

STORIA DELLA MUSICA

BASSO CONTINUO → è l'elemento più universale e unificante, che abbraccia l'intero arco dell'epoca barocca per lambire gli albori del Classicismo (Il '600 e il '700 sono stati anche definiti "età del basso continuo"). Messa a punto nell'ultimo quarto del Cinquecento e adottata universalmente dall'inizio del Seicento, consiste nel costruire la composizione a partire da una linea melodica collocata nella regione grave, che rappresenterà il fondamento armonico dell'intero pezzo. Tale linea, nel registro grave "basso" e ininterrotta ("continuo"), è completata da cifre che rappresentano sinteticamente gli accordi ("basso numerato") che l'esecutore realizzerà estemporaneamente, dotando la composizione di un ambiente armonico compiuto. La solidità della base, permette alle parti superiori (voci umane o strumenti) di muoversi in piena libertà; l'esecuzione del basso continuo è affidata necessariamente a strumenti dotati di registro grave, meglio ancora se in grado di eseguire più note simultaneamente: strumenti a tastiera (organo, clavicembalo); a pizzico (liuto, arpa, chitarra barocca ecc); archi gravi come viola da gamba, violoncello e contrabbasso e tra i flauti, il fagotto. Il continuo poteva essere eseguito da un gruppo anche consistente di strumenti (violoncello, tiorba e organo). La messa a punto del basso continuo rappresenta la formalizzazione compiuta e di lunga durata della tendenza alla polarizzazione tra due "voci" principali: una acuta, la melodia, vocale o strumentale, portatrice di senso; una grave, appunto il basso continuo, indispensabile sostegno armonico e ritmico.

CONTRAPPUNTO → perpetua l'ideale illustre dello *stylus antiquus* (scrittura che promuove istanze spesso contrapposte alla monodia accompagnata): parità gerarchica tra le voci (di norma da quattro in su), nessuna delle quali è ridotta al ruolo di accompagnamento; concezione "orizzontale" della partitura contrapposta alla moderna verticalità dell'armonia tonale.

FUGA → organismo complesso e al tempo stesso assai versatile, disponibile in una notevole varietà di opzioni, a cominciare dal numero di voci impiegate (da due in su, di solito tre o quattro). Il motivo esposto dalla voce che guida la fuga (soggetto) si combina, quando una seconda voce risponde alla prima in imitazione, con un motivo complementare (controsoggetto).

VARIAZIONE → simboleggia con grande potenza espressiva la dialettica tra due elementi essenziali della natura e dell'esperienza umana: permanenza e mutamento, ciò che cambia e ciò che resta. Forma spettacolare, poiché in grado di mobilitare il virtuosismo esecutivo più acceso in un crescendo di tensione espressiva, dal punto di vista compositivo la variazione si presta ad un'interpretazione versatile che spazia da una concezione decorativa da divertissement ad un esercizio di pensiero più impegnativo, riflessione approfondita sulle strutture della musica, sull'identità del tema e sulle possibilità delle sue derivazioni. (Bach: l'Arte della fuga, l'Offerta musicale, le variazioni canoniche sull'Inno di Natale).

DANZA → metri e ritmi del ricco repertorio di danze di diversa provenienza, diffuse in tutta Europa a partire dal centro egemone di Parigi, innervano con maggiore o minore evidenza la scrittura musicale (strumentale/vocale). Le danze costituiscono uno strumento essenziale nel vocabolario a disposizione del compositore barocco, cui permettono di veicolare con particolare efficacia e freschezza, attraverso la fisicità dell'impulso ritmico, a un tempo stesso vitalità edonistica e intensità affettiva.

