

RICCARDO VIAGRANDE

Il Concerto

dalle origini al Novecento

casa musicale eco

ISBN: 978-88-6053-435-4

© 2011 BY CASA MUSICALE ECO S.A.S.
PROPRIETÀ CASA MUSICALE ECO S.A.S. - MONZA - VIA R. BRACCO 5
TUTTI I DIRITTI RISERVATI - ALL RIGHTS RESERVED

COMPOSIZIONE, GRAFICA E IMPAGINAZIONE: CASA MUSICALE ECO - VIA BRACCO 5 - 20900 MONZA MB
039 2003429 - WWW.CASAMUSICALEECO.COM

STAMPATO NEL MESE DI NOVEMBRE 2011 DA ROTOMAIL ITALIA S.P.A.

1. *Il termine «concerto»*

Verso la fine del Cinquecento, parallelamente al graduale affrancamento della musica strumentale da quella vocale, cominciò a diffondersi il termine «concerto» per indicare una forma musicale non ancora ben definita la cui caratteristica fondamentale era il contrasto o l'alternanza fra due gruppi di strumenti che, a volte, suonavano insieme, a volte, in opposizione. Proprio questa caratteristica sembra giustificare l'uso del termine «concerto» sul cui significato etimologico si sono espressi molti studiosi facendolo derivare o da *concertare* nel senso di gareggiare o da *conserere* nel senso di unire. Nel dialogo *Il desiderio*, pubblicato a Venezia nel 1594, **Ercolo Bottrigari** (Bologna 1531 – S. Alberto, Bologna, 1612) fa elencare dai suoi personaggi le diverse etimologie del termine che appare sia nella forma di «concerto» che in quella di «conserto»:

Alemanno. Ho detto, che pur troppo si potranno fare questi concerti; perciocché se voi verrete à cercare quello; che vuol significare concerto, troverete, che pur troppo, come ho detto, et replicato, si potranno fare tai concerti: essendo che concerto significa contentione, ò contrasto come ne habbiamo testimonio Cicerone nell'oratione *Pro lege manilia*, et nelle epistole ad Attico, et nel libro *De natura deorum*, et nel primo de divinatione, et Terentio nella scena seconda del secondo atto de gli *Adelphi*: et direi ancora di Plinio, se bene mi ricordassi il luogo, et però quelli che fanno tai concerti fanno benissimo, et osservano molto bene la Etimologia del vocabulo.

Gratioso. Eccoci su le burle et sù gli scherzi, et se noi così come proferiamo concerti per c. nel mezo di essa parola, ponessimo la s. et la proferissimo al modo de' fiorentini et forse di tutta la Toscana Conserti, come voce derivata dal verbo consero; che ha significato d'incalmare ò inestare, di seminare et di piantare insieme; del qual verbo si servi Virgilio se ben mi ricordo nel secondo della sua *Georgica*, et nella prima delle *Egloghe*. Columella nel 21. libro. et Cicerone nelle *Toscolane* nel libro *De natura Deorum* et altrove, non cesserebbe questo vostro scherzo, et questa vostra burlesca difficoltà?

Alemanno. Non cesserebbe altrimenti: et poco in somma sarebbe per ciò il guadagno; conciosiacosa che conserto, à creder mio, è così proferito da' Toscani più tosto per vezzo per non dir vitio della loro pronuntia in simil uoci, che perche egli habbia la da voi detta derivatione; Imperoche Consero, conseris; che ha tal significazione di Seminare, di piantare, et d'inestare insieme fà consevi consitum. et non conserui consertum, come fà l'altro Consero, conseris; dal quale veramente deriva consertus; che sarebbe la propria parola non solamente Toscana: ma nostra Italiana Conserto. Et ha significato di scaramucciare di venire alle mani, et in somma di contendere così nè i fori civili, come con le armi, se noi prestiamo, come debbiam prestare, fede all'autorità di Cicerone nelle da voi allegate *Toscolane*, nelle *Epistole ad Attico*, et anco nelle *Orationi Pro Murena*, et *Pro Funteio*: di Virgilio nel secondo della sua *Eneide*, et di Nonio Marcello della lingua latina, et in conclusione di tutti gli interpreti: non vi havete adunque da maravigliare, se sentite questi mali accordi et queste confusioni.

6 *Il termine «concerto»*

Da questo scherzoso dialogo si evince la propensione di Bottrigari per il significato di contrasto, di gara fra gruppi vocali o strumentali indifferente dal ricorso ai verbi *concertare* e *conserere*.

Alcuni anni dopo si sarebbe espresso a favore di tale tesi **Michael Praetorius** (Creuzburg, Turingia, 1571 – Wolfenbüttel, Bassa Sassonia, 1621) nel *Syntagma musicum* (1619) evidenziando nelle parti concertanti di una composizione un *reciproco scaramucciare* (mit emander scharmützeln), sebbene riconoscesse che molti compositori italiani usavano indifferente i termini *concerto* e *mottetto* per definire le loro composizioni sacre per voci e strumenti.

