi accordare e questo continuo oscillamento toglie ogni unità all'opera nella quale l'ispirazione è assai scarsa e poco eletta.

Tanto la musica di Bruneau che di Charpentier sono in sè la negazione di tutte quelle doti che noi eravamo abituati a trovare e cercare nella musica francese, cioè la chiarezza, la misura, la forma. Ambedue furono scolari di Massenet e per quanta differenza passi fra le opere del maestro e degli allievi devesi però sempre riconoscere un'affinità di famiglia ed un incrudirsi di quella maniera di concepire il dramma musicale come una semplice impressione ora sentimentale ora realistica che già si mostra, p. es., nella Saffo di Massenet. Ma

quantunque Bruneau e Charpentier fino ad un certo punto tentino nuove vie, essi non si possono annoverarsi a quei pochi musicisti che oggi rappresentano la nuova scuola francese progressista. Il padre spirituale di tutti questi è *César Frank* (1822-1880) un'anima candida, ingenua e profondamente religiosa, che in vita restò quasi sconosciuto e fu solo idolatrato dai suoi scolari. Le sue opere rispecchiano la sua natura e la loro caratteristica è il più puro idealismo. Educato alla musica di Bach egli venne formando il suo stile sulle opere degli antichi ma senza imitarli ed aggiungendovi qualche cosa di mistico che è tutto suo ed elementi affatto moderni specialmente dal lato armonico. Le sue opere principali sono gli oratori *Les Beatitudes*, *Psyché*, la sua musica da camera e per organo, alle quali non fanno certo difetto l'ispirazione ma il sentimento della misura e della forma, che alle volte sembra embrionale. In ultima linea è però assai dubbio, se si possa annoverare Frank fra i musicisti francesi, perchè son troppi gli elementi stranieri, che si trovano nella sua musica. Ma l'importanza di Frank sta forse più che nelle sue opere nella sua grandezza morale e nell'immenso influsso che ebbe sui suoi scolari, fra i quali contano i migliori musicisti odierni di Francia. E fu per questi che fu superato il periodo di imitazione wagneriana che minacciava snaturare l'arte nazionale e che oggi dopo un'interruzione di più secoli si può davvero parlare di una vera arte francese, la quale vuole, come proclamava Charles Bordes, uno dei più valenti maestri e fautori «le

discours libre dans la musique libre, la mélodie continue, la variation infinie, la liberté en un mot de la prose musicale. Nous voulons le triomphe de la musique naturelle, libre et mouvante comme le discours plastique et ritmique comme la danse antique».

A questo ideale ben ancora lontano da esser raggiunto tendono i conati del nuovo Cenacolo, alla cui testa sta da anni *Vincent d'Indy* (1851), talento complicato di erudito, pensatore e musicista, fervido cattolico, battagliero, che cerca il rinnovamento dell'arte nella conoscenza profonda dell'arte medioevale. Eppure anch'egli sacrificò dapprima a Wagner come in genere tutti gli altri francesi del suo tempo e tanto la sua sinfonia *Wallenstein* che la sua opera *Fervaal* (1897) e specialmente *le Chant de la Cloche* mostrano una palese derivazione dalla musica wagneriana. Nelle opere posteriori (*Etranger*, Sonata per pianoforte e violino. Quartetto, *Symphonie sur un thème montagnard*, ecc.), è innegabile la nota personale, che è fatta più di arte e di serietà che di spontanea ispirazione. In fondo d'Indy è un artista conscio e sicuro ma freddo, aristocratico e troppo eclettico per veramente commuoverci.

Della musica tedesca moderna, in quanto essa cerca nuove vie, parleremo nel seguente capitolo. Ma non tutti i musicisti di Germania seguono le orme di Riccardo Strauss, Max Reger e Gustavo Mahler. La maggior parte continua le vecchie tradizioni, imitando or questo o quel maestro. Nell'opera è Wagner, che è diventato la guida quasi sempre fatale e quantunque la produzione annua

sia ancora ingente, le opere che non perirono nel mare della dimenticanza sono pochissime. Una di queste è *il Barbiere di Bagdad* di *Pietro Cornelius* (1824-1874), nata ancora ai tempi del soggiorno di Liszt a Weimar, ricca di gentile ispirazione ma senza vera potenza drammatica. Maggior fortuna ebbe la fiaba *Hänsel und Gretel* di *Engelberto Humperdink* (1854), felice connubio di canzoni popolari colla polifonia e la maniera dei Maestri cantori di Wagner, nota anche in Italia, dove ebbe pure successo l'altra opera *Figli di re*, una leggenda composta alla stessa maniera. Ma quando Humperdink abbandonò il campo delle fiabe, allora si mostrò la sua deficienza di vera forza drammatica e le opere posteriori non ebbero alcun successo. *L'Evangelimann* di *Guglielmo Kienzl* (1857) ebbe pure gran successo ma più per il libretto sentimentale e commovente che per la musica appena mediocre. E così pure vero successo non può dirsi quello più recente di *Tiefland*, l'opera di *Eugenio D'Albert* (1864), miscuglio di tutti gli stili con predominanza di quello italiano moderno. *Sigfrido Wagner* (1869) ebbe come musicista la sfortuna di essere figlio di Riccardo Wagner. Le sue opere hanno specialmente nelle scene popolari di carattere comico una certa freschezza sana. Ma i libretti simbolico-mistici, che egli sceglie ed il voler oltrepassare i limiti postigli dalla natura, gli fecero finora fallire la prova. Ben maggiore potenza e serietà mostrano invece *Max Schillings* (1868), l'autore di *Ingwelde*, *der Pfeiferstag* e *Moloch*, e specialmente



*Giov. Pfitzner* (1869) (*il povero Enrico, la Rosa del giardino d'amore*), quantunque anche essi sono imitatori di Wagner e soffocano in una complicatissima polifonia dell'orchestra la linea melodica.

Gli autori tedeschi di musica strumentale sono infiniti ed è affatto impossibile il parlarne qui, sia perchè ciò oltrepasserebbe il compito di questo manuale sia perchè oltre Riccardo Strauss e Max Reger mancano personalità spiccate. Il maestro della maggior parte dei giovani più noti fu *Lodovico Thuille* (1861-1907) scolaro e poi successore di Rheinberger a Monaco, un romantico, che però seppe seguire i tempi e che come maestro aveva doti specialissime. Ma come egli nelle sue opere fu un brahmsiano con infiltrazioni moderne anche i suoi scolari diretti od indiretti oggi in vista (*Braunfels, Noren, Bleyle, Lampe, Bischoff, Weissmann*) seguono la sua strada e sono seguaci or di Brahms or di Strauss. Le loro opere mostrano serietà di volere, sapienza e sicurezza tecnica ma difettano di vera originalità ed ispirazione. Quasi tutti poi si risentono delle nuove conquiste armoniche e cercano di usufruirne senza però che le loro opere si possano dire moderne nel senso della parola, perchè il loro fondo è in realtà ancora classicista ed il modernismo non ne è sincero.

## LETTERATURA

Colombani A. - *L'opera italiana nel secolo XIX*, Milano.

Prati R. - *Giuseppe Martucci*, Torino, 1914.  
Bastianelli Gianotto - *Pietro Mascagni*, Napoli, 1910.  
Torrefranca Franco - *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, Torino, 1912.  
Pfohl R. - *Die moderne Oper*, Berlino, 1894.  
Servières G. - *La musique française moderne*, 1897.  
Hervey A. - *French Music in the XIX Century*, London, 1903  
Neitzel O. - *Camille Saint-Saens*, Berlino, 1900.  
Angè de Lassus - *Saint-Saens*, Paris, 1914.  
Louis R. - *Die deutsche Musik der Gegenwart*, 1909.  
D'Indy V. - *César Frank*, Paris, 1906.

## CAPITOLO XXIII.

### L'ora presente.

La fine del secolo decimonono avrà probabilmente nella storia della musica una certa importanza, perchè essa chiude quasi un periodo e segna l'inizio di una nuova epoca. Noi contemporanei non possiamo nè giudicarne dell'importanza ed ancor meno fare da profeti circa il futuro, perchè ci manca l'oggettività e la facoltà di contemplare da un punto di vista più dominante e lontano il nostro tempo e perchè quello che forse sarà la musica futura, oggi non si presenta ancora che appena allo stato embrionale. Il compito di uno che scrive della musica contemporanea non può essere dunque che quello di un cronista o di un semplice critico che esprime le sue opinioni personali.

I nomi dei musicisti della seconda metà del secolo scorso che passeranno alla posterità non soltanto come suoni vacui sono ben pochi. Gli altri verranno dimenticati assieme alle opere dei loro autori oppure si ricorderanno come quelli dei pionieri di una nuova arte che già batte alle porte. I rappresentanti di questa sono tutti stranieri e precisamente tedeschi e francesi. Il più noto e discusso è certo *Riccardo Strauss*, nato nel 1864,

l'anno della morte di Meyerbeer, col quale egli ha almeno la somiglianza della natura avida di successo. Questo barbaro magnifico e temerario dagli occhi chiari, come un giorno lo chiamò Gabriele D'Annunzio, è oggi il conscio duce di molti musicisti moderni e l'eroe dell'ora presente. Se però si studiano veramente le sue opere, non sarà difficile il conchiudere, che in fondo non è tanto la sostanza quanto la forma ed i mezzi di estrinsecarla, che si possono dire nuovi. La musica di questo talento complesso per eccellenza, di quest'anima eternamente tormentata da nuovi problemi, non ha la forza persuasiva di quella dei grandi maestri ma piuttosto ci conquide colla violenza e ci fa ammiratori con riluttanza, perchè la sua qualità principale non è tanto l'emozione sincera quanto la ferrea ed indomita volontà, che essa continuamente palesa.

Strauss è il musicista meno ingenuo e semplice che si possa pensare ed il processo generativo della sua mente è dei più complicati. Apparentemente invasato dal sacro furore dell'arte e conquiso dalla situazione, dalle parole e versi, egli resta in realtà internamente freddo e quasi spettatore di sè stesso come qualche grande artista drammatico, che sembra vivere la vita delle persone che rappresenta ed invece non ne imita che con maestria i gesti e le parole. Egli è un cerebrale, che non fa che sperimentare e siccome nessuno lo supera oggi nel volere e sapere e nella sicurezza dell'istinto od almeno del conoscere gli istinti degli altri, le sue opere non hanno come quelle di tanti altri nulla di frammentario,

appunto perchè non conosce la semplicità ed ingenuità. Altra volta uno degli elementi principali per giudicare dell'originalità o dell'altezza del talento d'un musicista era l'esame della sua melodia. Ora ciò non è più di moda. Se però si vuole ancora provare l'esperimento, si troverà che una melodia straussiana non esiste, mentre invece ne esiste benissimo una mozartiana, beethoveniana, verdiana, ecc. E non solo ciò ma anzi che i pregi di Strauss sono in genere da cercarsi in tutt'altro che nella melodia, perchè i suoi temi melodici sono ben di rado veramente felici e perchè egli si contenta molte volte di frasi comuni e di spunti che nulla hanno di peregrino. Ad onta di ciò è innegabile che questa deficienza melodica delle opere di Strauss non ha grande influenza sul loro valore, che dipende piuttosto dalla complessività di esse e dalla maniera di concepire l'opera d'arte. Ne è punto giustificato il voler chiamare la musica di Strauss astrusa e se tale molte volte si giudica, ciò dipende non dalla sostanza ma dall'estrema complicazione dell'apparato, dalla sopraposizione dei contrappunti, chè anzi il maestro, come lo dimostrò nella scelta dei soggetti, è natura certo speculativa ma con una buona parte di sensualismo.