SONATA → organismo che rappresenta il cuore della scrittura strumentale barocca; il termine indica semplicemente un pezzo da suonarsi, contrapposto alla “cantata”, destinata alla voce. L’unico requisito essenziale è l’esclusività della destinazione strumentale. In questa stagione non è perentoria nemmeno l’individuazione di un timbro specifico; la dialettica tra voci è il fondamento della sonata (premier dessus, second dessus e basse), che sviluppa in una dimensione cameristica un discorso musicale basato sulla polarizzazione tra le voci superiori (una, due o al massimo tre) e il basso. La sonata per strumento solo: lo strumento in questione realizza contemporaneamente la melodia e il basso (strumenti a tastiera come il clavicembalo o l’organo o a pizzico come il liuto). Un’altra categoria è costituita dalle sonate che prevedono un solo strumento melodico e l’accompagnamento del basso: la divisione dei ruoli è netta, emerge il contrasto timbrico tra la “voce principale” (violino o uno strumento a fiato) e lo strumento o il gruppo di strumenti che disimpegnano il continuo (anche nel caso di omogeneità timbrica, ad esempio il violino accompagnato da violoncello o violone, risalta in ogni caso la differenza tra acuto e grave). Questo tipo di sonata conferisce il massimo risalto allo strumento principale, vi sono infine le sonate che prevedono più strumenti melodici e la parte del basso, le sonate “a tre”: due strumenti melodici e il basso (o le sonate “a quattro”, meno frequenti, che sono composte da tre strumenti melodici e il continuo). Il cuore della composizione non sarà più l’esibizione istrionica del talento individuale di un solo interprete, ma la dialettica tra due pari, un dialogo tra strumenti che aspirano ad uno statuto quasi attoriale.

Il termine generico “sonata” è antico, risale al Cinquecento, già nel 1610 Giovan Paolo Cima pubblica a Milano la “*Partitura delli concerti ecclesiastici..et 6 sonate per istromenti*”, ancora nel Settecento sarà possibile impiegarlo come etichetta per una pagina strumentale, posta ad esempio in testa ad un oratorio. Rousseau la definì “*pièce de musique instrumentale composée de trois ou quatre morceaux consécutifs de caractères différens*” (articolazione di un piccolo numero di pezzi assortiti secondo un criterio di contrasto).

Sonata da Chiesa → legata a ideali di decoro, misura, armonia, perseguiti tramite una scrittura dotta e colta. La raccolta più antica di Merula è infatti appropriata alla santità e alla dignità del luogo. Questo tipo di sonata è di solito articolato nell’alternanza di quattro tempi: lento-veloce-lento-veloce. Ne è un esempio la **Sonata per violino e basso in La maggiore di Handel**: si apre con un *Andante* dal melos di serena grandezza, segue un *Allegro* in contrappunto doppio, che libera il virtuosismo sfruttando il potenziale dinamico della scrittura imitativa colta, il secondo *Adagio* è meditativo e non più lirico e infine l’*Allegro* conclusivo, diverso dal precedente, animato da una giga (danza). Nel secolo nuovo nascerà una variante più moderna: la caduta del tempo lento d’apertura e la conseguente articolazione in tre tempi (veloce, ma non più contrappuntistico-lento-veloce).

Sonata da Camera → di destinazione profana, rappresenta l’incubazione e insieme la versione italiana del genere della suite (“Sono propriamente suites di diversi pezzetti adatti a far danzare” disse Brossard). La parentela con la sonata da Chiesa si arresta al nome. La sonata da camera è un tipo di sonata a tre destinata a un’esecuzione secolare, ossia non in ambito religioso. È una forma strumentale del periodo barocco, in tre o più movimenti che ricalcano strutturalmente il modello della danza (talvolta con un movimento introduttivo), composto per uno o più melodie strumentali e basso continuo. Le op. 2 e 4 di Arcangelo Corelli (1653-1713) contengono tipici esempi di questa forma musicale. Dopo il 1700 circa questo genere converse progressivamente con la sonata da chiesa e il titolo sopravvisse solamente per indicare la tipologia da chiesa e generi combinati.

CONCERTO → concerto di gruppo: individuato anche dal termine generico di sinfonia, si parla di “democratica omofonia”, senza distinzioni tra gruppi strumentali né protagonismi di singoli (Concerti brandeburghesi). Concerto grosso: diffuso dal 1670 esprime il gusto del barocco per il *chiaroscuro*, per l’alternanza coloristica di vuoti e di pieni, luci e ombre; trasmette il fascino della stravaganza, il gusto per la bizzarria e l’irregolarità. Meccanismo fondamentale del genere è la contrapposizione tra il concerto grosso e il concertino: il volume sonoro propriamente da concerto del gruppo completo VS il brusco arretramento alla dimensione cameristica del concertino. Concerto solistico: opera una drastica semplificazione e razionalizzazione della scrittura, tanto nella riduzione del concertino ad un unico solista, quanto nella definizione di una rigida struttura a tre tempi e un’alternanza tra episodi solistici e ritornelli orchestrali. Il concerto solistico ammette in realtà anche due solisti, conservando una scrittura distinta da quella del concerto grosso.

