

LA MUSICA ROMANTICA

Nella prima metà del 1800 si diffuse in tutta Europa un vasto movimento culturale, nato in Germania ma destinato a contrassegnare il modo di pensare e di sentire di tutte le nazioni europee: il **Romanticismo**.

Se gli ideali del periodo classico erano fondati sul primato assoluto della ragione, gli ideali romantici esaltavano l'irrazionalità, la libera espressione del sentimento individuale e collettivo: venivano così valorizzati l'amore patriottico, l'orgoglio per le tradizioni popolari e tutti i sentimenti spontanei dell'animo umano.

Durante il Romanticismo la musica assunse una grande importanza; infatti, i pensatori romantici ritenevano che essa fosse la sola arte in grado di esprimere i sentimenti o le sensazioni più profonde dell'animo umano; anche le altre arti, come la letteratura o la pittura, potevano esprimere questi sentimenti, ma i loro mezzi (la parola, la figura, i colori, ecc.) erano limitati, e oltre una certa soglia non potevano andare.

Dunque, tra le varie arti, la musica era considerata la regina, e tanto più lo era se si trattava di musica solo strumentale; infatti, la musica vocale, proprio perché legata alla parola e quindi ritenuta limitata, veniva considerata meno "espressiva" del genere strumentale.

Da questo modo di vedere le cose nacque il concetto di "musica assoluta"; questa espressione indica il genere di musica **esclusivamente strumentale**, considerata, appunto, come l'arte perfetta, che riusciva ad esprimere anche i sentimenti più profondi dell'uomo.

La musica romantica, quindi, si distinse per la profonda espressività, per il modo con cui cercò di dare intensità ai sentimenti, alle sensazioni ed alle immagini.

Rapporto con la società

L'affermarsi della borghesia e la decadenza dell'aristocrazia determina un profondo mutamento del ruolo del musicista e ne condiziona l'attività. Alla figura del musicista-dipendente (che esaudiva le richieste del principe mecenate o della corte da cui era mantenuto) si sostituisce quella del musicista-"genio romantico", libero di esprimere se stesso senza vincoli di dipendenza.

Tale libertà creativa comporta però anche aspetti problematici: da una parte viene meno la sicurezza economica propria della condizione precedente, dall'altra emerge la difficoltà di rapporto con il nuovo ed esigente "datore di lavoro": il **pubblico**. Tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, infatti, l'attività musicale si sposta progressivamente dalla corte aristocratica al teatro pubblico borghese, con ingresso a pagamento.

E' con questo pubblico, con i suoi gusti e le sue esigenze, molto più diversificate e mutevoli rispetto a quelle del pubblico aristocratico, che il musicista deve ora misurarsi e, spesso, scontrarsi.

Da questo difficile rapporto con il pubblico dipendono, probabilmente, il pessimismo, la solitudine e la sensazione di incomprendimento e di inutilità sofferti da molti artisti degli inizi dell'Ottocento.

Nella sua nuova posizione indipendente il musicista poteva guadagnarsi da vivere principalmente in tre modi:

- vendendo e pubblicando le opere da lui composte;
- suonando in concerti pubblici;
- dando lezioni di musica ad una clientela privata.

Per molti musicisti quest'ultima soluzione fu quella che concretamente diede loro da vivere, poiché non era certamente facile comporre opere e pubblicarle, come dare concerti.

Nella seconda metà del secolo, poi, parallelamente alla musica colta di salotti, circoli, sale da concerto e teatri, inizia a diffondersi un tipo di musica più leggera e ballabile, di derivazione popolare, consumata nei caffè concerto, o "café chantant", locali pubblici nei quali si esibiscono attori comici, dicitori, cantanti e musicisti.

Le scuole nazionali

La riscoperta delle radici storiche e culturali e delle proprie tradizioni popolari da parte dei nuovi Stati europei determina la nascita di “**scuole musicali nazionali**”, soprattutto in quei Paesi, come la Spagna, la Norvegia, e, in generale tutti i Paesi di lingua slava, che fino alla prima metà dell'Ottocento erano stati “terra di conquista” per i musicisti italiani, francesi e tedeschi. Le scuole nazionali si propongono l'obiettivo di ricercare una propria identità culturale, attraverso il recupero del folclore e delle tradizioni musicali popolari: in tale contesto sorge l'interesse per le ricerche *etno-musicologiche* (studio comparato delle musiche popolari dei diversi paesi).