Strauss ha incominciato come tutti i musicisti coll'imitare i maestri precedenti e suoi contemporanei e fra questi specialmente Brahms. La prima opera in cui egli veramente si palesò fu il poema sinfonico *Macbeth* (1887), seguito con breve intervallo dal *Don Giovanni* (1888) e dal *Tod und Verklärung* (*Morte e*

*trasfigurazione*) (1889), ancor oggi la sua opera più popolare. Tutte queste opere derivano da quelle di Liszt ma Strauss seppe trarre ben altre conseguenze dallo stile programmatico che il suo iniziatore. Egli non si fa mai veramente schiavo del programma ma è in grado di esprimere con mezzi semplicemente musicali tutto quello che vuole. Questa potenza gli è anzi tanto propria che egli molte volte ne abusa. In confronto di Liszt egli ha non solo maggiore padronanza dei mezzi e della tecnica ma anche più grande facoltà inventiva, le quali doti gli rendono possibile di mantenere l'architettura musicale e la divisione logica del pezzo, mentre gli altri seguaci di Liszt finiscono nella più completa anarchia. In un certo riguardo Strauss è anzi un formalista, ben inteso alla sua maniera, giacchè in tutto il suo procedere si può sempre osservare un certo sistema che consiste nella anatomizzazione e disgiunzione dei temi musicali e nel tener fermo alla forma ritmica, che è quasi l'ossatura ferrea della composizione. Un'altra delle sue qualità è la ricerca della caratteristica, che non rifugge da alcun mezzo, poichè a lui poco importa come risuoni la sua musica, purchè dica ciò che egli vuol esprimere. Documenti di questa tendenza sono rintracciabili in tutte le sue opere ma specialmente nella *Vita d'eroe*, e nello *Zaratustra*, dove vi sono brani di musica assolutamente brutta, se tale si può ancora chiamare e voluta così di proposito. Tendenza questa che non si deve confondere col cosiddetto realismo o verismo musicale, del quale del resto le opere di Strauss mostrano molti esempi ma arte

d'esprimere coi suoni materiali ed i mezzi della tecnica musicale sentimenti astratti ed idee che mai prima si tentò di tradurre.

L'arte di Strauss è tutta personale ed è questa che nelle sue opere assume tale importanza da farle distinguere da quelle degli altri maestri. O meglio detto, essa cessa quasi di essere solamente arte e tecnica ma diventa cosa quasi principale, facendo passare in seconda linea l'idea ed il pensiero musicale. Le vie percorse da Berlioz e Liszt non avevano condotto a buon fine; Berlioz non seppe mai liberarsi dallo schema formale della sinfonia di Liszt e non scrisse che schizzi geniali di forma frammentaria. In una parola Berlioz fu troppo musicista e Liszt troppo poeta. Strauss proseguì per la strada segnata da questo ma evitandone i pericoli. L'idea poetica genera la forma ma egli non abbandona la logica musicale. E che ciò non sia impossibile egli mostrò in due delle sue migliori opere, nel *Don Chisciotte*, scritto in forma di variazioni e nel *Till Eulenspiegel* in forma di rondò.

La musica dei poemi sinfonici di Liszt è essenzialmente omofona. Strauss vi sostituì invece una complicatissima polifonia melodica simile a quella dei Maestri Cantori di Wagner. La quale, se in certo modo è un compenso alla mancanza dello sviluppo tematico tradizionale, rende però l'opera musicale molto più difficile a comprendersi, perchè l'orecchio s'affatica a voler seguire le combinazioni di tre o quattro temi molto più che se si trattasse di contrappunti per quanto

complicati della maniera antica, perchè questi seguono pur sempre leggi formali, che Strauss rifiuta.

Insuperabile, anzi unica è invece la sua arte d'orchestrazione, che sorpassa quella di Berlioz, Wagner e di ogni altro. Strauss è colorista per eccellenza e tale lo fa non tanto l'uso di alcuni strumenti ma l'istinto geniale degli impasti e la maniera di usare degli istrumenti, per trarne effetti affatto nuovi, ora di infinita dolcezza e soavità, ora di stragrande potenza. E perchè egli concepisce le sue opere orchestralmente, è quasi impossibile giudicare di esse studiandole al pianoforte. Molte cacofonie, molte stranezze spariscono sentite nell'orchestra o quasi non si avvertono, mentre al pianoforte ci riescono insopportabili. Quasi sì personale che l'istrumentazione è l'armonia di Strauss, che è impossibile spiegare e comprendere alla stregua delle antiche norme, che per lui più non esistono. L'ultima opera sinfonica di Riccardo Strauss e forse, se non la più ispirata, la più perfetta, fu la *Sinfonia domestica*. Il programma è appena accennato ed è quasi inutile giacchè è comprensibile anche senza di esso.

La domanda se nella musica di Strauss domini più l'elemento sinfonico che il drammatico è ormai superflua. La musica istrumentale moderna è sì pregna di elementi drammatici, che i confini della musica sinfonica e drammatica, che prima erano ben definiti, vanno quasi scomparendo. Un fenomeno strano è anzi che la musica di Wagner ha avuto maggior importanza per la musica sinfonica che la drammatica. Le opere di



Strauss sono in realtà piccoli drammi senza parole e tutta la sua natura lo predestinava al dramma. Eppure egli vi arrivò tardi, giacché il *Guntram* (1894) è un'opera scritta sulla falsariga di Wagner, del quale il giovane Strauss allora subiva il prepotente influsso.

Vera musica di Strauss è invece quella della seconda opera *Feuersnot* (*Senza fuoco*) (1901). Il libretto, lardellato di frasi scabrose e quasi lubriche e di allusioni a Wagner e Strauss stesso non è tolto da una fiaba olandese come dice l'autore ma ricorda la leggenda medioevale del mago Virgilio e

/\* «la torre dove stette in due cestoni «Virgilio spenzolato (BERNI). \*/

Ma Strauss possiede una vena satirica assai pronunziata ed una dose di sensualità, che gli fecero scegliere quell'azione mista di lirismo nordico e vena boccacesca. La musica non differisce gran fatto da quella dei poemi sinfonici e vi predomina l'elemento sinfonico. Non mancano però momenti felici di lirismo nei canti di Kunrad, per quanto faccia difetto l'intensità della passione e della vita interiore, mentre c'è una certa giocondità primaverile nelle scene popolari, che non è priva di poesia.

Da *Feuersnot* a *Salome* (1905) passa una differenza abbastanza grande, quantunque forse non tanta quanti molti vogliono. Dal lato dell'ispirazione musicale anzi si può dire che *Feuersnot* è opera più spontanea ed originale e che la differenza è più da ascriversi al soggetto ed alla tecnica più complicata e più

perfezionata dal punto di vista dell'autore che ad altri elementi. Il dramma di Oscar Wilde, per quanto non sia certo un capolavoro, ha delle qualità che dovevano attrarre un musicista della natura di Strauss, perchè l'arte di Wilde ha molte e grandi somiglianze con quella di Strauss, che è fatta più che di vera e sincera commozione di stravaganze, violenze, frenesie da un lato e di preziosità, ricercatezze e coloriti e tinte più svariate da un altro. Considerata come opera musicale uno dei maggiori pregi di Salomè è lo stragrande movimento, la rapidità che sostiene tutto l'edificio e le dà un'unità che non hanno neppure i drammi di Wagner, rendendo la musica eminentemente suggestiva.

*L'Elettra*, venuta pochi anni dopo (1909), è scritta nello stesso stile e non supera la Salome che forse per ancor maggior irruenza ritmica e per l'asprezza rigida. Ad ambedue le opere è comune la deficienza melodica e la povertà dei temi, che di solito consistono di poche note, che traggono il loro significato più dal ritmo che dalla linea stessa. Il difetto maggiore di Salome ed ancor più di *Elettra* è l'eccesso, che quando è continuato, perde ogni effetto e produce monotonia. Tutto vi è spasmodico, turbinoso, delirante, convulsivo. Questa musica ha senza dubbio una grande potenza sugli uditori ma essa piuttosto di ammaliarli, li piglia di sorpresa tanto che essi poi non sanno rendersi una vera ragione dell'effetto subito. Perciò riudendo queste opere, si potrà scoprirne molti particolari interessanti sfuggiti la prima volta ma l'effetto e l'impressione iniziale non si

raggiungono più, perchè bisogna alla fine persuadersi, che c'è ben molta posa in tutta questa musica, apparentemente sì calda ed in realtà sì fredda. Il successo che ebbero tanto la Salome che l'Elettra fu grande e fino ad un certo punto anche sincero. È però assai dubbio il dire quanta parte ne tocchi al poeta e quanta al musicista. Tutti e due i poemi sono opere più di letteratura che di vera poesia e Strauss seppe scegliere bene il momento propizio a simili prodotti, in cui isterismi sessuali si mescolano a preziosità letteraria e sotto una forma smagliante di immagini e parole si maschera un'intima povertà di vero contenuto. Il voler giudicare della musica di questi due drammi alla stregua dei principî del dramma lirico compreso quello di Wagner è del resto fatica inutile. L'autore rinuncia ad ogni forma musicale ed ormai non vuol che seguire la parola più fedelmente che possibile, ciò che esclude naturalmente ogni simmetria musicale. Ciò sarà forse giustificato, ma dal momento che tutto il dramma musicale non basa che su di una finzione è pure permesso il domandarsi, se non sarebbe ancor più logico contentarsi della sola parola.

Dopo la Salome e l'Elettra, *il Cavaliere della rosa*, la nota comica dopo la tragica. Il poeta Hoffmannsthal, che non sa che rifare per quanto virtuosamente le cose altrui, collo scetticismo cinico del viennese decadente offrì al maestro un libretto settecentista un po' boccaccesco, un po' goldoniano, appesantito di elementi teutonici con una figura goffa e volgare quasi ributtante,

un po' di colorito locale e non dimenticando l'italiano intrigante e subdolo, che sembra di prammatica (*Flauto solo* d'Albert, *Arianna a Nasso*) insomma un poema che offende il nostro gusto latino e ne è ben lontano. Lo stile del Cavaliere della Rosa è un misto di elementi eterogenei sapientemente mascherati. La parte migliore è forse la sentimentale, mentre la comica è bizzarra ed esagerata. Quantunque Strauss si sforzi di essere chiaro e melodico, egli non ci riesce e cade alle volte persino nel regno dell'operetta.

Le due ultime opere di Strauss sembrano destinate a non rimanere che un intermezzo nella sua produzione. L'idea di mettere in musica il *Bourgeois gentilhomme* di Molière e specialmente il piccolo dramma *Arianna a Nasso* che vi è contenuto ha attratto Strauss, lo scettico umorista, per il funambolismo della situazione buffonesca e lirica. Egli sciolse il problema da grande artista che sa far tutto ma senza poter creare un'opera vitale per la mancanza di ogni sentimento umano e per la pretenziosità troppo palese. Eppure anche quest'opera contiene pagine stupende or di umorismo or di dolcezza erotica.

E non più che un capriccio di artista nordico e perciò complicato di simbolismo filosofico fu quello di scrivere l'azione coreografica *la leggenda di Giuseppe*, trasportata al tempo del barocco berniniano, pure di Hoffmannthal, natura affine di Strauss per il predominio dell'erotismo più o meno palese e congiunto modernamente ad elementi anche più bassi. Ma il

simbolismo non si comprende e non resta che un'azione coreografica di mediocre interesse, nella quale domina non la danza sana e popolare del Cavaliere della Rosa ma quella dionisiaca o baccante del Zaratustra, della Salome ed Elettra. Comunque, l'opera complessa di Strauss resterà un documento importante del tempo, mentre la credenza che da lui cominci una nuova era non è certo più giustificata, giacchè fra la sua musica e la cosiddetta futuristica c'è troppa differenza e completa disparità di principi.