SUITE → costituito da una serie di danze, incardinate attorno ad un’unica tonalità unificante, precedute di norma da una pagina introduttiva ed eventualmente intercalate da altri pezzi caratteristici. La suite può essere per uno strumento solo o per orchestra (nulla impediva, tuttavia, a queste ultime, di prevedere la presenza di uno strumento solista).

DANZE → ciascuna dotata di un carattere proprio, le danze moderate sono l’allemanda, la gavotta, il minuetto; le danze rapide sono la corrente, la giga, la bourrée, la furlana, il canario; quelle decisamente più lente e posate sono la sarabanda, la ciaccona, la follia, la siciliana. Talvolta le danze sono accoppiate al proprio double, con un’alternanza I-II-I tra due danze dello stesso tipo (un gioco di specchi in cui il II propone una sorta di immagine capovolta di I, per ristabilire alla fine il predominio dell’immagine originaria).

TASTIERE → libro

IL TEATRO → il teatro d’opera risale al cadere del Cinquecento.

L’OPERA: l’opera italiana conosce una diffusione capillare grazie ad un doppio circuito produttivo, un’ellisse che ha i due fuochi nella Corte e nella città. Il melodramma costituisce una fonte di piacere estetico per le corti europee, d’altra parte rappresenta lo spettacolo più complesso, costoso e sofisticato disponibile al pubblico cittadino, tanto aristocratico quanto borghese. L’opera ereditata dal Seicento è ritenuta uno spettacolo indecoroso, prodotto di un mondo moralmente censurabile, vessato da abusi e bisognoso di una riforma che lo renda, se non utile, almeno “non dannoso” e procuri nello spettatore un piacere “sano e onesto”. Due generazioni di librettisti (tra cui Noris, Silvani, Stampiglia ecc) le modificarono introducendo delle novità: concentrazione su soggetti eroici (storici, mitologici, letterari in una varietà di sfumature politiche, erotiche e romanzesche); marginalizzazione e infine completa esclusione del registro comico; ricorso ad alte forme drammatiche provenienti dal ricco repertorio del teatro di parola francese e spagnolo del ‘600; lo sviluppo di una vicenda coesa, struttura articolata in scene, a loro volta coordinate in sequenze più ampie delimitate dal cambio di scenografia e infine atti (di norma 3). Nella scena prevale il recitativo sul canto, permettendo all’intreccio di procedere e garantendo allo spettatore la chiara comprensione del testo del dialogo/monologo, grazie al sostegno discreto del solo basso continuo; solo a coronamento della scena interviene il canto spiegato, che ristabilisce i diritti della musica attraverso l’aria. Quest’ultima è l’unità musicale essenziale, mentre la scena è l’unità drammatica essenziale. È evidente una gerarchia dei personaggi (il cui rango è espresso da numero e collocazione delle arie); le arie possono essere molto diverse: aria del sonno, caratterizzata da un andamento

cullante, strumentazione delicata; aria di sdegno, eroica, patetica, di guerra, di bravura, di portamento ecc quindi si distingue in base alle situazioni tecniche, agli atteggiamenti espressivi, alle suggestioni testuali e alle tecniche vocali. Accanto alle forme più agili, si afferma l'aria "col da capo": un organismo articolato che intona due strofe di testo secondo lo schema: **rit.-A-A'-rit.-A-A'-rit.**