Di parere opposto furono altri studiosi moderni tra cui **H. Daffner** e **F. Giegling** che optarono per il significato di intrecciare, legare insieme, basandosi sull'antiorità del termine *conserto* testimoniata da opere letterarie tra cui il trattato *Del sonare sopra 'l basso con tutti gli stromenti e dell'uso loro nel conserto* del 1607 di **Agostino Agazzari** (Siena 1578 – 1640) che si servì del termine *conserto*; tale tesi non ha, però, un fondamento valido dal momento che lo stesso Agazzari, alcuni anni prima, nella *Prefazione al Secondo Libro dei Mottetti*, aveva adottato la grafia *concerto*. La confusione tra i due termini nasconde in realtà la doppia natura del concerto che in alcuni punti si attiene al principio formale del legare insieme e in altri a quello del gareggiare tra gli strumenti.

Nel significato rinascimentale di accordo fra voci e strumenti o di fare musica insieme il termine «concerto» apparve, per la prima volta, nel 1519 riferito ad un insieme vocale che si esibì a Roma in un *intermedio*, secondo quanto affermato da **Alessandro D'Ancona**:

Si recitò la Comedia et fu molto bene pronuntiata, et per ogni acto se li intermediò una musica di pifari, di cornamusi, di due cornetti, di viole et leuti, dell'organetto che è tanto variato di voci, che donò al Papa Monsignore Illustrissimo di bona memoria, et insieme vi era un flauto, et una voce che molto bene si commendò; vi fu anche un concerto di voci in musica che non compare per mio giudicio così bene come le altre musiche¹.

Il termine sarebbe stato usato nel 1542 in una lettera di Ippolito Capilupi, segretario del cardinale Ercole Gonzaga, a Don Ferrante, signore di Guastalla, riportata da D'Ancona, in cui sono descritte alcune feste teatrali date a Mantova nel tempo della minore età del duca Francesco Gonzaga. Tra le varie rappresentazioni si eseguì una *Moresca*:

Quei che fecero la moresca erano otto servidori di Mons. R.^{mo}, i quali erano vestiti a guisa di pastori col disegno di messer Giulio Romano [...]. Oltre a questi otto pastori, eravi il Dio lor Pan vestito nella medesima maniera, ma con le corna, si come si figura. Questo è uno Giudeo che suona l'arpa, il quale fu il primo ad uscir in sala come lor Dio, si che se ne uscì in modo di moresca con l'arpa in mano, dietro al quale uscirono ad uno ad uno gli otto pastori, con una hasta per uno nella man destra, facendo la medesima moresca, che haveva fatta il lor Dio; de' quali ve n'erano quattro, che oltre all'haste

¹ A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, vol. II, Torino, Loescher, 1891, p. 89.

avevano uno strumento per man nella sinistra, appoggiato sopra la spalla, un violone, doi leuti, et un flauto. Poiché tutti furono usciti, et si ebbero radunati in cerchio girando intorno alla sala con certi lor contrapassi ch'io non so discernere né far, i quattro dagli stromenti cominciarono il loro concerto con parole accomodate all'habito loro et gli altri col lor Dio si posero in atto di ascoltare².

La prassi sempre più frequente di far accompagnare le voci dagli strumenti fece maturare la consapevolezza della nascita di un nuovo stile, come si evince dal titolo di una raccolta pubblicata nel 1540 *Musica nova accomodata per cantar et sonar sopra organi, et altri strumenti*, nella quale l'autore evidenziò che le composizioni musicali di quel periodo presentavano una struttura tale da renderle idonee ad essere cantate e suonate. A tale proposito ricordiamo *Fantasie et ricercari a tre voci accomodate da cantare et sonare per ogni istrumento* (1549) di **Giuliano Tiburtino** e *Fantasie, Recerchari, Contrappunti a tre voci... rappropriati per cantare et sonare d'ogni sorta di stromenti* (1551) di **Adriano Willaert** (Bruges 1490 – Venezia 1562). Nella seconda metà del Cinquecento fece la sua prima apparizione il termine «concerto» nel titolo della raccolta *Concerti di Andrea et di Gio. Gabrieli... continenti musica di Chiesa, Madrigali, per voci & stromenti musicali* da 6 a 12 voci, in cui la parola «concerto» è utilizzata secondo l'antico significato di gara, di dialogo, reso possibile dallo sviluppo di una nuova tecnica armonica capace di dare unità ai vari gruppi. In questi lavori non vi è solo la novità dello stile ma una spinta interiore che **Giovanni Gabrieli** (Venezia 1557 – 1612), nella dedica dell'opera, chiamò *i veri movimenti d'affetti*, un impulso sintetizzato in *ritrovar suoni esprimenti l'Energia delle parole e de' concetti*; tuttavia è proprio nella *Sonata pian e forte (Sacrae symphoniae)* che appaiono i primi elementi del futuro concerto strumentale con l'aggiunta del contrasto dinamico a quello timbrico e con la scoperta dei *movimenti di affetto*.