Arte ben più moderna è invece quella di Debussy e la nuova musica mette più o meno capo al *Pelleas et Melisande*, perchè essa riassume le nuove tendenze e conquiste e perchè fu per lei che venne a cessare in grandissima parte l'incubo wagneriano ed i musicisti si videro aperte altre strade. In ciò sta forse più che nel valore intrinseco dell'opera la sua importanza per la storia musicale. Il suo successo al nostro tempo di indirizzi così realistici è senza dubbio assai strano. O forse esso a pensarci meglio è spiegabile appunto per legge di contrasti. La nostra epoca combina l'opportunità della vita pratica col bisogno d'un certo misticismo claustrale, che ognuno ha in fondo all'anima senza rendersene conto. In sostanza è lo stesso fenomeno del successo dell'impressionismo e di tutte le sue suddivisioni nella pittura nonchè delle ricercatezze arcaiche della letteratura.

*Claudio Debussy* (1862) che a tempo perduto è anche critico di arte ci ha dato in uno dei suoi articoli la sua

professione di fede: «L'arte è la più bella menzogna. Per quanto ci affaticiamo di rappresentare la vita nelle sue forme e colori usuali, non si arriverà mai ad un risultato soddisfacente ed appunto perciò è desiderabile che l'arte resti una menzogna, se essa non deve abbassarsi fino al più triste opportunismo dozzinale. Come? Non cerca ognuno l'oblio nell'arte e non è l'oblio una speciale forma della menzogna? Il nostro compito è di mantenere il mondo nelle sue illusioni e di non scuotere brutalmente gli uomini dai loro sogni per mostrar la cruda realtà. Contentiamoci del mondo fantastico, giacchè esso solo ci dà conforto, esso solo è capace di farci intravedere una bellezza che non passa, perchè eterna».

Il Debussy non si contentò di parole ma cercò di mettere in pratica le sue teorie. Uscito dal Conservatorio di Parigi e scolaro di professori più che ortodossi scrisse la cantata *La demoiselle elue* su poesia del preraffaelita Rossetti, che ispirò spavento ai suoi pedanti maestri e che mostra già tutte le caratteristiche dell'autore. Le quali sono completo abbandono delle forme tradizionali, soppressione di ogni simmetria musicale, dissoluzione della linea melodica in piccolissime frasi e melismi per produrre un'atmosfera musicale piena di vaporosità, il canto in modo di recitativo quasi come nelle opere di Peri e Caccini, imitando cogli intervalli l'alzarsi ed abbassarsi della voce parlata, tessuto armonico, in cui l'accordo sta quasi da sè e non si collega cogli antecedenti e posteriori, un'armonia armoniosa, come la

chiama Laloy, che ha principio e fine in sè stessa. Il prodotto di tutte queste qualità in parte negative è uno dei più originali della musica moderna. Gli stessi principî messi in pratica da un musicista mediocre avrebbero condotto necessariamente a qualche cosa di disgustoso ed estremamente monotono. Debussy arrivò invece per questa via a darci opere sulle quali si potrà certo discutere e che ci sembreranno a seconda delle nostre inclinazioni e studi strane e forse antipatiche ma che non si potrà far a meno di riconoscere come il frutto di un talento singolare ed originale.

La *Demoiselle elue* fu presto dimenticata ma Debussy sorprese il pubblico con un'altra opera ancora più combattuta e dappriincipio rifiutata, che poi finì per far il giro delle sale di concerto di tutti i paesi. Questa volta l'autore scelse una poesia di Mallarmè, *L'après midi d'un faune* per scriverne un preludio d'orchestra (1892). *C'est une sauce sans lièvre* ebbe a dire un celebre musicista francese e secondo il comune modo di vedere non a torto. Difatti questo preludio fa ai pugni con tutto quello che noi intendiamo per un preludio, *ouverture* o poema sinfonico, perchè qui non c'è tema sul quale s'impervi l'opera, non c'è sviluppo tematico ma solamente un'indefinibile incertezza della frase melodica, un continuo svolgimento di modulazioni strane. Eppure che effetto poetico l'autore sa trarre da un tutto, che ci pare inorganico, quale compenetrazione della poesia, quale tavolozza smagliante ad onta della delicatezza! Il nostro istinto si ribella contro questa

musica rivoluzionaria, sì diversa dalla nostra e nel medesimo tempo quei suoni, quelle armonie ci ammaliano e quasi ci convertono alla nuova arte. Ed i *Nocturnes* e gli schizzi *La mer*, *Images* ed i 24 preludi per pianoforte? Un nulla forse, quasi bolle di sapone iridescenti e vaporose ma un tutto eminentemente suggestivo e poetico.

Queste opere come pure il suo *Quartetto* in sol minore, molte canzoni ed alcuni pezzi per pianoforte non avrebbero però certo potuto rendere sì noto il loro autore quanto lo è, perchè tutta questa musica è troppo esclusivamente aristocratica per arrivare al pubblico. Invece il suo dramma musicale *Pelleas et Melisande* (1902) fu quello che mise Debussy in primissima linea fra i musicisti francesi dei nostri giorni.

Data la qualità del suo talento, egli avrebbe ben difficilmente potuto trovare una azione più adatta di quella del dramma di Maeterlink, vera tragedia del fato, nella quale le persone ci sembrano ombre ed il tutto un sogno. Debussy ha fatto opera concorde al poema, che è da giudicare con altri criterî che i soliti se si vuole comprenderla e nella quale non si deve cercare quello che non ci vuol essere. «Io ho tentato con tutte le mie forze, scrive Debussy, e con tutta la sincerità di identificare la mia musica colla sostanza poetica del dramma. Prima di tutto studiai il carattere delle persone e volli che parlassero esse stesse. Io ascoltai le loro parole e tentai di riprodurle. L'uditore è abituato, ascoltando un'opera, a provare due impressioni, quella



della musica e quella delle persone che agiscono e sente di solito queste impressioni una dopo l'altra. Io ho tentato di congiungerle. La musica possiede un ritmo proprio, i sentimenti dell'animo ne hanno un altro più istintivo e sottoposto agli avvenimenti. Da ciò non può risultare che un perenne conflitto. Perciò l'uso della forma sinfonica (Wagner) non solo non può giovare ma anzi opprime ed annienta la musica drammatica».

C'è chi vuol far derivare Debussy da Wagner. Ma ciò non è giusto. Il Pelleas è anzi una specie di atto di rivolta contro l'arte di Wagner e quantunque non è vero che quest'opera di un solitario rappresenti la vera arte francese, dalla quale si trova forse agli antipodi, è ben difficile trovarvi raffronti colla musica di Wagner, giacchè per poter dir ciò non basta qualche piccola somiglianza, che deriva piuttosto dall'ambiente musicale dei nostri giorni, che da una qualsiasi imitazione di Wagner. Nella musica di Debussy non ci sono leitmotivi, non c'è vera polifonia, non simmetria musicale. Il musicista non vuol essere architetto e darci costruzioni contrappuntistiche complicate, anzi i suoi temi come tali perdono ogni importanza e diventano quasi semplici melismi; la musica segue il testo parola per parola senza alcuna preoccupazione musicale, il periodo non obbedisce a leggi ma non cerca che di sottolineare e di dipingere, la musica viene quasi disciolta nei suoi elementi originari. Il risultato è una rara compenetrazione di musica e poesia, una evocazione mirabile dell'ambiente con colorito poetico

incredibile, che Debussy raggiunge con un'arte incantevole nel trattare l'orchestra. Egli preferisce le mezze tinte, le penombre, per cui tanto più sfavillanti appaiono quei momenti, nei quali irrompe irresistibile la passione e tutto sembra ardere e divampare.

Debussy è un prodotto della nostra epoca sì tormentata da ogni sorte di problemi. Volendo si può trovare nelle sue opere anche qualche somiglianza con quelle dei poeti simbolisti Mallarmè, Verlaine e Baudelaire ed ancor più coi pittori di Batignolles Monet, Manet, Césanne, ecc., giacchè egli compone come dipingevano quei pittori, cioè avendo gli uni per suprema legge il colore ed egli il suono. Ma colori e suoni hanno bisogno di anima per non rimaner materia bruta. E forse si può anche pensare al giapponesismo nella pittura ed il tutto si riduce ad un impressionismo e simbolismo quasi patologico.

La musica di Debussy è basata armonicamente, e l'armonia ne è senza dubbio la parte più nuova, sulla trifonia ed esafonia, dalle quali dipende il suo colorito strano. Gli accordi adoperabili che ne risulterebbero almeno secondo il nostro sistema non sono in sè che quattro, dunque pochissimi, ma per comprendere la nuova armonia bisogna abbandonare i nostri antichi criteri e considerare i nuovi accordi altrimenti che come fecimo finora.

Per molti la sua musica è un libro chiuso a sette sigilli, per altri un evangelo e l'autore un nuovo Messia.

«La musica di Debussy ha un carattere primitivo, georgico, sensuale e faunesco, che pur essendo proprio alla persona dell'autore è e sarà veramente il carattere principale dell'arte, della letteratura e della filosofia della nostra epoca forte e sana. Il misticismo dell'opera di Debussy al di là di ogni formola antica, intieramente fatto di sensazioni interiori sempre più complesse e di una sensualità carnale e naturale profondamente e sapientemente semplice è veramente il nuovo misticismo, che fa palpitare le ali ansiose della nostra gioventù pronta a forti combattimenti per nuove conquiste spirituali, è il misticismo sessuale di Rodin scultore e disegnatore» (?). (Ricciotto Canudo - *Psychologie musicale de Civilisations*).

Debussy non ha più dato dopo il *Pelleas* alcun'opera al teatro ed è in genere poco produttivo. Le sue ultime opere sono la musica da scena per *il Martirio di S. Sebastiano* di D'Annunzio, i preludi per pianoforte ed un ballo *Jeux*, che non ebbe successo. Data la sua maniera di comporre ed il contenuto della sua musica, ciò non è difficile a comprendere, perchè nuove opere non potrebbero essere fino ad un certo punto che ripetizioni delle anteriori.

Fu detto sopra che sarebbe ben arrischiato il voler considerare la musica di Debussy come un vero prodotto dell'arte nazionale. Difatti in essa è riconoscibile l'influenza dei musicisti moderni russi, specialmente di Borodine e Moussorgsky (per esempio le *canzoni e danze della morte*) e, sia direttamente o di

riverbero attraverso i russi, della musica orientale ed esotica in genere. Eppure Debussy ha già fatto scuola nella sua patria e se anche non si può parlare di una vera imitazione, che, data la natura della sua musica, è quasi esclusa, sono fino ad un certo punto gli stessi principî, che propugnano i veri modernisti francesi, fra cui uno dei più estremi è *Maurizio Ravel* (1875), squisito illustratore di sensazioni che gli vengono dal mondo esterno e perciò diverso da Debussy, che è più sognatore e che invece di tradurre le cose ci dà le impressioni che queste gli producono. La sua tecnica è però affatto simile alla debussiana e se ne distingue soltanto per certi procedimenti a lui propri come p. e. l'aggiungere note eterogenee oppure omettere appunto quello che l'orecchio s'aspetta.

Melodicamente più ispirato di Debussy egli non gli è inferiore nel colorito smagliante ma nella complessività della sua opera. La sua opera *L'heure espagnole* per quanto cesellata è troppo priva di freschezza comica, troppo lambiccata e contorta per poter piacere al pubblico. Nè i due balli *Daphni et Chloè* e *Ma mère l'oye* per quanto ricchi di finissimi particolari sono opere di vera ispirazione. Migliori sono senza dubbio le opere minori (un quartetto, una Sonatina per pianoforte ed i pezzi per questo istrumento *Miroirs* e la raccolta *Gaspard de la nuit*).