LA CAMERA → l'esecuzione di musica da camera era frutto dell'educazione raffinata e strumento di prestigio per una ristretta cerchia di conoscitori, nella splendida cornice delle sale dei palazzi signorili. Il concerto privato (o accademia) rappresentava un rito estetico-sociale chiamato a scandire il tempo ordinario e a celebrare i giorni festivi. Ad accademie meno sfarzose prendevano anche parte gli stessi aristocratici, "dilettanti" (ovvero non professionisti) di canto o di strumento, che avrebbero voluto saper utilizzare gli strumenti: uso che si sarebbe esteso nel corso del '700 anche agli ambienti borghesi, promuovendo un'osmosi tra le due classi in nome della passione musicale. Il repertorio di questi "canti senza gesti" è essenzialmente costituito da arie, cantate e duetti, di norma a voce sola o al più due voci, che si rifanno alle forme proprie dell'opera. L'aria da camera era collocata al grado più semplice: pagina isolata e autonoma, talora su testi estrapolati dal libretto d'opera. La forma principe è però la **cantata**, una struttura compiuta che enuclea un'unica scena di un dramma immaginario, "rappresentata quindi senza scenografia né costumi da un solo personaggio (di norma una maschera pastorale cara all'Arcadia letteraria), che confessa allo spettatore, seduto a pochi metri di distanza, il proprio turbamento amoroso. Codificata da Alessandro Scarlatti e divulgata manoscritta, la cantata percorre l'Europa nel bagaglio dei viaggiatori internazionali, che coltivano il genere ad ogni stazione dei loro percorsi. Particolarità della cantata è la destinazione ad un pubblico "riservato" di intenditori, per il suo stile sofisticato e difficile (Tosi lo definì "miniato e finito"). La scrittura contrappuntistica, la peculiarità dello stile vocale, persino nei recitativi, sono finzze che sarebbero andate perdute dinanzi alla platea di un teatro. Zambecari fece una critica rivolta ad Alessandro Scarlatti: lo definì un grande uomo, che per essere così buono riesce cattivo, perché le sue composizioni sono troppo complesse e "cose da stanza" (da camera) che in teatro non riescono (ci sarebbe una ventina di uomini che potrebbero comprenderle, gli altri non sentendo roba allegra e teatrale, si annoierebbero). Per l'intenditore, invece, la cantata è fonte di un sublime godimento estetico, veicolato dalle medesime forme dell'opera, cioè il doppio meccanismo di recitativo e aria. Nell'assetto più semplice propone A-R-A: il recitativo funge da transizione fra due arie di carattere contrapposto, di norma una cantabile, l'altra pirotecnica. Altrettanto frequente è la variabile più complessa R-A-R-A con il guadagno di contestualizzare la situazione drammatica e gli affetti tema della cantata. È possibile anche limitarsi ad un'unica coppia R-A, moltiplicare tali coppie o variare la cantata ricorrendo anche a pagine strumentali (es. la cantata *Delirio amoroso*, di Handel: esordisce con una sonata, propone ben tre coppie di recitativi e di arie e prosegue con un'entrée strumentale che si conclude con un'arietta al cui interno è incastonato un minuscolo recitativo). Spesso accompagnate dal solo basso continuo, le cantate possono reclutare anche uno o più strumenti melodici "obbligati": flauto, violino o oboe, di solito. Superando la rappresentazione di argomenti sentimentali, le cantate possono adottare un soggetto mitologico o letterario; oppure è possibile realizzare una sorta di microdramma articolato in diverse cantate (es. il ciclo delle tre *Lettere amoroze*, di Francesco Mancini e Domenico Scarlatti). In Francia, questo genere fiorisce nel primo Settecento sul modello italiano, esprimendo tuttavia alcune caratteristiche proprie nello stile di canto, nella scrittura strumentale, nella rappresentazione di personaggi letterari (es. *Le sommeil d'Ulisse* di Jacquet de La Guerre). In Germania hanno invece fortuna le "moralische Cantaten", ossia raccolte di cantate di contenuto spirituale-morale, da poter eseguire

in Chiesa, ma anche in concerti privati. Piuttosto frequente il caso di cantate a due voci o duetti, come *Aminta e Fillide* di Handel o la vasta produzione di Steffani che ne scrisse oltre ottanta a Roma e in diverse corti europee; più rare le tre voci, che compaiono nella raccolta dei *Duetti e terzetti da camera* di Giovanni Carlo Maria Clari.

