



Capitolo X

Dalle forme classiche alla crisi dei linguaggi

Età contemporanea

In questo capitolo incontreremo:

- musiche che hanno in programma storie o poesie
- piccole forme che diventano grandiose costruzioni
- tanti compositori "geniali"
- compositori rivoluzionari, compositori tradizionali, e compositori che non sono né l'una né l'altra cosa
- un torero che teme gli occhi neri
- un musicista italiano "di carattere"

Impareremo a:

- delineare il profilo della musica romantica
- riconoscere il modo "romantico" di valutare la musica e la personalità dei musicisti
- distinguere la musica a programma dalla musica descrittiva
- prestare attenzione e abituarci alle dissonanze
- gustare i giochi di parole in musica di Rossini
- cogliere gli ingredienti del realismo musicale di Verdi

I.

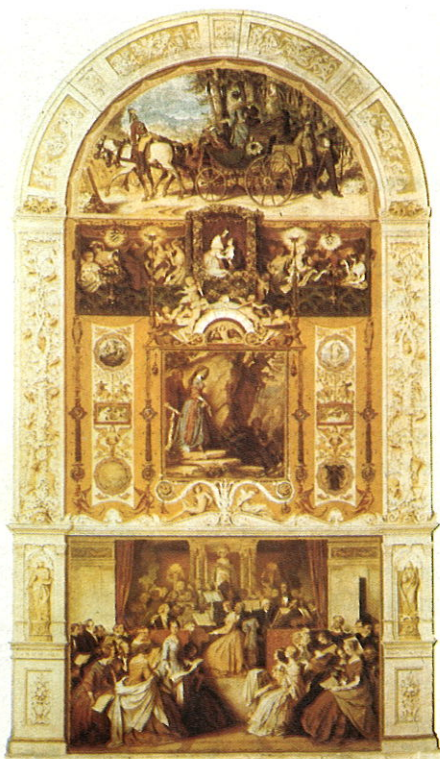
I caratteri della musica romantica

L'Ottocento è il secolo del Romanticismo, e il Romanticismo è un fenomeno soprattutto musicale. In questo secolo, infatti, la musica diventa il linguaggio artistico per eccellenza, capace di esprimere come nessun altro l'esperienza e i sentimenti dell'uomo. Come sosteneva il poeta tedesco Goethe, la musica emana una forza che "si impadronisce di tutto e che nessuno è in grado di spiegare". Affermazioni come queste nascono da una contraddizione: la musica riesce ad esprimere anche ciò che con altri mezzi non si potrebbe trasmettere grazie alla propria "indeterminatezza", che la rende diversa dal linguaggio articolato della parola. La sua forza sta dunque nella sua debolezza! Non è un caso che la figura del musicista sia quella che meglio rappresenta il potere dell'arte così come lo concepiva la cultura ottocentesca: egli è un individuo dotato di virtù quasi magiche, il creatore di un linguaggio inafferrabile che gli consente di entrare in diretto contatto con la dimensione del fantastico.

VOCE E STRUMENTO

Questa nuova concezione portò ad un rovesciamento dei tradizionali rapporti fra dimensione vocale e dimensione strumentale: se fino a tutto il Settecento la musica vocale mantenne la propria supremazia, con il Romanticismo è la musica strumentale a divenire espres-

Qui sotto, "La Sinfonia", dipinto di Moritz von Schwind.
A destra, "Il concerto serale" di Carl Graf.