Debussy e Ravel sono oggi i rappresentanti più in vista della musica francese moderna. Ma confrontati coi veri maestri essi ci appaiono dei decadenti senza vigore,

figli di un'arte affetta di tutte le malattie, di un'ipercoltura, che va in cerca di sensazioni strane, di narcotici e stimolanti ora per destarsi dallo stato di sonnambulismo nel quale si trova, ora per intensificarlo. Debussy e Ravel credono forse di creare una nuova arte e portano invece adosso il peso della coltura musicale di tutti i secoli che gli schiaccia.

Più o meno seguaci delle nuove teorie sono pure: *Alberico Magnard* (1865-1914), *Ernest Chausson* (1855-1899), *Alberto Roussel* (1869), *Florent Schmit* (1870), *Deodato de Séverac* (1873), mentre *Gabriele Faurè* (1845) e *Gabriele Piernè* (1863) sono da annoverarsi fra i conservatori.

Successo quasi pari al *Pelleas* ebbe l'opera *Ariane et Barbebleu* (1907) di *Paolo Dukas* (1865) autore di uno scherzo sinfonico *L'apprenti sorcier*, pieno di ritmo e calore e di una Sonata per pianoforte, opera seria ma pesante. Dukas è molto più sinfonista di Debussy, molto più chiaro e ritmico e sta con un piede nel wagnerismo e l'altro nel modernismo. Tutti questi musicisti sono coloritori squisiti e la loro orchestrazione si distingue p. e. dalla Straussiana per leggerezza senza esserne inferiori nella varietà di timbri ed impasti.

La musica strumentale francese è oggi senza dubbio la più nuova e più corrispondente al gusto dei moderni esteti. Ma anche gli entusiasti di quest'arte cominciano già ad elevare qualche voce che ammonisce: «La nostra arte musicale è la prima del mondo per le sue qualità aristocratiche ma manca di sangue. Rianimatela! Non si

tratta di rinunciare alla sua aristocrazia di gusto e di sensibilità. Ma anche un grande aristocratico deve saper parlare a tutti e domare la folla a mille teste» (R. Rolland).

Una delle maggiori preoccupazioni di questi musicisti è certo il tessuto armonico ed è piuttosto nella novità delle loro armonie che in altri elementi che si deve cercare il nuovo delle loro opere. In questo riguardo si può anzi dire che ad onta delle dissonanze e cacofonie volute tutte queste armonie nuove, che non sono più possibili a spiegare col solo concetto di tono maggiore e minore, hanno un sistema ancor latente ma che perciò non manca di una certa logica e che tutto ciò avrà certo grande influenza sulla musica futura. E ad un simile nuovo sistema di armonia cercano ormai i dotti di dare forma scientifica, un sistema che tenta comprendere in sé oltre le nostre tonalità anche le scale liturgiche antiche e combinarle, come pure la musica dei popoli orientali e per il quale non esiste quasi più il concetto antico di consonanza. Nè soltanto l'armonia è nuova ma nuovo è altresì un altro elemento della musica modernissima, che consiste nell'impiegare nella polifonia parti medie che sono affatto indipendenti nella tonalità della composizione e che combinano soltanto colle altre voci nel ritmo. Anche questo processo non è in verità affatto nuovo, perchè già lo troviamo nei primi tempi dell'armonia e nella musica popolare di certi popoli specialmente asiatici. Guido Adler crede di trovare in questa pratica qualche somiglianza colla

*Eterofonia*, della quale fa menzione Aristosseno, Plutarco e Platone e prevede una nuova divisione in musica omofona, polifonica e eterofonica.

Riconosciute le varie doti, che sono proprie di tutti questi musicisti è però giustificata la domanda, se una musica che non vuol altro che raggiungere un'atmosfera musicale e si bea dei suoni considerati in sè, che è satura di tutti gli elementi estetici immaginabili e che ad onta di tutto ciò e della sua complicazione ha somiglianze con un'arte primordiale, sia quella che veramente potrà aprire nuove vie o invece col suo snervante erotismo ed il suo misticismo malato non sia arte di corruzione, impotente e sterile. Diderot scrisse una volta: *Le gout de l'extraordinaire est le caractère de la médiocrité. Quand on desespère de faire une belle chose, naturelle et simple, on ne tente une bizzarre.* E D'Alembert: *Malheur aux productions de l'art, dont toute la beauté n'est que pour les artistes.*

I musicisti nominati appartengono alla scuola impressionista o simbolista, per la quale la musica assoluta quasi più non esiste. I seguaci dell'altra fazione o scuola che cercano nelle loro opere di rivendicare alla musica il suo valore intrinseco e l'indipendenza dalle altre arti non sono sì numerosi quanto i primi. L'eterna e tanto dibattuta questione ha del resto almeno al nostro tempo un'importanza molto secondaria, giacchè in ultima linea qualunque composizione di genere superiore è frutto della fantasia poetica dell'autore, sia che questi sia o no consapevole dell'origine

dell'ispirazione. La differenza è perciò da cercarsi più nei procedimenti tecnici che nella sostanza intrinseca. L'odierno maggiore campione della musica che diremo relativamente assoluta è *Max Reger* (1873). I musicisti che non si lasciarono trascinare dall'influenza wagneriana sono pochi e fra questi sta in prima linea Reger, che già colle prime opere si schierò fra i musicisti soltanto musicisti e vi rimase fedele sino ad oggi. A ciò lo trasse la sua indole ed anche l'indirizzo dei suoi studî i quali devono essere stati sì lunghi ed esaurienti da fargli riuscire facile lo sciogliere ogni problema più arduo di contrappunto ed armonia. Questa è tutta speciale ed ha per caratteristica il brusco cambiamento di tono senza o quasi senza modulazione, il passaggio da una tonalità ad un'altra affatto eterogenea. La base non è già la scala maggiore o minore ma la cromatica; così si arriva tante volte a non poter definire il tono di un pezzo sino alla cadenza che ha un'importanza tutta propria. Confrontata però l'armonia di Reger con quella dei maestri francesi moderni, essa è assai più dura, pesante e caotica e non sa raggiungere neppur lontanamente l'effetto di quella.

Nelle prime opere di questo autore troppo fecondo è difficile trovare una nota personale. In quelle di organo è più che sensibile l'influsso di Bach, mentre nelle opere per pianoforte e nella sua musica da camera in genere ricorrono ogni momento reminiscenze di Schumann ed ancor più di Brahms. Dall'opera 50 circa anni l'autore però subì una trasformazione che si palesa già nelle



grandi fantasie per organo (op. 46, op. 57, ecc.). La sua opera più rivoluzionaria è forse la Sonata in do maggiore per pianoforte e violino (op. 72), arruffata e confusa, dura negli spunti, melodici tanto per dire. Nè molto diversi sono il quartetto (op. 74), estremamente complicato, ed altre opere anche fra le ultime, compresi il Concerto per violino e quello per pianoforte. Ma fra questo turbinare di opere in cui i contrappunti si sovrappongono uno all'altro e le armonie più disparate ci sorprendono e lacerano gli orecchi, nacquero pure alcune opere come, per es., i piccoli pezzi per pianoforte, op. 82, i due Trio, op. 77, la Suite in stile antico, op. 93, che sono fra le migliori cose che si scrissero negli ultimi anni. Reger predilige come Brahms la forma delle variazioni e vi sviluppa una ricchezza incredibile. Le variazioni e fuga su di un tema di Beethoven per due pianoforti, quelle su un tema di Bach sono da mettersi fra le maggiori e migliori sue composizioni. Le prime opere per orchestra, una Sinfonietta, una Serenata, Variazioni su di un tema di Hiller ed un Prologo per tragedia, sono opere faragginose ed estremamente complicate da rendere assai difficile all'orecchio seguire le parti, che si accavallano in contrappunti, istruentate massicciamente, quasi l'autore usi piuttosto registri d'organo che strumenti. Nelle posteriori, una *Suite de ballet*, una Suite romantica, ecc., Reger sembra voler mettersi per una nuova strada ed avvicinarsi alla musica descrittiva, accettando elementi Straussiani e

debussyani. E così egli si trasforma continuamente, ma non per vera necessità di natura ma più per proposito e per l'indirizzo del tempo, ciò che gli riesce facile per la sua grande potenza assimilatrice ed il suo immenso sapere tecnico. Ma ora che è possibile farsi un giudizio complessivo sulle sue opere, bisogna però concludere, che egli è un epigone brahmsiano con molte altre influenze moderne non ancora equilibrate. L'ispirazione melodica non è poi certo una delle prerogative di Reger. La sua melodia è di solito angolosa, frammentaria e quasi mai originale. Ma questa sua melodia è quella della quale egli abbisogna, perchè soltanto essa rende possibile la sua armonizzazione estremamente cromatica e la sua ritmica a scatti. Originale è soltanto il procedere tecnico, la fattura esterna non il nucleo. La musica di Reger non potrà mai raggiungere alcuna vera popolarità, perchè è troppo poco spontanea, troppo fredda e riflessiva ed è più la produzione d'un talento dotato di grandissime doti specifiche musicali specialmente dal lato tecnico che di un'anima esuberante di sentimento commotivo.

Se tutti i segni del tempo non ingannano sembra ora che l'egemonia musicale tedesca che durò tanto tempo vada adagio decadendo, mentre invece sono le nazioni latine, fra cui prima la Francia come pure la Russia, che mostrano un vero risveglio e tendenze decisamente progressiste. Questo decadimento cominciò già dalla morte di Wagner, per quanto mai come in questi ultimi anni fossero operosi i musicisti tedeschi. E ciò si può

asserire ad onta delle opera di Riccardo Strauss, Max Reger e Gustavo Mahler, certo musicisti di gran valore, specialmente i due primi ma decadenti e soltanto continuatori di antiche tradizioni, quantunque nessuno potrà negare che Riccardo Strauss non influenzi ora in qualche modo la musica europea, che Reger non abbia liberata l'armonia da tante vecchie pastoje, che Mahler non fosse un musicista di larghe e nuove vedute. Considerando le loro opere nell'intima essenza dovremo però concludere, che Strauss non è che un Wagner potenziato nella tecnica ma ben inferiore a lui nell'ispirazione e genialità, che la musica di Reger è in ultima linea una figliazione di quella di Brahms, Schumann e di altri maestri più antichi e che Mahler non tentò che seguire le orme di Bruckner, che senza ombra di coltura estetica risolve ben più felicemente i problemi estetici.

Il parlare degli altri musicisti moderni di Germania oltre i già nominati, p. e. *Oscar Fried, Hausegger, Delius, Schrecker*, ecc., sarebbe superfluo in un libro come questo, che non ha alcuna pretesa di esaurire la materia. Nè le loro opere sono tali da meritarlo, perchè nessuna di esse mostra veramente l'impronta del genio.

Considerando le nuove opere di Schönberg, Stravinski e Scriabine, non solo Reger ma anche Debussy e Ravel sono per i futuristi ormai quasi autori classici. La musica di questi tende a divenire atonale ed armonicamente anarchica, giacchè va perdendo il senso dei rapporti colla tonica e ne trova di più lontani fra

tono e tono, che prima non si sapeva intuire. La differenza fra consonanza e dissonanza non viene più riconosciuta ed il ritmo ed ancor più il colore o timbro assumono ben altra importanza di prima. I più noti apostoli del nuovo verbo sono:

*Arnoldo Schönberg* (1874), certo il più sovversivo ed inaccessibile. Le sue prime opere (quartetto, sestetto, canzoni, poema sinfonico), si possono ancora spiegare come derivazioni molto arrischiate del Tristano. Le *Gurrelieder*, poemetto lirico ciclico per due voci a solo, declamazione, coro e grande orchestra, scritte con lunghe interruzioni, palesano in parte la trasformazione che andava succedendo nell'autore che in quest'opera di grandi proporzioni ci dà prova di vero talento anche inventivo ed originale. Ma ora Schönberg rifiuta tutto quello che egli scrisse prima e s'è venuto formando un sistema armonico ed in genere musicale che almeno per i nostri orecchi d'oggi sembra condurre al caos musicale, per quanto sia innegabile, che nelle opere più recenti (quartetto con una voce a solo, pezzi per pianoforte e per orchestra, il *Pierrot lunaire*) ci sia come la base di un nuovo sistema, che forse contemporaneamente sentirono anche altri per es. Alaleona, quello cioè della *dodecafonia*, che permette di considerare ogni accozzamento di toni come accordo. Per i più però le nuove opere di Schönberg sono di una monotonia opprimente, potendole ridurre a poche note sempre in un tono ad onta dell'apparente enarmonia.