LA CHIESA → ha rappresentato per secoli uno straordinario committente di musica tramite le proprie cappelle musicali, istituzioni capillari per diffusione e per la presenza di figure professionali: maestri di cappella, organisti, cantori e strumentisti. Tutto il Settecento conobbe una produttività impressionante. Poiché la produzione di un compositore dipende dall'ambito confessionale in cui è inserito, è necessario contestualizzarla nelle consuetudini liturgiche di ciascuna confessione per apprezzarne funzione e significato: di norma un compositore scriveva musica da chiesa per un'unica confessione; più unico che raro è il caso di Handel che compose musica luterana in Germania, cattolica in Italia e anglicana in Inghilterra. Sul piano musicale, questa stagione vive della polarità tra stile antico e gusto moderno: da un lato una scrittura che assume a **modello il contrappunto** (aggiornato e rigenerato); dall'altro il **gusto moderno**, aperto all'influsso dell'opera e del concerto strumentale; tale contrapposizione non definisce periodi storici diversi ma coesiste nei medesimi luoghi (a Bologna lo stile antico domina nella cattedrale di San Pietro, quello concertante nella basilica di San Petronio). Nell'enciclica *Annus qui hunc* (19 febbraio 1749) papa Benedetto XIV dà voce ad un conservatorismo moderato: da un lato deplora gli abusi di una musica composta e ribadisce la centralità della parola nei confronti dello strumentale, dall'altro ammette, regolamentandola (vietando ad es l'impiego dei fiati), la musica concertata.

Messa: la musica poteva essere solenne, con organico strumentale completo di archi e fiati, o a cappella, con l'accompagnamento del solo organo. Durata e articolazione distinguevano la *missa brevis*, compatta, contenuta nei tempi e dall'andamento scorrevole, dalla "messa napoletana", ossia la moderna messa concertata articolata in più sezioni corali e solistiche (arie, duetti ecc) che intonano minime porzioni testuali alternando omofonia e contrappunto.

Vespri: liturgia del pomeriggio avanzato che prevede principalmente l'intonazione di un inno, una serie fissa di salmi, un'antifona mariana, il canto evangelico del *Magnificat* e, nelle occasioni solenni, le *Litaniae Lauretanae*.

Il mondo riformato: fin dalle origini la musica ha ricoperto un ruolo centrale nella teologia e nella liturgia della Chiesa luterana, considerata uno strumento essenziale per la vita comunitaria, la devozione personale e la trasmissione del messaggio della Riforma. **Cantata**: è una forma musicale vocale destinata all'esecuzione nell'ambito della funzione liturgica luterana, il culto, con il fine di amplificare il messaggio delle letture bibliche appena proclamate, suggerendo all'assemblea un percorso devozionale compiuto. La cantata adotta come base la poesia strofica del corale, aprendosi dal secondo Seicento a poesia devozionale di fattura moderna, fino a fare proprie le strutture tipiche dell'opera italiana, recitativo e aria, che insieme ai cori articolano un percorso, attorno ad un tema, sofisticato sul piano teologico e arricchito da situazioni psicologiche coinvolgenti, potenziate dal ricorso alle risorse della musica. Le cantate rappresentano un incrocio di una fitta trama di tradizioni poetico-musicali antiche e moderne, sacre e profane, che costituiscono una sintesi tra l'antica identità religiosa tedesca (caratterizzata dalla complessa polifonia contrappuntistica imitativa del mottetto e dalla linearità del Lied armonizzato) e la modernità dei generi provenienti dall'Italia (opera, cantata da camera, oratorio). La cantata, tuttavia, non era l'unica composizione nella liturgia luterana: il **genere della Passione**, praticato pure in ambito cattolico. Sensibile agli sviluppi stilistici

più moderni, la Passione, di fatto il principale avvenimento musicale dell'anno liturgico, gravita intorno al nuovo genere dell'oratorio, abbandonando lo stile della polifonia a cappella che aveva caratterizzato nel Rinascimento la rievocazione della Passione e Morte di Cristo. Si incammina lungo due strade: *l'oratorio passione* e la *passione oratoriale*. Il primo rielabora gli eventi della Passione in una drammaturgia originale, finalizzata ad amplificare l'impatto emotivo sul fedele; il secondo propone immutato il racconto evangelico, amplificandolo con un commento moderno di corali e testi di poesia devozionali.