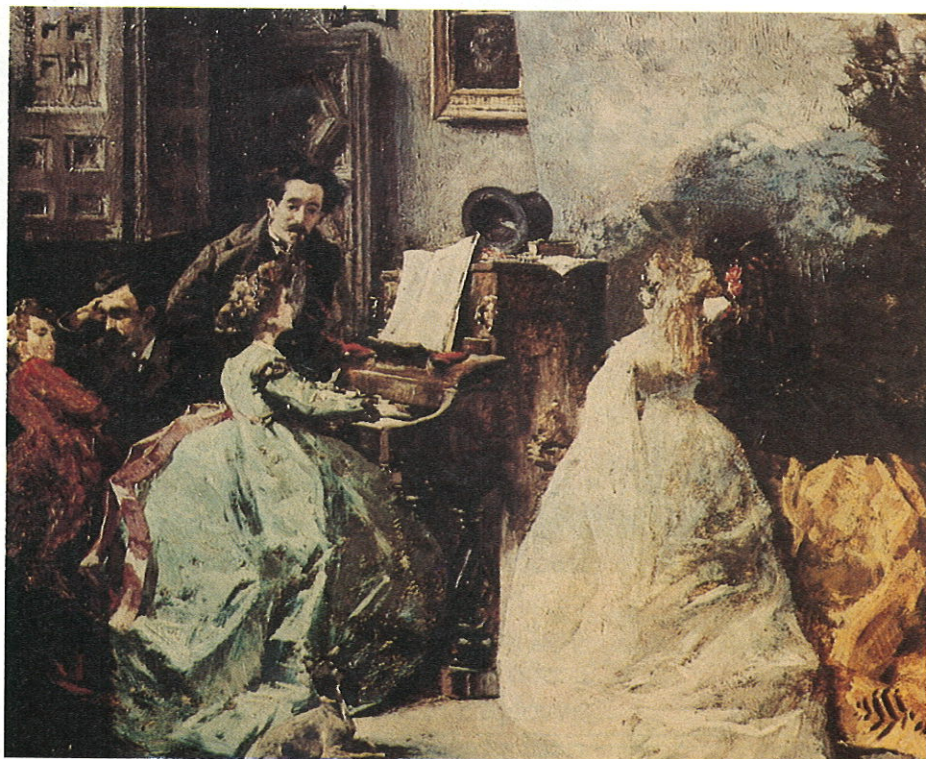


sione privilegiata, perché capace di superare in suggestione la parola. È, insomma, la vittoria dell'irrazionale sulla logica. Così, nonostante la grande diffusione del melodramma ottocentesco in Italia e in Francia, l'opera venne considerata una forma più popolare e meno elevata rispetto alla produzione strumentale.

MUSICA A PROGRAMMA

Con la rottura del vincolo tra musica e parola, si vengono a sviluppare nuovi stili compositivi. Tra questi, un posto di rilievo viene assegnato alla cosiddetta musica a programma. Diversamente dalla musica descrittiva dei secoli precedenti, che puntava sulla capacità dei suoni di evocare la realtà (pensate alle "Stagioni" di Vivaldi), la musica a programma prende spunto da un argomento di fantasia, spesso tratto dal repertorio letterario. Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt, Debussy e Richard Strauss si dedicarono alla composizione di musica a programma. Molto spesso, però, l'autore va al di là del contenuto espresso a parole (nei titoli o nei testi che accompagnano la composizione): tra la musica descrittiva settecentesca e la musica a programma passa la stessa differenza che c'è tra una fotografia di un certo paesaggio e una poesia che a quel paesaggio si ispira. Le composizioni di questo genere presero anche il nome di *poema sinfonico*: Liszt ne compose tredici, che risultano diversi dalle tradizionali sinfonie, sia per la struttura interna, sia perché contenuto e stile variano a seconda del soggetto scelto.

Musica a programma: composizione strumentale che cerca di tradurre in suoni un tema poetico o narrativo.



"Concerto", dipinto di Domingo de Maestre, Valencia del 1867.

LE PICCOLE FORME

Se in alcuni generi musicali, come la sinfonia, il modello tradizionale non smise di esercitare la propria influenza, nella musica da camera si sperimentarono nuove soluzioni, dove il rispetto delle regole o della "forma" musicale lasciava il posto ad una ricerca di soluzioni sempre più ardite. Il pezzo, quindi, non aveva più un carattere unitario, ma veniva scomposto in frammenti melodici abbozzati e poi abbandonati per passare ad un'altra forma breve. Anche la "forma sonata", apparentemente rispettata, si dilata ai limiti dell'irricognoscibile. Tramonta l'equilibrio classico, perché viene a cambiare la ragione stessa del fare musica. La bellezza di un pezzo non è più nell'ordinata disposizione dei suoi ingredienti, ma nella carica emotiva che si intende trasmettere all'ascoltatore. Sulla logica della costruzione prevale la logica dell'espressione.



"La forza della musica", dipinto di Oskar Kokoschka del 1919.