*Alessandro Scriabine* (1872-1915) si trasformò da un

romantico chopiniano in un modernista specialmente nelle numerose sonate per pianoforte, perchè la sua musica non conosce più lavori tematici e sviluppi ma nasce piuttosto da poche idee di importanza più armonica che melodica, dalle quali germinano poi combinazioni ed episodi, il tutto espresso in una tecnica pianistica molto nuove per figura e sonorità.

*Igor Stravinsky* (1882), scolaro di Rimsky-Korsakoff, si assimilò le nuove conquiste armoniche dei francesi e predilige la musica coloristica (balli *Petrouschka*, *Sacre du printemps*, *Rossignol* ed altre opere). Egli usa i suoni ed i colori derivanti dai timbri indipendentemente da ogni legge armonica e se ne serve come prima si faceva della melodia, supplendo a questa con una grande potenza ritmica.

L'inglese *Cirillo Scott* (1872) e *Ferruccio Busoni* (1866) mostrano pure nelle loro opere tendenze affatto moderne, specialmente il secondo nel *notturmo sinfonico*, nella *berceuse elegiaque*, ecc., mentre *Vladimiro Rebikoff* (1867) coi suoi mimodrammi sta sul limitare dell'arte futuristica.

La nuova arte, se tale si vuol dire, è una conseguenza dei tempi mutati ed in parte anche della posizione sociale che prendono i musicisti moderni, ben diversa da quella dell'epoca di Haydn e Mozart, messi dai loro signori nella gerarchia quasi al livello dei servi e camerieri. Mai nessun tempo fu tanto appassionato ed avido d'arte quanto il nostro e ciò influi naturalmente non solo ad innalzare la stima che godono gli artisti ma

ebbe altresì per conseguenza una maggiore coltura di questi. Per caso poi o per altri motivi l'evoluzione moderna della musica combina con quella delle altre arti e da ciò venne che anche la musica si risente di tutte le nuove idee e teorie, che preoccupano gli artisti ed esteti in genere.

La divisa della nuova arte è la novità e la mania dell'originalità. Pur di riuscire nuovo ed originale si sacrifica tutto, si fa violenza alla propria natura, non si rifugge da alcun mezzo. Per naturale conseguenza si vuole sfuggire il comune od almeno quello che si reputa tale ed è tale la paura che i musicisti hanno di riuscire convenzionali che tosto si presenta loro un'idea melodica, che potrebbe venir creduta tale, la strozzano appena nata o la contorcono talmente da renderla irriconoscibile. La conseguenza ne è che a forza di cercare del nuovo si è quasi perduta la capacità di godere della vera arte ed in un'epoca, in cui si è voluto affermare che il genio è affine alla pazzia si confondono i significati di nervosismo e talento, isterismo e temperamento. Una caratteristica della produzione moderna è con poche eccezioni l'incongruenza fra volere e potere, ossia grandi aspirazioni ed incapacità di estrinsecarle, oppure grande arte tecnica e nessuna o poca sostanza, insomma arte per l'arte ciò che prima non era, perchè la meta era più modesta ma si sapeva raggiungerla. E non soltanto questa incongruenza è uno dei fenomeni più comuni della nuova musica ma altresì l'esagerazione dei mezzi per raggiungere uno scopo, al

quale si adatterebbero vie molto più semplici.

Comune poi alla musica dei nostri giorni come alla pittura è la tendenza di ritornare alle forme primitive sia medioevali, sia dei popoli barbari o semibarbari e di servirsene combinandole colle più raffinate conquiste dell'arte moderna e dimenticando forse che il rifiutare la tradizione, la quale è il risultato dell'esperienza e la messe dei secoli, non vuol dire che ritornare indietro, per dopo far di nuovo la stessa strada. E comune le è pure la mania dell'esotismo, da qualunque paese esso venga, ciò che di nuova prova l'incapacità di saper veramente creare.

La tecnica di quasi tutti questi musicisti moderni è ad onta dell'apparente novità in sè ben povera cosa, per quanto non sia necessario essere d'accordo con Riemann, che cerca spiegare colla vecchia armonia le nuove conquiste. (*Storia della musica*, vol. II, 3, pag. 251 e seg.). Con sole quarte e quinte di seguito, con accordi di nona od alterati e scale di toni intieri armonizzate non si fa ancora della vera musica se manca l'ispirazione. Nè si deve dimenticare che una musica fatta così non può essere che quasi omofona, almeno fino a tanto che l'orecchio musicale non avrà subito modificazioni radicali.

A forza poi di nuove teorie estetiche, che riddano nell'aria e che saturano l'ambiente nel quale viviamo, si è quasi cambiata la nostra natura e ci siamo abituati a sentire altrimenti di prima, a cercare lo strano, a godere di sensazioni spiacevoli, insomma a volere il nuovo

solamente perchè nuovo e perchè la moda lo vuole, donde deriva il paradosso di un'affettazione naturale, perchè di essa non siamo ormai più consci. Il pubblico ha certo una parte di colpa a questo stato di cose, perchè esso manca di sincerità e pur di non far la figura dell'ignorante non s'azzarda di disapprovare una cosa che non gli piace e così incita gli artisti a proseguire per una strada che non ha più uscita, prendendo, come dice Schiller, l'oscuro per profondo, il selvaggio per maschio, l'incerto per infinito, lo sconclusionato per soprannaturale.

Altro difetto è la tendenza di oltrepassare i limiti della propria arte ed entrare in campi, che si credono affini, specialmente in quello della poesia e pittura, sconfessando così la potenza dell'arte e disconoscendo la sua superiorità ideale. La conseguenza è che alla fine non c'è più posto per quello che noi eravamo abituati a chiamar musica, poichè nelle composizioni orchestrali la vera melodia non è più ammessa se non serve a scopi estetici superiori, nel dramma lirico la verità drammatica la esclude o quasi ed essa non è neppure più permessa nella canzone moderna, che come in genere sceglie le poesie più astruse, si contenta di pochi melismi ed accordi ed alla più sottolinea certe parole e colorisce lievemente nell'accompagnamento. Tutti questi principî vanno altresì infiltrandosi nella musica da camera che sembrerebbe dover restare l'ultimo rifugio della musica assoluta. In una parola si vuole che la musica rappresenti sempre qualche cosa, ciò che



equivale a voler far di essa altro che per natura è e dovrebbe essere. Altra e più fatale conseguenza di tutto questo procedere è che l'arte vien ridotta ad essere quella di pochi raffinati e snervati, che hanno bisogno di tutti gli stimoli per trovarvi ancora interesse e perchè essendo aristocratica perde sempre più il contatto col popolo e colla terra dalla quale essa nasce. L'arte per l'arte è una di quelle frasi fatte che si ripetono troppo di spesso senza pensarci gran fatto. Se con essa si vuol propugnare solo l'aristocraticità dell'arte e l'esclusione del vero pubblico dal suo santuario, non sarà certo con simili principî, che arriveremo ad un'arte nuova e sana. Pittura, scultura e musica sono arti per i sensi e non sono sempre i dotti ed esteti quelli, che meglio le comprendono. Nè da una simile arte, che di proposito rinuncia alle sue maggiori prerogative, è da sperare gran fatto una vera evoluzione musicale nel senso della parola, perchè è poco concepibile, per esempio, che dati i principî dell'autore una seconda opera lirica di Debussy non sia quasi una ripetizione del *Pelleas et Melisande* e che un nuovo dramma di Strauss si distingua da *Salome* ed *Elettra*.

Tutte queste osservazioni non possono avere del resto che un valore ben relativo, se di valore si può parlare. Al mondo tutto è soggetto a cambiamento ed è stoltezza il voler stabilire dei dogmi. La musica come in genere tutte le arti deve esprimere la vita di pensiero del tempo e come questa continuamente cambia, è altrettanto logico che deva cambiarsi anche la musica. Coloro che

trenta e quarant'anni fa venivano chiamati musicisti dell'avvenire ed erano i focosi e battaglieri apostoli del verbo d'allora, sono gli stessi che oggi parlano di confusione e degenerazione della musica e predicano il finimondo. Alcuni dei rivoluzionari di ieri sono i classici dell'oggi e così sarà sempre anche in futuro. Il comprendere un'opera d'arte è possibile soltanto a pochi eletti. L'uomo è per natura soggetto ad abitudini e tradizioni; ciò che non vi corrisponde, lo rende perplesso e confuso ed egli lo giudica senza oggettività. L'uomo ormai maturo non è più capace di riformare il suo modo di pensare e sentire e per lui il nuovo è decadenza, mentre per i giovani è conquista.

Studiando oggettivamente la questione, bisogna però arrivare a concludere che la maniera di alcuni dei maestri più avanzati, appartiene ormai ad un mondo musicale diverso dal solito, in cui si distingueva fra bello e brutto e si usava questo soltanto di proposito per certi scopi speciali. Senza dubbio i moderni non vogliono riconoscere più il nostro brutto come tale e lo devono sentire altrimenti. Ciò dipende anche dalla differenza dell'udito musicale e dalla tendenza di allargare il sistema armonico con quarti di tono ancora impossibili a notare col nostro sistema ma già virtualmente accennati. Per questo la musica, che si può paragonare a certi dipinti cubistici, fa a noi vecchi musicisti l'effetto di musica stonata. Ma chi può garantire, che tale sembrerà in venti o meno anni?

L'esperienza ci dimostra poi ogni giorno, che coi

giudizi prematuri bisogna essere ben guardinghi. Si pensi a quello che si disse e scrisse del Tristano e l'effetto che ci fa oggi quella musica al confronto delle opere non diremo di Reger e Strauss, ma di Schönberg e compagnia. L'udito umano è suscettibile d'una modificazione meravigliosa. Il lungo uso di più secoli ci ha abituato a non sentire che i toni e semitoni e farci parere le gradazioni intermedie come stonazioni. Ma l'edifizio armonico ammette ancora dei perfezionamenti e maggiori finezze, che Beethoven ha già intuito nelle sue ultime opere e che non potè abbastanza sviluppare per la mancanza di segni musicali. Nè altrimenti è da spiegarsi molte volte l'armonia degli estremi modernisti che con una tendenza ad esprimer ciò che il loro orecchio ormai sente e che forse anche noi sentiremo in seguito.

È inutile perciò e temerario di parlare di degenerazione e sfacelo della musica ed ancor più vacuo il voler far da profeta o prefica. Il vero artista crea le sue opere come il genio gliele ispira senza curarsi nè della critica nè di sacre tradizioni antiche. La vita non conosce periodi di vera sosta e se essi tali ci appaiono, ben raramente lo sono in realtà. Quand'anco le opere più discusse dei maestri d'oggi non avessero che un valore affatto relativo o persino negativo, cioè di distruzione delle tradizioni del passato, esse non saranno perciò senza importanza per la storia dell'evoluzione del pensiero musicale, perchè non è punto escluso che l'incompleta e difettosa realizzazione d'un'idea che si

presenta alla mente dell'autore allo stato embrionale, non contenga il germe d'una nuova arte. E ciò potrebbe benissimo succedere, in quanto si tratti della parte tecnica, la quale ha indirettamente immensa importanza anche su quella inventiva. Questa è a dir vero finora assai meschina, perchè i modernisti si servono ancora di motivi e temi senza alcuna originalità e bellezza e li tolgono dalla musica di altri tempi. Ma la musica è ben ancora lontana dall'aver raggiunto il culmine definitivo della parabola. Questo è forse l'unico vaticinio, che si può fare senza rendersi ridicoli. Il resto è nel seno del fato.