L'ORATORIO → di carattere ibrido, un crocevia tra cantata, opera e musica da Chiesa, una meditazione devota su un soggetto sacro. Nel 1706 Arcangelo Corelli lo definì come un "perfetto melodramma spirituale che elabora in forma drammatica una vicenda narrativa desunta dalla Bibbia o dalle vite dei santi. Questo mobilita le risorse espressive dell'opera senza ricorrere a scene né a costumi, né alla domanda di ingenti risorse per l'allestimento; si dimostrava ideale per quelle stagioni dell'anno in cui i teatri rimanevano chiusi (in Avvento e in Quaresima). L'oratorio si configura come una forma drammatica devozionale che mette in scena un teatro spirituale animato da tensioni che amplificano le potenzialità emotive del soggetto sacro coinvolgendo il fedele attraverso la mobilitazione di affetti di marca profana, messi in campo grazie ai mezzi più moderni di seduzione musicale: i solisti vocali e gli strumenti. La drammaturgia devozionale dell'oratorio si diffuse in tutta Europa, a prescindere dalle tradizioni nazionali e confessioni religiose: nella Francia del Re Sole spicca Charpentier, che in oltre una trentina di mottetti drammatici mette in campo le risorse espressive dell'operista di rango, affrontando un ventaglio di soggetti, dai più tradizionali ad altri decisamente più singolari e utilizzando il linguaggio della tragedia lyrique. Diversa fu la fortuna dell'oratorio in Germania, in cui il genere proliferò meravigliosamente grazie alla predisposizione della tradizione liturgica e paraliturgica luterana, nonché all'evoluzione di un pensiero teologico-devozionale propizio al discorso oratoriale.

ARCANGELO CORELLI → da adolescente arriva a Bologna, dove è aggregato all'Accademia filarmonica nella classe dei compositori e vi trascorse un lustro importante per la sua formazione, innanzitutto come virtuoso del violino. A Roma studia poi il contrappunto e si inserisce fin da subito nel tessuto musicale cittadino, di cui diverrà il riferimento primario e stabile (non lascerà più Roma). Partecipa all'esecuzione di oratori e figura come terzo violino per la festa patronale della Chiesa nazionale di San Luigi. Entra poi al servizio della regina Cristina di Svezia come musicista da camera, attività professionale nella triplice veste di violinista, concertatore e compositore. Dirigerà un'orchestra di 150 strumenti, 5 voci soliste e 100 coristi in un'accademia promossa dalla regina in onore dell'ambasciatore d'Inghilterra.

VIVALDI → veneziano come Caldara, ebbe una formazione nel suo medesimo milieu musicale e questo fece sì che le carriere non fossero troppo distanti. Egli venne iniziato alla professione del padre, per alcuni anni maestro di violino all'Ospedale dei mendicanti. In contemporanea è avviato alla carriera ecclesiastica, ricoprì la carica di sacerdote ma smise poi di dire messa poiché l'attività musicale ebbe il sopravvento. Fu assunto come maestro di violino nell'Ospedale della Pietà, qui la varietà degli strumenti suonati dalle "putte" rese possibili alcune sperimentazioni timbriche. Venne licenziato e poi riassunto come maestro dei concerti, avendo il compito di concertare e comporre musica per le occasioni pubbliche. L'uscita delle opere a stampa fa sì che diventi un compositore destinato a lasciare il segno nella storia della musica strumentale europea. Compose tre sonate per violino e il concerto dedicato a Ferdinando de' Medici, appassionato di musica: *L'estro armonico*.

Ristampato oltre venti volte in un decennio, riscosse una vasta eco anche in Germania, dove Bach ne trascrisse cinque concerti. Scrisse l'opera *La stravaganza*. Il suo interesse per la musica vocale lo porta a comporre cantate, serenate, ma scrisse anche molta musica da chiesa. Grande successo ebbero alcuni titoli, tra cui *l'Orlando furioso*, *Siroe, re di Persia*, *Semiramide*, *L'Olimpiade*, *Griselda*.