IL MITO DEL GENIO

Sensibilità e creazione diventano le nuove parole d'ordine: il Romanticismo concede grande spazio alla soggettività del musicista, che non deve più rispondere a regole, ma cerca in se stesso i modelli culturali e musicali a cui riferirsi. La musica romantica esalta l'individuo: uscendo dall'anonimato, il compositore diventa un artista completo, un "genio" vincolato solo alla sua ispirazione, capace di tradurre nel linguaggio universale della musica lo spirito di un'epoca o di un popolo. Proprio nel corso dell'Ottocento fioriscono le biografie dei grandi musicisti del passato e del presente, che ricostruiscono in stile romanzesco la vita dell'artista. L'alone di mistero che avvolge il musicista ottocentesco si trasmette anche ai grandi dei periodi precedenti, perdurando in molti casi fino ad oggi.



1. La scrittrice francese Madame de Staël, vissuta tra la seconda metà del Settecento e i primi due decenni del nuovo secolo, divulgò attraverso i suoi scritti i principi del Romanticismo, cioè il rifiuto delle regole "classiche", la tendenza ad intendere l'arte come espressione "spontanea", l'esaltazione del sentimento, della creatività individuale e della cultura popolare.

Ecco che cosa pensava della musica:

"Di tutte le belle arti, la musica è quella che agisce più immediatamente sull'animo. Le altre arti ci indirizzano verso questa o quell'altra idea; la musica sola attinge alla sorgente intima dell'esistenza, e muta radicalmente la nostra disposizione interiore. Sembra che ascoltando suoni puri e deliziosi siamo pronti a cogliere il segreto del Creatore, a penetrare il mistero della vita. Nessuna parola può esprimere quest'impressione.

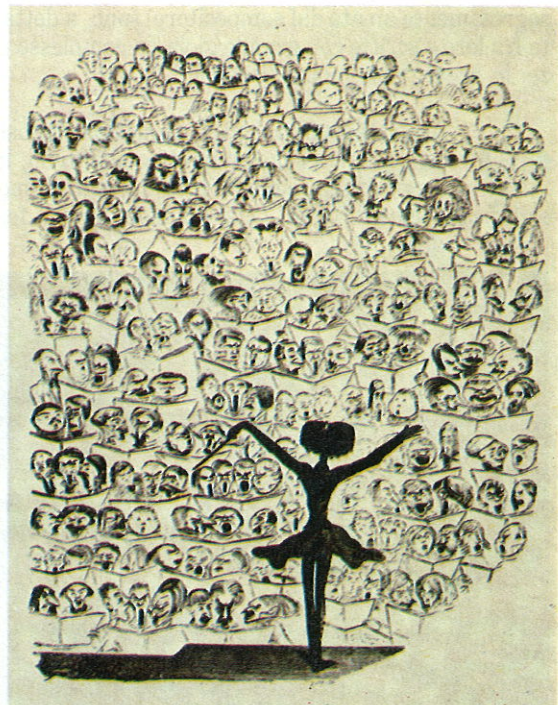
L'indeterminatezza della musica si presta a tutti i movimenti dell'anima, ed ognuno crede di ritrovare in una melodia, come nell'astro puro e tranquillo della notte, l'immagine di ciò che desidera su questa terra". Vi sembra che questo atteggiamento nei confronti dell'arte musicale sia ancora attuale, o no? Lo condividete? Spiegate le vostre ragioni.

2. Il musicista francese Hector Berlioz (1803 - 1869) esprime una delle più evidenti novità del Romanticismo, cioè la tendenza a mescolare la dimensione letteraria con quella musicale. Per la sua più nota composizione strumentale, la *Sinfonia fantastica*, del 1830, preparò un programma che doveva essere letto dal pubblico come preparazione all'ascolto. Il sottotitolo della composizione chiarisce l'intento di Berlioz di musicare gli "episodi della vita di un artista". Per lui era naturale che la musica venisse associata ad una serie di immagini e che una sinfonia seguisse una storia esattamente come un'opera lirica. Così scriveva: "Il programma andrebbe considerato come le parti parlate di un'opera, che servono di introduzione ai numeri musicali descrivendo la situazione che evoca il particolare stato d'animo e il carattere espressivo di ognuno di essi". Ecco la storia che fa da programma alla sinfonia: un giovane musicista si innamora di una donna e, in preda ad un incubo, sogna dapprima di averla uccisa, di essere condannato a morte ed essere accompagnato al supplizio, poi di incontrarla una notte mescolata ad una folla di stregoni.