## LETTERATURA

Louis R. - *Die deutsche Musik der Gegenwart*, München, 1909.

Batka R. - *Richard Strauss*, Charlottenburg, 1903.

Newmann G. - *Richard Strauss*, London, 1909.

Schmitz E. - *Richard Strauss als Musikdramatiker*, Monaco, 1907.

Daly W. - *Debussy*, Edinburg, 1909.

Rolland R. - *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, 1908.

Bastianelli G. - *Musicisti d'oggi e di ieri*, Milano, 1914.

Pizzetti I. - *Musicisti contemporanei*, Milano, 1914.

Sézé O. - *Musiciens français d'aujourd'hui*, Paris, 1911.

Setaccioli G. - *Debussy è un innovatore?*, Roma, 1910.

Hehemann M. - *Max Reger*, Monaco.

Steinitzer M. - *Riccardo Strauss*, Berlino, 1911.

Samazeuilh G. - *Paul Dukas*, Parigi.

Manuel R. - *Maurice Ravel et son oeuvre*, Parigi, 1914.

Niemann W. - *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlino,  
1913.

## CAPITOLO XXIV.

### Cantanti, virtuosi e scrittori di cose musicali.

La nostra epoca è quella dei virtuosi e la perfezione raggiunta da questi nel trattare i loro istrumenti, nel cavarne tutti gli effetti possibili e nel superare ogni difficoltà, è più che ammirabile.

La schiera dei pianisti celebri moderni è numerosissima. Ecco alcuni dei nomi più noti: *Giovanni Bülow* (1830-1894), *Antonio Rubinstein*, *Carlo Tausig* (1841-72), *Sigismondo Thalberg* (1812-72), *Sofia Menter*, *Annetta Essipoff*, *Teresa Carreno*, *Adolfo Fumagalli*, *Ad. Henselt*, *Alfredo Grünfeld*, *Giovanni Bonamici*, *Sgambati*, *Martucci*, *Eugenio d'Albert*, *Busoni*, *Siloti*, *Paderewski*, *Ben. Cesi*, *Palumbo*, *Consolo*, *Rendano*, *Godowsky*, *Sauer*, *Lamond*, ecc.

La moderna scuola di violino deriva quasi direttamente da *Giov. Batt. Viotti* (1753-1823) allievo di Pugnani ed egli stesso fondatore della scuola francese, dalla quale uscirono *Rodolfo Kreutzer* (1767-1831), *Pietro Rode* (1774-1830) e *Pietro Baillot* (1771-1843), l'autore d'un notissimo metodo. Viotti allargò i confini della tecnica ed influì col suo esempio e le sue eccellenti opere (concerti, duetti) sullo sviluppo d'uno stile ampio, largo e nobile.

Dopo quest'epoca vennero formandosi scuole nazionali di violino; così la francese celebre per l'eleganza e la finezza, fra i più noti campioni della quale sono da nominarsi *Carlo de Bériot* (1802-70), *Enrico Vieuxtemps* (1820-81), *Francesco Prume* (1816-49), *Enrico Wieniawski* (1835-80), *H. Léonard* (1819-1890), *Delfino Alard* (1815-1888), *Cesare Thomson* (1857),

*Eugenio Isaye* (1858), *Enrico Marteau* (1874), *Émile Sauret* (1852), *Pablo de Sarasate* (1844-1908), ecc.; l'italiana con *Niccolò Paganini* (1784-1840), artista sommo e fenomenale, che affascina il pubblico e destò entusiasmo quale nessuno prima e dopo di lui seppe e fece progredire la tecnica fino ai confini del possibile; *Alessandro Rolla* (1757-1841), *Camillo Sivori* (1817-1894), le sorelle *Milanollo*, *Antonio Bazzini*, *Teresina Tua*, *A. Serato*, ecc.; la tedesca con *Luigi Spohr* (1784-1859), rappresentante dello stile classico e maschio, non curante dei lelocinî della virtuosità esagerata; *Lipinski*, *Ferd. David*, celebre maestro, *Guglielmo Ernst*, *Ferd. Laub*, *Gius. Joachim* (1831-1907), *Augusto Wilhelmi* (1845-1908), *Heermann*, *Ondricek*, *Hubermann*, *Kubelik*, ecc.

Celebri violoncellisti furono *Gio. Dotzauer*, *Romberg*, *Duport*, e fra i più recenti *Alfredo Piatti*, *Gaet. Braga*, *David Popper*, *Carlo Davidoff*, *Gius. Servais*, *De Swert*, *Becker*, *Klengel*, ecc. Fra i contrabassisti, *Giov. Bottesini*, *Dragonetti*; fra i flautisti, *Dulon*, *Fürstenau*, *Briccialdi*, *Taffanel*; fra i suonatori di arpa, *Carlo Oberthür*, *Elia Parish-Alvars*, *Antonio Zamara*.

L'arte del canto si trova in decadimento per la parte tecnica, mentre essa segna un progresso nel sentimento drammatico. Fra le cantanti celebri del secolo scorso vanno nominate *Angelica Catalani* (1779-1849), *Giuditta* e *Giulietta Grisi*, *Giud. Pasta* (1793-1865), *M. Malibran* (1808-38), *Paolina Viardot-Garcia*, *Adelina* e *Carlotta Patti*, *Cristina Nilson*, *Paolina Lucca*, *Amalia Materna*, *Marchisio*, *Brambilla*, *Stolz*, *Waldmann*, ecc.

Fra i cantanti: *G. Duprez*, *G. Roger*, *Ad. Nourrit*, *G. B. Rubini*, *G. Mario*, *L. Lablache*, *Enrico Tamberlik*, *Stagno*, *Tamagno*, *Cotogni*, *Masini*, *Maurel*, *Caruso*, *Bonci*, ecc.

Molto maggior importanza che nei tempi andati ha oggi l'arte di dirigere l'orchestra, che anzi minaccia di diventare una specie di virtuosismo a danno delle opere eseguite. Notissimi direttori furono e sono: *Antonio Habenek*, *Giulio Padeloup*, *Edoardo*

*Colonne, Carlo Lamoureux, Hans Bülow, Ermanno Levi, Hans Richter, Felice Weingartner, Arturo Nikisch, Felice Mottl, Angelo Mariani, Franco Faccio, Toscanini, Mugnone, Mascheroni, ecc.*

E pure grandiosi progressi hanno fatto negli ultimi decenni gli studî storici ed estetici musicali, nei quali al dilettantismo di prima è subentrata la ricerca delle fonti, sicchè la storia musicale è diventata una vera scienza.

Qui nomineremo fra i cultori di simili studî in Italia: *Baini, Caffi, Basevi, Biagi, Luigi Torchi, Oscar Chilesotti, Ippolito Valletta, Fr. Florimo, N. D'Arienzo, Giov. Tebaldini, Piccollelis, A. Galli, A. Villanis* e fra i giovani, pari se non superiori ai più illustri stranieri, perchè non sono solamente studiosi ricercatori del passato ma critici acuti ed educatori di larghe vedute, *Giannotto Bastianelli, Fausto Torre Franca, Ildebrando Pizzetti, Gaetano Cesari, ecc.* - in Francia: *Francesco Fétis, E. Coussemaker, A. Pougin, E. Lavoix, Fr. Gevaert, M. Brenet, Tiersot, Jullien, Vidal, Kufferath, Bellaigue, ecc.* - in Germania: *Kiesewetter, Ambros, O. Iahn, Chrysander, F. Spitta, E. Hanslick, Adler, Sandberger, Fleischer, Haberl, Riemann, Kretschmar* - in Inghilterra: *Thayer* (americano), *Fuller-Maitland, Davez, ecc.* - in Spagna *Pedrell.*



# ELENCO

## DELLE OPERE PRINCIPALI MODERNE CONCERNENTI LA STORIA DELLA MUSICA

- A. Ambros. - *Geschichte der Musik*, 5 vol., 3<sup>a</sup> edizione, Lipsia, 1880-1893.
- W. Langhans. - *Geschichte der Musik des 17, 18. und 19. Jahrhunderts*, 2 vol., Lipsia, 1884.
- Riemann H. - *Handbuch der Musikgeschichte*, Lipsia, 4 vol.  
*The Oxford History of Musik*, vol. 6 di più autori, 1900 e seguenti.
- Riemann H. - *Geschichte der Musik im XIX Jahrhundert*, Berlino, 1900.
- Riemann H. - *Musikgeschichte in Beispielen*, 3 vol., Lipsia.
- Merian H. - *Illustrierte Geschichte der Musik im XIX Jahrhundert*, Lipsia.
- Reissmann A. - *Allgemeine Geschichte der Musik*, Monaco, 4 vol.
- Naumann E. - *Musikgeschichte*, Lipsia, 2 vol.
- Dommer A. - *Geschichte der Musik*, Lipsia, nuova ediz., 1914.
- Brendel. - *Storia della musica in Italia, Germania e Francia*. Trad. dal tedesco, Genova, 1900.
- Marcillac F. - *Histoire de la musique moderne*, Paris, 1882.
- Combarieu. - *Histoire de la musique*, Paris.

- I. Fétis. - *Histoire générale de la musique*, 5 vol., Paris, 1869-1875.
- Riemann H. - *Geschichte der Musiktheorie im IX-XIX Jahrhundert*, Lipsia, 1898.
- Galli A. - *Eстетica della musica*, Torino, 1900.
- Chilesotti Oscar. - *I nostri maestri del passato*, Milano.
- Fétis F. - *Biographie universelle et bibliographie générale de la musique*, 2<sup>a</sup> ediz., Paris, 1860-1865.
- Pougin A. - *Supplement à la biographie des musiciens*, 3 vol., Paris, 1878-1880.
- Riemann H. - *Musiklexikon*, Lipsia.
- Schmidl C. - *Dizionario universale dei musicisti*, Milano.
- Mendel. - *Musikalischer Conversationslexikon*, 2<sup>a</sup> ed., 8 vol., Berlino, 1880-1883.
- Riemann H. - *Opernhandbuch*, Lipsia.
- Paloschi G. - *Piccolo dizionario delle opere teatrali*, Milano.
- Kretschmar. - *Führer durch den Concertsaal*, 3 vol., Lipsia, 1900.
- Neitzel O. - *Führer durch die Oper*, 3 vol., Lipsia.
- Riemann H. - *Grundriss der Musikwissenschaft*, Lipsia, 1908.
- Eitner R. - *Bibliographie der Musiksammelwerke des 16 und 17 Jahrhunderts*, Berlino, 1877.
- *Quellen und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte*, Lipsia, 1891.
  - *Biographisches, bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, Lipsia, vol. 10.
- Grove G. - *Dictionary of music and musicians*, 5 volumi, 1905 e seg.

*Guide de l'amateur d'ouvrages sur la musique, les musiciens et le theatre*, Paris, 1901.

Importanti studi di storia musicale contengono le pubblicazioni periodiche:

*Rivista musicale italiana*, Torino.

*Monatshefte für Musikgeschichte*.

*Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*.

*Kirchenmusikalisches Jahrbuch*.

*Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*.