HANDEL → il primo incarico musicale che svolse è quello di organista nel Duomo cittadino. Viaggiò ad Amburgo: qui compose la sua prima opera *Almira*, produsse lavori operistici per clavicembalo e per orchestra che però andarono perduti. Viaggio in Italia: soggiorna in particolare a Roma, intrattiene rapporti con mecenati laici ed ecclesiastici, collabora con Corelli, A. Scarlatti, scrive molte cantate, musica da chiesa (salmi tra cui il *dixit dominus*) e due oratori (il trionfo del tempo e del disinganno e la resurrezione). Viaggio a Londra: il *Rinaldo*, sua prima opera in suolo inglese.

BACH → Universalmente considerato come uno dei più grandi musicisti di tutti i tempi, le sue composizioni furono ritenute dai contemporanei 'all'antica' per lo stile legato alla tradizione polifonica del Rinascimento, e solo nei primi anni dell'Ottocento ebbe inizio la cd. rinascita bachiana.

Terminato il liceo, non poté iscriversi all'università per motivi economici ed entrò violinista nell'orchestra di Johann Ernst di Weimar, fratello del duca di Sassonia-Weimar. Nel giugno dello stesso 1708 fu chiamato a Weimar quale organista di corte e cembalista dell'orchestra ducale. A Weimar maturò la sua grandezza d'organista e compì la maggior parte delle sue composizioni per organo, studiò a fondo - spesso trascrivendole per organo o per cembalo - le musiche degli Italiani: Antonio Vivaldi. Dei 20 figli, nove soltanto gli sopravvissero, e alcuni divennero celebri musicisti: Wilhelm Friedemann, Karl Philipp Emanuel e Johann Christian. Sola eredità di B. furono - con numerosi libri e gli strumenti - le numerosissime e superbe composizioni, tutte manoscritte tranne una minima parte. Molti manoscritti andarono dispersi. I generi e le forme della musica di J. S. Bach, tutta dominata da costanza e novità di pensiero, sono pochi: oratorio, cantata, suite, concerto, variazione; culmine, e pietra di paragone della composizione a schema, la fuga, di cui Bach è ineguagliato maestro. Il suo volto più noto è infatti quello del massimo contrappuntista moderno, dell'infaticato costruttore di svolgimenti e combinazioni di parti, per vicende di grado in grado più importanti, a echi, a incontri, a rincalzi, fino a quando non sia raggiunta la mèta. Egli plasma la materia sonora per meglio trascenderla in idealità, per comporre, nelle sue proporzionate rifrangenze e resultanze, uno specchio al proprio lucido spirito.

Le circostanze biografiche, la vicenda soggettiva delle passioni, l'alternarsi degli interessi spirituali, le fasi, le crisi, le vittorie della coscienza creatrice, sono qui secondari: lo stile di Bach è "uno", è un suggello congenito della sua tempera mentale e musicale. Tra i venticinque e i trentacinque anni egli giunge alle 7 veementi Toccate per cembalo, alla Passacaglia e alla Fantasia e Fuga in sol min. per organo, alle 6 sonate per violino solo e ai Concerti brandeburghesi per orchestra da camera. A 40 anni ha terminato la Fantasia cromatica con la fuga susseguente, il Magnificat in re, i 4 Sanctus e la Passione secondo Matteo.

Dell'opera musicale di Bach si ricordano qui: 2 Passioni (secondo Giovanni; secondo Matteo; una Passione secondo Luca è d'incerta attribuzione); Oratorio di Natale; oltre 200 cantate, di cui una ventina profane; 5 messe (4 Messe brevi, luterane, e la Grande messa in si min., cattolica); Magnificat; oltre 250 corali armonizzati; 4 mottetti; 6 concerti grossi (Brandenburgische Konzerte); 4 Ouverturen per orchestra; concerti solistici con orchestra d'archi (2 per violino; 1 per 2 violini; 1 triplo concerto per flauto, violino e clavicembalo; 6 per clavicembalo; 1 per clavicembalo e due flauti

a becco; 3 per 2 clavicembali; 2 per 3 clavicembali; 1 per 4 clavicembali, trascritto da un conc. per 4 violini di A. Vivaldi); 12 sonate per violino (6 per violino solo, 6 con clavicembalo); 6 Suites per violoncello solo; 3 sonate per viola da gamba e clavicembalo obbligato; 8 sonate per flauto (1 per flauto solo; 3 con basso continuo; 4 con clav. obbligato); toccate, preludi e fughe, preludî e corali, messe per organo; il Clavicembalo ben temperato.