Dal punto di vista musicale, due sono le novità di questa composizione: il ricorso ad un tema che compare in tutti e quattro i tempi e che rappresenta quella che Berlioz chiama l'"idea fissa", cioè l'immagine della donna amata; un'orchestrazione estremamente accurata, che si serve di un organico imponente e assai vario (accanto ai 60 archi compaiono, per la prima volta in pezzi di questo genere, il clarinetto piccolo, due tubi, delle campane, addirittura quattro timpani).



Sopra: "Uomo e donna in contemplazione della luna" di Caspar David Friedrich (1774-1840). Sotto: Hector Berlioz in una caricatura di Gustave Doré (1832-1883).



Vi proponiamo il quarto movimento della sinfonia, la "*Marcia al supplizio*". In un'atmosfera da incubo, il "colpevole" viene condotto al supplizio e, prima di essere giustiziato, vede brevemente la sua amata.

Riportiamo i due spunti che costituiscono il tema della marcia iniziale; il loro sviluppo sfocia in un altro tema, di carattere marziale, affidato alle trombe. Alla fine del pezzo, si fa sentire un frammento dell'“idea fissa”. Siete in grado di riconoscerlo, confrontandolo con la versione di questo tema che compare nel primo movimento?

Il fatto che, in questo quarto movimento, il frammento si interrompa alle note più alte può significare qualcosa, secondo voi?

Tema della “Marcia al supplizio”



Frammento dell'“idea fissa” del primo movimento



3. Buona parte della produzione pianistica di Robert Schumann è costituita da pezzi brevi, della durata di una canzonetta di oggi, che egli raccolse in cicli dai nomi fantasiosi (come *Carnaval* o *Papillons*). Le *Novellette* (così chiamate perché sono dedicate alla cantante Clara Novello, che portava lo stesso nome della donna segretamente amata dal compositore) sono, a detta dello stesso autore, “piccole immagini intimamente legate fra loro e scritte con grande gioia, in complesso gaie”, che illustrano “scene di famiglia con i genitori, nozze; in breve, cose molto piacevoli”.



Ascoltate il quinto brano di questa composizione. È una scena di ballo, dominata da un tema di polacca che si alterna con quattro altri temi, in un suggestivo gioco di chiari e di scuri. La conclusione del brano riprende, di tutti questi frammenti melodici, quello più intimo e sognante. Cosa potrebbe significare questa scelta? Qual è l'aspetto della festa da ballo che il musicista intende così sottolineare?



Qui sopra: “Musica in casa”, dipinto di J. Danhauser (1805-1845) nel quale si riconosce, al pianoforte, Clara Wieck-Schumann. A destra: il frontespizio della “Sonata per pianoforte” (1835) con dedica di Schumann alla moglie.



2.

Tra innovazione e conservazione

La musica romantica non ha un profilo unitario, proprio perché la spinta alla dimensione individuale rende eterogenee le figure dei musicisti e le loro creazioni. Alcuni compositori, per esempio, hanno continuato ad ispirarsi alla tradizione classica di Mozart e Haydn; altri, sull'esempio di Beethoven, si rivolsero a nuovi linguaggi. All'interno del medesimo movimento, vi furono dunque *conservatori*, *rivoluzionari* e figure intermedie, proiettate sia verso il passato che verso il futuro.