## INDICE ALFABETICO DEI NOMI

*(I numeri indicano le pagine).<sup>3</sup>*

### A

Aaron Pietro, 78  
Abaco E., 252  
Adam A., 315  
Adam de Fulda, 79  
Adam della Halle, 90, 122  
Adler, 478  
Agazzari Ag., 151  
Agostino (Sant'), 31  
Agricola M., 79, 206  
Alaleona, 428  
Alard, 476  
Albeniz, 399  
Alberti, 381  
Alboni, 325  
Alceo, 14  
Alcotti, 238  
Aldobrandini, 239  
Alessandri, 224  
Alfano, 416  
Alfonso della Viola, 122  
Algarotti, 267  
Alipio, 17  
Allegrì Gregorio, 113

---

<sup>3</sup> I numeri di pagina si riferiscono all'edizione cartacea di riferimento. [Nota per l'edizione elettronica Manuzio]

Amati, 250  
Ambrogio, 30  
Ambros, 478  
Andreini, 236  
Anerio F. e G., 112  
Anfione, 14  
Anfossi, 289  
Animuccia, 112, 120  
Apollo, 19, 23  
Apolloni, 332  
Arcadelt, 107  
Archilei Antonio, 235  
Archilei Vittoria, 235  
Arends, 9  
Ariosti Attilio, 166, 253  
Aristide, 22  
Aristosseno, 16  
Aristotele, 17  
Arrigo, 84  
Asola, 120  
Astariota, 172  
Aston, 201  
Astorga, 158  
Attaignant, 258  
Auber, 308  
Audran, 316  
Auteri M., 333

## **B**

Bach, 208, 212, 219, 220  
Baillard, 258

Baillot, 476  
Balakireff, 390  
Balfe, 396  
Baltazarini, 176  
Banchieri, 122, 244  
Bantock, 396  
Bardi, 127  
Bartolino frate, 99  
Basevi, 478  
Basile, 236  
Basilio (San), 29  
Bassani, 251  
Bastianelli, 428, 478  
Bay, 165  
Bazzini, 401, 419, 476  
Becker, 477  
Beethoven, 294  
Belcari Feo, 84  
Bellaigue, 478  
Bellini, 321  
Benda, 195, 252  
Benevoli O., 113  
Bennet, 348  
Benoit, 398  
Bergonzi, 250  
Beriot, 476  
Berlioz, 366  
Bernabei, 113  
Bernacchi, 237  
Bernardi, 237  
Bernardino della Ciaia, 247  
Bernardo, ted., 243  
Bertolotti, 250

Besardo, 254  
Beverini, 122  
Biagi, 478  
Biber, 252  
Bibiena, 238  
Binchois, 68  
Bird, 116, 200, 249  
Bischoff, 438  
Bizet, 314  
Bleyle, 438  
Blockx, 398  
Boccherini, 253  
Boezio, 35, 38  
Boieldieu, 315  
Boito, 334  
Bolzoni, 424  
Bonamici, 424, 475  
Bonci, 477  
Bonifacio (San), 41  
Bonocini, 54, 165, 253  
Bontempi, 192  
Bordoni-Hasse Faustina, 193, 237  
Borodine, 390  
Bossi, 421  
Bottesini, 477  
Braga, 477  
Brahms, 352  
Brama, 2  
Brambilla, 477  
Brancaccio, 123  
Braunfels, 438  
Brenet, 478  
Broschi, 237

Briccialdi, 477  
Bruch, 363  
Bruckner, 357  
Brumel, 71  
Bruneau, 433  
Bull, 116, 200, 249, 386  
Bülow, 475  
Buonamici, 424  
Burci, 78  
Busnois, 68  
Busoni, 467, 475  
Buxtehude, 209

## C

Caccini Francesca, 150  
Caccini Giulio, 127  
Caffarelli, 237  
Caffi, 478  
Cagnoni, 232  
Caldara, 163  
Caletti Bruni, 146  
Calzabigi, 172, 263  
Cambert, 177  
Campra, 182  
Cannabich, 277  
Cannicciari, 165  
Capello, 232  
Caproli, 176  
Cara Marco, 117  
Carafa, 272  
Carducci, 81



Carestini, 192  
Carissimi, 149  
Carlo Magno, 41  
Carreno, 475  
Caruso, 477  
Casali, 165  
Casella, 428  
Casti G. B., 170  
Catalani Alf., 402  
Catalani Angel., 477  
Cavalli, 146  
Cavazzoni, 244  
Cazzati, 242  
Cecca della laguna, 236  
Cellini Benvenuto, 229  
Cesari, 478  
Cesi, 475  
Cesti M., 149  
Chabrier, 433  
Chambonnières De, 249  
Charmillon, 88  
Charpentier, 434  
Chausson, 458  
Cherubini, 269  
Chilesotti, 478  
Chopin, 349  
Chrysaider, 478  
Ciléa, 415  
Cimarosa, 160  
Cladwik, 398  
Clari, 166  
Clemens non papa, 71  
Clemente (San), 29

Clementi, 418  
Cleve H., 388  
Colasse, 181  
Colonna, 165  
Colonne, 477  
Consolo, 475  
Conti, 168  
Corelli, 251  
Cornachioli, 147  
Cornelius, 437  
Corsi, 127  
Costa, 236, 424  
Cotogni, 477  
Cottonio, 52, 60  
Couperin, 249  
Coussemaker, 478  
Cowen, 396  
Cramer, 381  
Cristofori, 246  
Croce, 105  
Cui, 390  
Cuzzoni, 237  
Czerny, 379

## D

D'Alayrac, 189  
D'Albert, 437, 475  
Da Ponte, 171  
Daquin, 249  
D'Arenzio, 478  
Dargomiski, 389

D'Auvergne, 188  
Davez, 478  
Davico, 428  
David, 476  
Davide, 8  
Davidoff, 477  
Debussy, 450  
Dedekind, 191  
De Ferrari, 333  
De la Guerre Michele, 177  
Delibes, 316  
De Leva, 424  
Delius, 465  
Denza, 424  
De Swert, 477  
D'Indy, 436  
Dittersdorf, 262  
Dominicetti, 402  
Donati, 117  
Donizetti G., 323  
Dori, 13  
Dotzauer, 477  
Dowell, 398  
Dräeseke, 363  
Draghi, 150  
Dragonetti, 477  
Dufay, 68  
Dukas, 359  
Duiffopruggar, 250  
Dulon, 477  
Duni, 188  
Dunstable, 46, 68  
Duport, 477

Duprez, 477  
Durante, 155  
Durastanti, 237  
Dvorak, 395

## **E**

Eccard, 207  
Efraen, 32  
Elgar E., 396  
Emilio del Cavaliere, 121  
Enna, 386  
Enrico de Zeelandia, 68, 77  
Erasmus di Rotterdam, 70  
Ernst G., 476  
Erodoto, 7  
Eschilo, 15  
Essipoff, 475  
Euripide, 15, 23

## **F**

Faccio, 478  
Fall, 307  
Falla, 399  
Fano, 424  
Farina, 251  
Farinelli, 237  
Faugues, 69  
Faurè, 458  
Ferrabosco, 201

Ferrari, 233  
Ferri, 236  
Festa, 106  
Fétis, 478  
Fibich, 396  
Field, 381  
Filippo Neri (San), 120  
Filone, 29  
Filz, 278  
Fink, 206  
Fleischer, 478  
Florida, 415  
Florimo, 478  
Flotow, 306  
Fogliani, 136  
Fonsete S., 64  
Forkel, 94  
Foroni, 419  
Franceschello, 253  
Francesco da Colonia, 60  
Francesco da Milano, 254  
Franchetti, 412  
Frank C., 435  
Frank M., 208  
Franz, 362  
Frescobaldi, 244  
Fried, 465  
Frini, 16  
Froberger, 208, 244  
Fuller-Maitland, 478  
Fumagalli 475  
Fürstenau, 477  
Fux, 192

## G

Gabrieli A., 103  
Gabrieli D., 253  
Gabrieli G., 104  
Gade, 348, 385  
Gafor, 78  
Gagliano, 146  
Galilei, 79, 127, 254  
Galli, 239  
Galli A., 478  
Gallus, 208  
Galuppi, 163  
Gardane, 257  
Gasco, 428  
Gasparini, 165  
Gasparo da Salò, 250  
Gastoldi, 117  
Gavinés, 252  
Gay, 202  
Geminiani, 251  
Genée, 307  
Generali, 321  
Genet, 71  
Gerbert, 37  
Gerle, 254  
Geronimo de Moravia, 60  
Gesualdo, 116  
Gevaert, 478  
Gherardello, 99  
Giacobbi, 150

Gianleone, 207  
Gibbons, 116, 200, 249  
Gilson, 398  
Giovanni da Fiorenza, 99  
Giovanni di Garlandia, 60  
Giovanni XXIII, 48  
Giorgio della Porta, 117  
Giosa N., 332  
Giosquino del Prato, 70  
Giordano, 412  
Giovanni da Cascia, 99  
Giustiniani, 83  
Glareanus, 79  
Glazounow, 393  
Glière, 393  
Glinka, 389  
Gluck, 262  
Gobatti, 333  
Godard, 410  
Godowsky, 475  
Goffredo di Strassburgo, 92  
Goldmark, 306  
Goldoni, 172  
Golinelli, 419  
Gounod, 312  
Gombert, 71  
Gomez, 333  
Goudimel, 107  
Grainger, 397  
Grassi Pasquino, 194  
Graun, 194  
Greco, 156  
Gretry, 189

Gregorio Magno, 33  
Grisi, 325, 477  
Grieg, 386  
Grossi F., 236  
Grocheo, 99  
Grossi Lod. (Viadana), 124  
Grünfeld, 475  
Guadagnini, 250  
Gualtiero di Vogelweide, 92  
Guarneri del Gesù, 250  
Guglielmi, 155  
Guglielmo monaco, 63  
Guglielmo di Poitiers, 90  
Gui, 428  
Guidetti, 112  
Guidiccioni Laura, 121  
Guido d'Arezzo, 49  
Guignon, 88  
Gumpelzhaimer, 207  
Gusnaschi, 245

## H

Habeneck, 477  
Haberl, 478  
Halévy, 312  
Hallen, 388  
Hallström, 388  
Hamerik, 386  
Hammerschmidt, 208  
Händel, 221  
Hanslick, 478



Hartmann, 386  
Hasse, 193  
Hassler, 207  
Haussegger, 465  
Hautin, 258  
Haydn, 280  
Heermann, 477  
Heller, 348  
Henselt, 348, 475  
Herold, 315  
Hervé, 316  
Herzogenberg, 364  
Hiller F., 348  
Hiller J. A., 261  
Hoffmann, 300  
Huber, 364  
Hubermann, 477  
Humperdink, 437

## I

Iahn, 478  
Ilario, 29  
Ingegneri, 113  
Ioannes Cotton, 60  
Iodocus Pratensis, 70  
Iomelli, 158  
Isaak, 85, 206  
Isaye, 476  
Iside, 2  
Isouard, 189  
Iunta, 257

## **J**

Jacopone da Todi, 84  
Jannequin, 74  
Jensen, 348  
Joachim, 477  
Johannes de Florentia, 99  
Jones, 201  
Josquin des Près, 70  
Jubal, 3  
Judenkunig, 254  
Jullien, 478  
Juon, 393

## **K**

Kajanus R., 389  
Keiser, 197  
Kelley, 398  
Kerl, 195, 208  
Kielruf, 386  
Kienzl, 437  
Kiesewetter, 478  
Kircher, 23, 55  
Kirchner, 348  
Klengel, 477  
Korsakoff, 390  
Kretschmar, 77, 478  
Kreutzer C., 306  
Kreutzer R., 476