DOMENICO SCARLATTI→ coltivò assiduamente, sul modello paterno, la musica vocale. La carriera operista è tenuta a battesimo precocemente a Napoli, nel teatrino di Palazzo Reale e nel teatro di San Bartolomeo con una serie di opere tra cui *Irene* e la serenata *Il concilio degli dei*. A Roma, in un lustro, compone una serie di titoli: *Tolomeo ed Alessandro*, *L'Orlando*, *Amleto*, *Berenice Regina d'Egitto* scritta in collaborazione con Porpora. Assunse il ruolo di maestro della Cappella Giulia: *Stabat Mater* a 10 voci, due *Miserere*, il *Magnificat* a 4 voci e continuo. A Siviglia e alla corte di Madrid avverrà la sua conversione nella figura di maestro da camera: cantate come le Tre lettere amorose, sonate per clavicembalo. A Londra compose gli *Essercizi per gravicembalo*: presentano un'arte combinatoria che sfrutta le risorse timbriche e meccaniche dello strumento, dell'esecuzione e della sperimentazione formale.

Allievo di suo padre, Alessandro, già nel 1701 fu nominato organista e compositore della cappella reale di Napoli. Nel 1705 il padre lo condusse con sé a Roma, e subito lo mandò a Venezia, dove fu affidato a F. Gasparini, maestro alla Pietà, e si perfezionò nel clavicembalo. Nel 1708 passò a Roma, ricercato ormai dalle famiglie patrizie quale grande virtuoso. Intanto diveniva maestro di cappella della regina Maria Casimira di Polonia, allora a Roma. Nel 1728 l'infanta Maria Barbara sposò Ferdinando principe delle Asturie e condusse con sé a Madrid il suo maestro. Lì egli fu maestro dei principi delle Asturie, dedicò al re Giovanni V l'unico lavoro dato alle stampe a propria cura (gli *Essercizi per gravicembalo*: 30 sonate e la *Fuga del gatto*) e scrisse non opere teatrali, ma alcune cantate e soprattutto musica cembalistica, mentre sue composizioni furono pubblicate in varî paesi a cura di altri musicisti. Quando nel 1746 il principe ascese al trono, S. fu nominato maestro "de los Reyes". L'ultima sua composizione pare essere stata il *Salve Regina* per canto, archi e organo oggi conservato a Napoli. La sua produzione è molto vasta, soprattutto nel campo della cembalistica: si possono indicare circa una decina d'opere teatrali (però due o tre composte soltanto in parte da S.), molte cantate, specie profane, un oratorio, alcuni pezzi sacri e circa 550 composizioni per clavicembalo. Nella musica vocale S. appare musicista di talento, ma è nella cembalistica che dà il meglio di sé. Il movimento è quasi sempre in Allegro, Allegrissimo, Presto, ecc., e soltanto la quinta parte della produzione cembalistica è in tempo moderato. La scrittura strumentale è leggerissima e nello stesso tempo tenace, arditissima per la tecnica e l'agilità che richiede. L'invenzione tematica è inesauribile, l'armonia nuova fino alla temerità nell'uso delle dissonanze. S. è il più grande clavicembalista italiano e uno dei due o tre maggiori di ogni tempo, studiato e ammirato da Händel, Clementi, Beethoven, Chopin e ancor oggi dai contemporanei.

STILE GALANTE→ stile musicale che si diffuse in Europa verso la metà del sec. XVIII, contrassegnando il passaggio dal barocco al classicismo. Reputabile come il corrispondente in campo musicale del rococò nelle arti figurative, era caratterizzato dall'abbandono delle grandi forme e del contrappunto severo a vantaggio di una grande semplicità di concezione formale, armonica e melodica, di una comunicativa immediata e di un limitato impegno tecnico in fase di esecuzione. Alcuni segni di tale stile possono essere intravisti già in composizioni strumentali (per