Caratteri generali

Anche se in modo molto schematico, è possibile individuare alcune caratteristiche peculiari della produzione musicale di questo periodo:

- La **melodia** sviluppa ed accresce la sua importanza; l'idea melodica, il tema musicale, è il centro della musica romantica e presenta caratteristiche di semplicità ed estrema cantabilità; soprattutto all'interno delle “scuole nazionali” si diffonde l'uso di attingere al patrimonio di canti e melodie popolari tradizionali.
- Dal punto di vista ritmico, si amplia la gamma dei tempi musicali impiegati diversi anche all'interno del medesimo brano; il rigore temporale e ritmico caratteristico della musica del Settecento viene superato anche attraverso un ampio impiego delle **variazioni di velocità** (“**rallentando**”, “**accelerando**”).
- Si dilata la gamma di sfumature dinamiche, ottenendo così livelli di intensità sonora estremamente differenziati: dal “*pianissimo*” impercettibile al “*fortissimo*” assordante. Questo **allargamento della dinamica** si sviluppa parallelamente al diffondersi dell'uso del pianoforte (il cui nome è indicativo della capacità dinamica di tale strumento) a scapito del clavicembalo e all'ampliamento dell'organico orchestrale, a sua volta legato alle ampie dimensioni delle nuove sale da concerto.
- Viene notevolmente sviluppato anche l'**aspetto timbrico**, particolarmente attraverso l'uso di un **numero maggiore di strumenti musicali** dalle diverse e nuove sonorità; acquistano maggior importanza strumenti che in precedenza avevano scarso impiego (clarinetti, tromboni, arpa, percussioni); il musicista romantico sviluppa una particolare sensibilità alla autonomia capacità espressiva dei timbri sonori, intesi e utilizzati come “*colori*” da accostare, mescolare, ecc.
- La **forma** e i modelli tradizionali del linguaggio musicale vengono “personalizzati” ogni compositore si sente libero di utilizzare gli schemi compositivi tradizionali (sonata, sinfonia, ecc.) in modo diverso, adattandoli alle proprie esigenze espressive.
- Le leggi dell'**armonia tonale** tradizionale cominciano a vacillare di fronte all'uso spregiudicato di accordi dissonanti e di modulazioni inconsuete

Le composizioni sinfoniche

Cresciuta in grandezza (dai 40 esecutori dell'orchestra classica agli oltre 100 di quella romantica) e nella sua composizione, l'orchestra trova larghissimo impiego nella musica del primo Ottocento, oltre che nella musica operistica, nell'esecuzione di **sinfonie**.

Quest'ultimo genere musicale viene ampiamente frequentato dai musicisti romantici che, pur mantenendo fermo lo schema generale della forma classica (quattro movimenti), concentrano la loro attenzione sulle possibilità timbriche dell'orchestra sinfonica (un'attenzione analoga a quella dedicata dai pittori romantici ai diversi effetti cromatici ottenibili mediante l'impasto dei colori).

Dalla sinfonia si sviluppano nuove forme, come il **poema sinfonico**, brano orchestrale in un solo tempo in cui l'autore intende narrare eventi e situazioni presentate in un “programma” illustrativo (poesie, quadri, racconti, impressioni della natura). Questa forma fu coltivata soprattutto dai musicisti delle “scuole nazionali”.

Tra i più importanti autori di sinfonie, poemi sinfonici e brani musicali orchestrali di questo periodo ricordiamo: l'austriaco **Franz Schubert** (1797-1828), i tedeschi **Felix Mendelssohn** (1809-1847) e **Robert Schumann** (1810-1856), l'ungherese **Franz Liszt** (1811-1886) e il francese **Hector Berlioz** (1803-1869).

Le composizioni pianistiche

Il **pianoforte** è lo strumento “romantico” per eccellenza e non solo perché, le sue caratteristiche tecniche (grande dinamica e sonorità, notevole estensione, cantabilità e possibilità timbriche) corrispondono alle esigenze espressive del musicista romantico, ma anche perché, esso diviene elemento costante nell'arredamento delle case borghesi e protagonista, così, di quella pratica musicale “amatoriale” che prende il nome di “**musica da salotto**”.