Ktesibiüs, 242  
Kubelik, 477  
Kufferath, 478  
Kuhnau, 247  
Kusser, 197

## L

Lablache, 325, 477  
Lalo, 430  
Lalouette, 181  
Lamia, 16  
Lamond, 475  
Lamoureux, 477  
Lampe, 438  
Landi, 151  
Landino, 99, 243  
Lanner, 307  
Laparra, 399  
Laub, 476  
Laurentio, 99  
Lavoix, 478  
Leclair, 252  
Lecoq, 316  
Lederer, 45  
Legrenzi, 150, 242  
Lehàr, 307  
Leo, 155, 253  
Léonard, 476  
Leoncavallo, 409  
Leonin, 45  
Lesuer, 273

Levi, 410  
Liadow, 393  
Lind, 325  
Ling-Lung, 5  
Lipinski, 476  
Liszt, 379  
Locatelli, 252  
Loewe, 349  
Logroscino, 159  
Lolli, 252  
Longo, 424  
Lorenzo dei Medici, 84  
Loreto, 236  
Loritus, 79  
Lortzing, 306  
Lotti, 161  
Lucca, 477  
Lulli, 178  
Lupo, 201  
Luporini, 333  
Lutero, 70, 205  
Luzzasco, 122

## M

Macfarren, 396  
Machaud, 45  
Mackenzie, 396  
Maggini, 250  
Maglio G. A., 194  
Magnard, 458  
Mahler, 360

Mahu, 206  
Maillard, 315  
Majorano, 237  
Malibran, 325, 477  
Malipiero, 428  
Malling G., 386  
Malvezzi, 122  
Mancinelli, 414  
Mancini, 237  
Manni, 121  
Maometto, 10  
Mara, 195  
Maragnoli, 224  
Marazzoli M., 147  
Marcello, 163  
Marchetti, 333  
Marchetto da Padova, 53, 61  
Marchisio, 477  
Marenzio, 113, 116  
Mariani, 478  
Marini B., 251  
Mario, 477  
Marschner, 305  
Marteau, 476  
Martini G. B., 167  
Martini V., 168  
Martucci, 420, 475  
Mascagni, 403  
Mascheroni, 478  
Masini, 477  
Massé, 315  
Massenet, 431  
Materna, 477

Mattei, 318  
Mattheson, 198  
Maurel, 477  
Mauro, 238  
Mayr, 288  
Mazzocchi, 113  
Mazzucato, 401  
Méhul, 269  
Mei, 127  
Meilan, 208  
Meissen, 92  
Melani, 147  
Mell Gaudio, 107  
Mendelssohn, 341  
Menter, 475  
Mercadante, 321  
Mercurio, 2  
Merlo, 123  
Merulo, 244, 251  
Mesomede, 23  
Messenger, 316  
Metastasio, 170  
Meyerbeer, 310  
Migliori, 238  
Milanollo, 476  
Millöcker, 307  
Mingotti, 237  
Molinaro, 254  
Monn, 278  
Monsigny, 189  
Montemezzi, 415  
Monteverdi, 141  
Morales, 106

Morera, 399  
Morley, 200, 249  
Mosco, 16  
Mosè, 8  
Mottl, 478  
Moussorzky, 391  
Mouton, 71  
Mozart, 285  
Muffat, 247  
Mugellini, 424  
Mugnone, 478  
Müller, 262  
Muris, 60

## N

Nanini, 112  
Napolitano Gio. Andrea, 123  
Nardi Jacopo, 85  
Nardini, 252  
Nared, 2  
Nerone, 19  
Neusielder, 254  
Nicolai, 306  
Nielsen, 386  
Nikisch, 477  
Nilson, 477  
Noren, 438  
Notari, 201  
Notker, 42  
Nourrit, 325, 477  
Novák, 396

## O

Oberthür, 177  
Obrecht, 70  
Offenbach, 315  
Okeghen, 69  
Olimpo, 14  
Ondricek, 477  
Orefice, 415  
Orfeo, 13  
Orlando di Lasso, 72  
Osiander, 206  
Osvaldo di Wolkestien, 92

## P

Pachelbel, 208, 247  
Pacini, 321  
Paderewski, 475  
Paer, 168  
Paganini, 418, 476  
Paisiello, 160  
Palestrina, 107  
Palladio, 238  
Pallavicini, 192  
Palumbo, 475  
Pananti, 172  
Paolo da Florentia, 99  
Parabosco, 244  
Paradisi, 247



Pareja, 79  
Parker, 398  
Parisch-Alvars, 477  
Parry, 396  
Pasdeloup, 477  
Pasquini Bernardo, 165, 244  
Pasta, 325, 477  
Patti, 477  
Paumann, 244, 253  
Pedrel, 399, 478  
Pedrotti, 333  
Peirol, 90  
Pergolesi, 157  
Peri Iacopo, 127  
Pericle, 15  
Perosi, 423  
Perotin, 45  
Perrin, 177  
Persiani, 325  
Perti, 150  
Peruzzi, 238  
Peterson, 388  
Petrella, 332  
Petrucci, 257  
Pfitzner, 438  
Philidor, 189  
Philippus de Vitriaco, 57  
Piatti, 477  
Piccini, 159  
Piccollelis, 478  
Piernè, 458  
Pierre de la Rue, 71  
Pietro, 41

Pindaro, 23  
Pirani, 424  
Pisendal, 252  
Pisistrato, 15  
Pistocchi, 237  
Pitagora, 14, 17  
Pitoni, 164  
Pizzetti, 425, 478  
Pizzetti Ildebrando, 19  
Planquette, 316  
Platone, 17  
Platti, 247, 278  
Plutarco, 17  
Poitiers Guglielmo di, 90  
Polarolo, 150  
Poliziano, 122  
Pollini, 381  
Ponchielli, 333  
Popper, 477  
Porpora, 156  
Pougin, 478  
Praetorius, 208  
Provenzale, 152  
Prume, 476  
Puccini, 411  
Pugnani, 252  
Pujol, 399  
Purcell, 201

## Q

Quagliati, 140

Quanz, 195  
Quei, 6  
Quinault, 179  
Quintiliano, 22

## R

Raff, 363  
Raimondi, 321  
Rambaut, 91  
Rameau, 182  
Ravel, 457  
Rebikoff, 467  
Redi, 237  
Reger M., 461  
Reinken, 209  
Rendano, 424, 475  
Respighi, 429  
Reyer, 433  
Reyser, 257  
Rhaw, 206  
Rheinberger, 364  
Ricci, 321  
Ricci-Signorini, 424  
Richter, F., 277  
Richter Hans, 477  
Riemann, 99, 129  
Righini, 168  
Rinaldi, 419  
Rinuccini, 127  
Ripolles, 399  
Rode, 476

Roger, 325, 477  
Roland de Lattre, 72  
Rolla, 476  
Romano, 41  
Romberg, 477  
Rore C. (de), 78, 103  
Rosini, 236  
Rossi L., 171  
Rossi Lauro, 332  
Rossini, 309, 318  
Rotoli, 424  
Rousseau, 188  
Roussel, 458  
Rubini, 325, 477  
Rubinstein, 392, 475  
Ruggeri, 250  
Rupff, 205  
Rutini, 278

## S

Sacchetti, 82  
Sacchini, 160  
Sachs, 93  
Sacراتي, 176  
Saffo, 14  
Saint-Saens, 429  
Salieri, 168  
Salomone, 8  
Salvator Rosa, 232  
Samara, 415  
Sammartini, 262

Sanctos, 236  
Sandberger, 478  
Sangalli, 419  
Sanmartini, 279  
Santarini, 239  
Sarasate, 476  
Sarria, 332  
Sarti, 168  
Sauer, 475  
Sauret, 476  
Scarlatti Al., 151  
Scarlatti D., 246  
Scheidt S., 209  
Schein G., 209  
Schenk, 262  
Schering, 71  
Schillings, 438  
Schjelderup G., 388  
Schmit, 458  
Schönberg, 466  
Schrecker, 465  
Schroeder-Devrient, 325  
Schroeter, 246  
Schubert, 338  
Schumann, 344  
Schütz, 104, 208  
Scontrino, 424  
Scott, 397, 467  
Scotto, 257  
Scriabine, 466  
Senesino, 192  
Senfl, 206  
Serato, 476

Sergio, 34  
Serlio, 238  
Seroff, 390  
Servais, 477  
Servandoni, 239  
Severac, 458  
Sgambati, 420, 475  
Sibelius J., 389  
Siloti, 475  
Silvestro, 29  
Sinding, 387  
Sinigaglia, 423  
Sivori, 476  
Sjögren, 388  
Smareglia, 415  
Smetana, 394  
Smyth, 397  
Södermann, 388  
Sofocle, 15  
Soma, 4  
Soriano, 112  
Spataro, 78  
Spinelli, 405  
Spinetti, 245  
Spitta, 478  
Spohr, 304, 476  
Spontini, 272  
Squarcialupo, 83, 243  
Staden T., 191  
Stagno, 477  
Stainer, 250  
Stamitz, 252, 277  
Stanford, 396

Steffani, 166  
Stenhammer, 388  
Stolz, 477  
Stradella, 150  
Stradivari, 250  
Strauss J., 307  
Strauss O., 307  
Strauss R., 440  
Stravinsky, 467  
Striggio, 122  
Strozzi, 127  
Suk, 396  
Sullivan, 396  
Suppè, 307  
Svendsen, 388  
Swelink, 209

## T

Taide, 16  
Taffanel, 477  
Tallis, 249  
Tamagno, 477  
Tamberlick, 477  
Tamburini, 325  
Taneieff, 393  
Tännhauser, 92  
Tartini, 251  
Tasca, 405  
Tausig, 475  
Tebaldini, 424, 478  
Telemann, 199

Terpandro, 14  
Terzi, 254  
Tesi Vittoria, 237  
Thalberg, 475  
Theile, 196  
Thibaut, 90  
Thomas, 313  
Thomson, 476  
Thot, 2  
Thuille, 438  
Tiersot, 478  
Tinctoris, 78  
Tinel, 398  
Toeschi, 277  
Tolomeo, 31  
Tomadini, 419  
Tommasini, 428  
Torchi, 478  
Torelli, 239, 251  
Tornabuoni, 84  
Torrefranca, 478  
Toscanini, 478  
Tosi, 237  
Tosti, 424  
Traetta, 155  
Trigene, 45  
Tromboncino, 85, 117  
Tschaikowski, 392  
Tua, 476  
Tuotilo, 42  
Turina, 399  
Turini, 232



## U

Ubaldo, 46  
Ugolino da Orvieto, 78  
Usiglio, 332

## V

Vaccai, 321  
Valletta, 478  
Vaughan, 397  
Vecchi, 123  
Veda, 5  
Veracini, 252  
Verdi, 325  
Verdolotto, 229  
Viadana, 124  
Viardot-Garcia, 325, 477  
Vicentino Nicola, 136  
Vidal, 478  
Vieuxtemps, 476  
Villanis, 478  
Vinci, 156  
Viotti, 418, 476  
Virdung, 79  
Vitali, 252  
Vitri Filippo (de), 101  
Vittoria, 112  
Vivaldi, 252  
Vogelweide (Gualtiero di), 92  
Volkman, 348

## W

Wagenseil, 278  
Wagner R., 370  
Wagner S., 437  
Wallace, 396  
Waldmann, 477  
Walther, 205  
Weber, 301  
Weigel, 262  
Weingartner, 477  
Weissmann, 438  
Westerhout, 415  
Wieniawski, 476  
Wilhelmy, 476  
Willaert, 102  
Wolf, 362  
Wolf-Ferrari, 421  
Wolframo d'Eschenbach, 92  
Wolkenstein (Oswaldo di), 92

## Z

Zamara, 477  
Zandonai, 427  
Zanella A., 424  
Zarlino, 78  
Zazzerino, 129  
Zeller, 307  
Zeno Ap., 170  
Ziani, 150  
Ziehrer, 307

Zingarelli, 160  
Zipoli, 278