FRANZ SCHUBERT

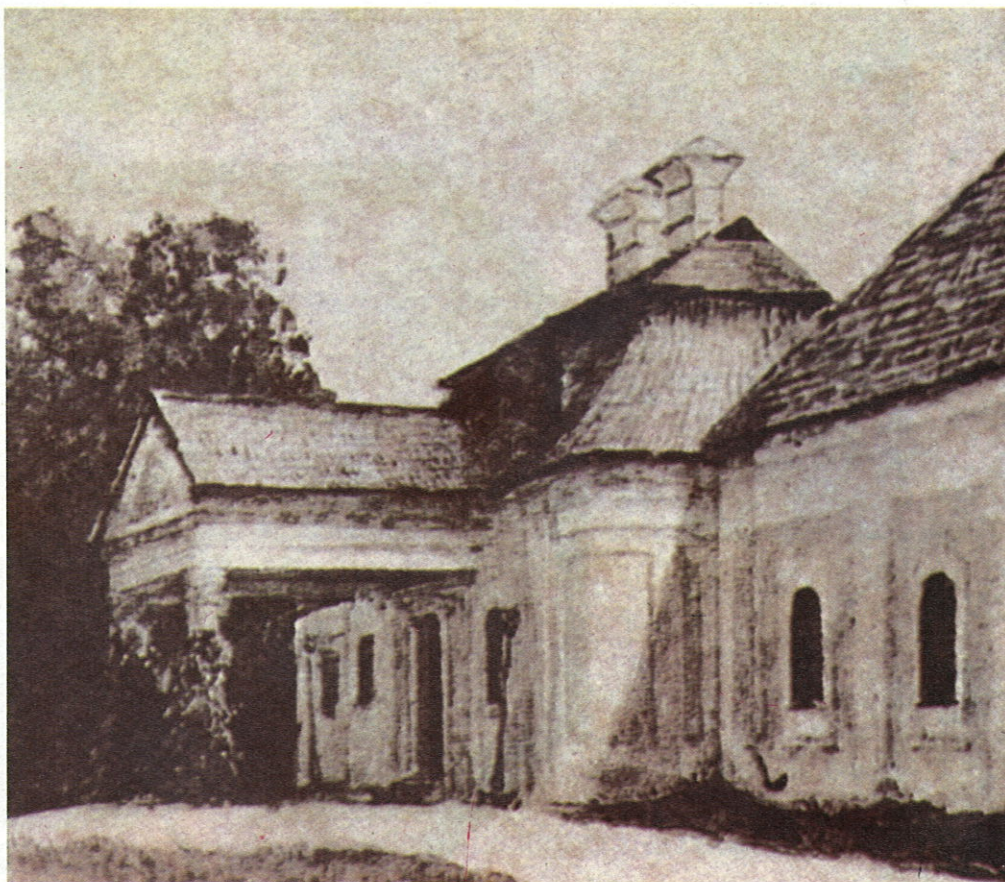
Schubert va senz'altro annoverato fra i *rivoluzionari*. Profondamente influenzato dalla figura di Beethoven, tentò di proseguirne la strada alla ricerca di un linguaggio innovativo. Portò a compimento, infatti, una forma artistica fin qui trascurata, quella del *Lied*, ossia una composizione vocale su un testo in lingua tedesca, dove il canto viene sostenuto dal pianoforte. In un solo anno, il 1815, Schubert compose centocinquanta *Lieder*.

Sotto a destra, il castello degli Esterházy a Zseliz, in Ungheria, dove Schubert si recò nel luglio del 1818.



FRANZ SCHUBERT
(1797-1828)

Oltre ai *Lieder*, che ammontano a oltre un migliaio, Schubert ha composto 9 sinfonie (tra le quali celebri "L'incompiuta" e "La grande"), musica cameristica (da ricordare i 5 quartetti per archi, l'"Ortetto" per fiati e il celebre "Quintetto della trota") e pianistica (19 sonate, diverse composizioni "a quattro mani"). Fu fecondo compositore anche nel campo della musica vocale, tanto sacra (una cinquantina di composizioni, tra le quali 8 messe) che profana (80 composizioni per coro e 60 per 2 o 3 voci).





FRANZ LISZT
(1811-1886)

Famoso in vita soprattutto per le sue qualità di virtuoso, Liszt è autore di uno sterminato repertorio pianistico (dalla prima raccolta, "Album di un viaggiatore", del 1835, all'ultima delle sue 19 "Rapsodie ungheresi", del 1885), di 13 poemi sinfonici, musica liederistica, concertistica, cameristica. Noto anche la sua produzione di musica sacra: 4 messe, 1 Requiem, 2 oratori e varie altre composizioni.

Fu anche saggista, autore, tra l'altro, di una monografia su Chopin e di uno studio "Sugli zingari e la loro musica in Ungheria".

FRANZ LISZT

È ugualmente un musicista *rivoluzionario*: ungherese di nascita, si impose a Vienna come giovanissimo pianista, e dopo i quarant'anni si dedicò soprattutto alla composizione e alla direzione d'orchestra. Sotto l'influenza del grande virtuoso del violino Niccolò Paganini (1782-1840), esplorò nuove soluzioni pianistiche armonicamente all'avanguardia, e non cessò di sperimentare inedite possibilità tecniche per il suo strumento. Una sostanziosa parte della musica per pianoforte di Liszt è

occupata da trascrizioni e arrangiamenti di brani altrui, contemporanei e del passato, che in questo modo venivano nuovamente proposti al grande pubblico.