E' nei salotti borghesi del primo Ottocento che prende forma la vasta letteratura pianistica del periodo romantico, costituita soprattutto da brevi composizioni dalla forma e struttura libera frutto della creatività istintiva e travolgente tipica dell'artista romantico, il cui stesso titolo (**Notturmo, Improvviso, Scherzo, Scena infantile, Serenata**) ne definisce il carattere intimo e salottiero.

Parallelamente, nelle sale da concerto, un diverso uso del pianoforte viene finalizzato a evidenziare le capacità tecniche dell'esecutore, il suo “**virtuosismo**”.

Tra i compositori e i pianisti di maggior spicco in questo periodo ricordiamo: il polacco **Fryderyk Chopin** (1810-1849) e ancora **Schubert, Schumann** e **Liszt**, quest'ultimo molto noto per la sua abilità pianistica.

Il Lied

Composizione caratteristica dell'Ottocento tedesco, il **Lied** (“canto”) testimonia il felice incontro tra le due espressioni artistiche più tipicamente romantiche: la musica e la poesia. La forma musicale del Lied, un canto in lingua tedesca eseguito da una voce solista con l'accompagnamento, generalmente del pianoforte, segue infatti l'andamento dei versi e delle strofe di un testo poetico, tratto dall'opera di grandi poeti romantici, ma spesso anche dal vasto patrimonio di canti e poesie popolari che proprio allora, nello spirito del recupero delle tradizioni nazionali, venivano raccolti. Anche il Lied, per le sue particolari caratteristiche musicali, ha come ideale ambiente di diffusione il salotto romantico borghese.

Fra i più noti autori di Lieder ricordiamo: **Schubert, Schumann, Mendelssohn** e più tardi, **Johannes Brahms**.

Il melodramma

Nel quadro del romanticismo musicale il melodramma, l'opera teatrale, ha uno sviluppo particolare e una storia separata; si diffonde e prospera, infatti, soprattutto in Francia e in Italia, dove gli ideali romantici vengono assorbiti più tardi e in modo diverso rispetto all'Inghilterra e alla Germania. Il melodramma ottocentesco, d'altra parte, rappresenta gli ideali e la cultura di un ambiente sociale diverso e più ampio rispetto alla borghesia salottiera del Nord Europa; il teatro d'opera è frequentato anche come occasione di incontro, soprattutto dalla piccola borghesia cittadina le cui aspirazioni sono meno “spirituali” e certamente più concrete: l'ideale romantico di “libertà” viene vissuto, ad esempio, non come un'aspirazione interiore, ma come anelito a una effettiva libertà politica.

Il melodramma diviene, specie in Italia, la forma di spettacolo più diffusa ed amata, e non v'è piccola città di provincia che non costruisca il proprio teatro d'opera e non organizzi “stagioni” di rappresentazioni liriche. Nel melodramma italiano si ritrovano i seguenti ideali: nelle vicende rappresentate, spesso a sfondo storico, viene esaltata la **figura dell'eroe liberatore** o il **popolo in rivolta contro l'oppressore**; il popolo è rappresentato in scena dal coro. Gli stessi ideali trovano poi conferma e ulteriore sostegno in una struttura musicale dall'andamento ritmico energico ed incalzante e dalla melodia orecchiabile e accattivante.

In questi anni, in Italia erano molto forti gli ideali “nazionalistici” di indipendenza e unità nazionale e quindi il pubblico era prontissimo a cogliere ed applaudire tutte le allusioni che avessero anche un vago riferimento politico e patriottico. Molti cori tratti dalle opere di **Giuseppe Verdi** divennero pretesti per manifestazioni pubbliche antiaustriache (molto noto è il coro “**Va' pensiero**” dal *Nabucco*), mentre le lettere del suo nome avrebbero fornito materia di propaganda politica: **W V**(ittorio) **E**(manuele) **R**(e) **D'I**(talia).

Tra i più noti compositori italiani di melodrammi della prima metà del secolo ricordiamo: **Gioacchino Rossini** (1792-1868), **Gaetano Donizetti** (1797-1848), **Vincenzo Bellini** (1801-1835) e, almeno per la prima parte della sua produzione, **Giuseppe Verdi** (1813-1901).