Alla fine del secolo sembra già delineato il nuovo stile utilizzato nel duplice significato di dialogare e di legare insieme, come si può notare nei *Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre e quattro voci, con il basso continuo per sonar l'organo* di **Ludovico Grossi da Viadana** (Viadana, Mantova 1560 – Gualtieri sul Po, Reggio Emilia, 1627), in cui il basso continuo, pur identificandosi con la voce più bassa dalla quale nasce una struttura melodica simile a quella delle altre voci, ha una funzione concertante e imitativa. In questa raccolta, così come in quelle di **Adriano Banchieri** (Bologna 1568-1634) e di **Cristoforo Malvezzi** (Lucca 1547 – Firenze 1597), si fa strada, fra i gruppi strumentali, una prima distinzione che avrebbe portato all'affermazione, nel secolo successivo, del concerto grosso, come si può notare nei *Concerti* di Viadana in cui la parte del *grosso*, detta *ripieno*, è affidata all'organo e nella prefazione di Malvezzi ai suoi *Intermedi et Concerti* del 1591, in cui si fa chiaro riferimento a gruppi strumentali accompagnanti.

² *Ivi*, pp. 438-439.

Indice

<i>Prefazione</i>	p. 3
<i>1. Il termine concerto</i>	p. 5
<i>2. Il Seicento</i>	
1 <i>Introduzione</i>	p. 8
2 <i>La scuola bolognese e Giuseppe Torelli</i>	p. 8
3 <i>I concerti di Arcangelo Corelli</i>	p. 10
<i>3. Il Settecento</i>	
1 <i>Il concerto a Venezia</i>	p. 13
2 <i>Antonio Vivaldi</i>	p. 14
3 <i>Compositori postvivaldiani</i>	p. 20
<i>4. Il concerto in Germania</i>	
1 <i>La diffusione del concerto in Germania</i>	p. 23
2 <i>Georg Friedrich Händel</i>	p. 24
3 <i>Johann Sebastian Bach</i>	p. 29
<i>5. Il concerto preclassico</i>	
1 <i>Introduzione</i>	p. 41
2 <i>I maggiori esponenti dello stile galante</i>	p. 42
3 <i>Lo stile galante in Italia</i>	p. 43
<i>6. Il Classicismo</i>	
1 <i>Introduzione</i>	p. 45
2 <i>Franze Joseph Haydn</i>	p. 46
3 <i>Wolfgang Amadeus Mozart</i>	p. 48
3.1 <i>I Concerti per pianoforte e orchestra</i>	p. 48
3.2 <i>I Concerti per violino e orchestra</i>	p. 55
3.3 <i>Gli altri concerti e le sinfonie concertanti</i>	p. 57
<i>7. La produzione concertistica di Ludwig van Beethoven</i>	p. 63
<i>8. Il concerto nella prima metà dell'Ottocento</i>	
1 <i>Dai lavori in stile Biedermeir al Romanticismo</i>	p. 72
2 <i>L'apogeo del Biedermeir. I due concerti per pianoforte e orchestra di Chopin</i>	p. 75
3 <i>Felix Mendelssohn e il superamento dello stile Biedermeir</i>	p. 78
4 <i>Sulla scia di Mendelssohn. Il concerto da Schumann a Liszt</i>	p. 84

9. Il concerto nella seconda metà dell'Ottocento	
1 <i>Alcuni sviluppi formali</i>	p. 91
2 <i>Le sinfonie con strumento solista di Johannes Brahms</i>	p. 91
3 <i>Il personalissimo linguaggio concertistico di Saint-Saëns</i>	p. 96
4 <i>La separazione tra compositore ed esecutore: dal Concerto di Grieg ai contributi dell'Est Europeo</i>	p. 99
5 <i>Il concerto in Italia nella seconda metà dell'Ottocento</i>	p. 105
10. Il concerto nel Novecento e negli ultimi anni	
1 <i>Le forme del concerto nel Novecento tra tradizione e innovazione</i>	p. 107
2 <i>La forma del concerto e la nuova grammatica musicale della Scuola di Vienna</i>	p. 113
3 <i>Il neoclassicismo di Stravinskij</i>	p. 122
4 <i>I Compositori-interpreti nel Novecento</i>	p. 124
5 <i>Il concerto in Inghilterra da Elgar a Britten</i>	p. 134
6 <i>Il concerto in Italia</i>	p. 139
7 <i>La musica concertante di Paul Hindemith</i>	p. 159
<i>Bibliografia</i>	p. 161
<i>Indice dei nomi</i>	p. 163