La riforma del melodramma di Richard Wagner

La figura che meglio interpreta il momento musicale nella seconda metà dell'Ottocento è certamente quella del compositore tedesco **Richard Wagner**, radicale innovatore del melodramma teatrale.

Wagner scelse di lavorare sul teatro musicale, essendo convinto che solo in tale ambito potesse realizzarsi quella che chiamava l'"*opera d'arte dell'avvenire*", cioè l'opera "**totale**", in cui, superando la forma tradizionale del melodramma italiano (costituito da momenti musicali "chiusi" e slegati tra loro), parole, suoni e azioni formassero un'unità indissolubile. Per fare ciò Wagner eliminò ogni discontinuità nel dramma, sia nella forma (attraverso il superamento dell'alternanza di recitativo e aria), sia nella struttura musicale (pervenendo alla concezione della "**melodia infinita**", intesa come un flusso melodico ininterrotto); parallelamente accentuò gli elementi di continuità con l'adozione dei **Leitmotive** ("motivi conduttori", temi musicali che caratterizzano un personaggio o un'atmosfera e che ritornano continuamente a sottolineare l'unitarietà della vicenda drammatica), che fanno leva soprattutto su un uso particolare dei suoni e dei timbri dell'orchestra, intesa come protagonista del dramma, e non come semplice accompagnamento sonoro.

Per esprimere al meglio tutto ciò, Wagner si fece addirittura costruire un teatro apposito, a **Bayreuth**, diverso da tutti gli altri: egli fu infatti il primo a nascondere l'orchestra, sistemandola sotto il palcoscenico (nel cosiddetto "**golfo mistico**") poiché trovava insopportabile che, accanto a un cantante in abiti antichi, vi fosse un violinista o un direttore d'orchestra in abiti moderni.

Non solo: Wagner fu il primo a pretendere che in sala, durante l'esecuzione, vi fosse assoluto silenzio. Tradizionalmente infatti nei teatri si andava anche per chiacchierare, per incontrare amici, e durante la rappresentazione era normale girare tra i palchi, parlare ad alta voce, addirittura mangiare. Per Wagner tutto questo era assolutamente inconcepibile: il pubblico doveva partecipare alla rappresentazione, concentrarsi sul palcoscenico (per questo venivano spente le luci in sala), rimanere in silenzio come di fronte a un rito.

Nella tradizione del melodramma italiano un rinnovamento analogo, anche se meno radicale di quello wagneriano, viene operato da Giuseppe Verdi nella cosiddetta "seconda fase" della sua produzione, caratterizzata da una maggiore attenzione per il dramma nel suo fluire unitario e per il rapporto tra parole e musica. Le ultime opere di Verdi (*Otello* e *Falstaff*) sono decisamente innovative, sia per l'adozione di un **declamato melodico** continuo (che supera, come già fece Wagner, la frammentazione tradizionale dell'opera tradizionale), sia per l'uso più raffinato e coraggioso dell'armonia e dell'orchestra.

IL VERISMO

Al Romanticismo seguì nel tardo Ottocento il "**verismo**", una corrente letteraria, musicale ed artistica da cui scaturirono grandi capolavori. I veristi si fecero promotori di un'arte che rispettasse il "vero", cioè la dimensione reale delle cose, e fra gli scrittori italiani di questa corrente si ricordano **Giovanni Verga**, che rappresentò nelle sue opere la Sicilia, **Matilde Serao**, che ambientò i suoi romanzi a Napoli, e **Grazia Deledda**, che si ispirò alla sua Sardegna.

In campo musicale questo periodo fu dominato dal gruppo dei "veristi" che, rifacendosi alla omonima corrente letteraria ed artistica, propongono nelle loro opere *storie di vita reale*, nei suoi aspetti più comuni e anche più crudi e drammatici. I principali "veristi" italiani sono: **Pietro Mascagni** (1863-1945), **Ruggero Leoncavallo** (1857-1919), **Umberto Giordano** (1867-1948), **Francesco Cilea** (1866-1950) e, con caratteri distintivi di maggiore originalità, **Giacomo Puccini** (1858-1924).