Ma alcuni dei suoi ultimi lavori anticipano addirittura la crisi del sistema tonale che la musica europea avrebbe conosciuto solo qualche decennio dopo.



In alto a destra, Paganini esegue un brano su una sola corda. Qui a destra: caricatura di Liszt al pianoforte.

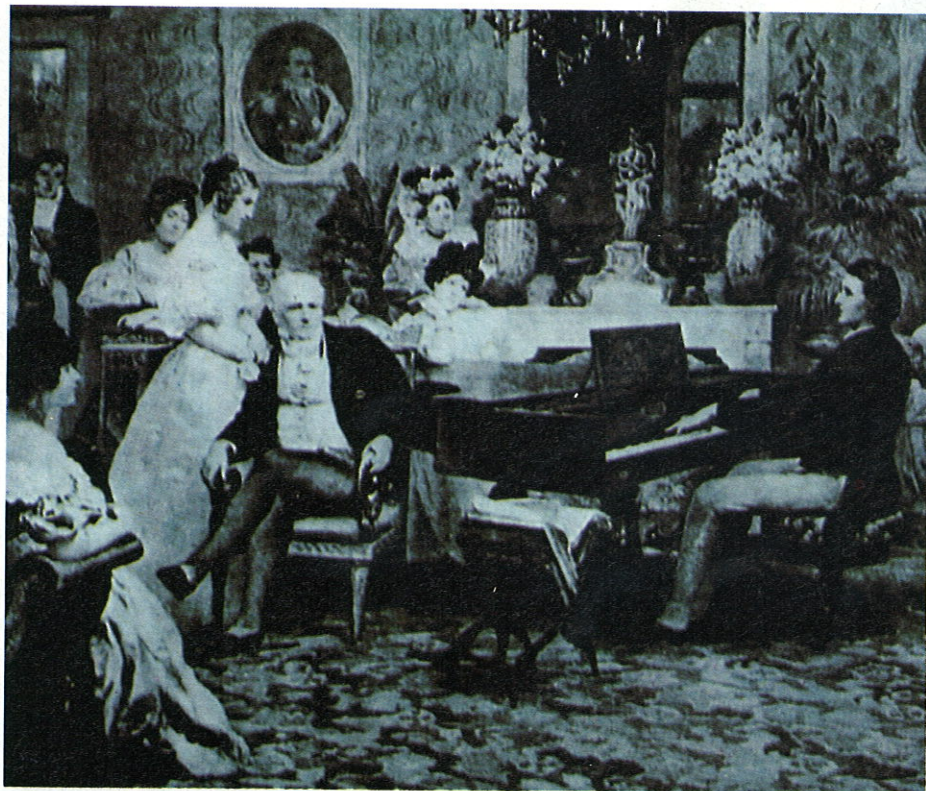


FRÉDÉRIC CHOPIN
(1810-1849)

D'origine polacca, si stabilì, dal 1830 in poi, a Parigi, dove i suoi concerti ebbero molto successo. Benché la sua produzione non sia molto vasta e quasi esclusivamente pianistica (16 polacche, 59 mazurche, 21 notturni, 4 rondò, 3 sonate, 18 valzer, 27 studi, 4 scherzi, 4 improvvisi, 4 ballate, 26 preludi), Chopin è considerato uno dei maggiori compositori del XIX secolo; libero da soggezione nei confronti dei modelli del passato (comprese le grandi architetture beethoveniane), le composizioni di Chopin sono cariche di una grande forza comunicativa, capace di cercare l'espressione della più sfumata interiorità e, insieme, di sperimentare rigorosamente le possibilità sonore del pianoforte.

FRÉDÉRIC CHOPIN

Chopin fu contemporaneo di Liszt. Ma le analogie tra il polacco e l'ungherese si fermano qui. Liszt fu un musicista cosmopolita, sempre in viaggio e capace di parlare di tutto e a tutti con la sua musica, mentre Chopin restò sempre fedele alla sua matrice nazionale, da cui continuò a trarre ispirazione per i suoi lavori. Attivo soprattutto a Parigi, dove si esibiva nei salotti aristocratici, Chopin sviluppò un linguaggio pianistico articolato su generi considerati "minori": il pezzo di intrattenimento costruito su un ritmo di danza (*valzer, polacca, mazurca*), la romanza sentimentale e sognante (*notturno*), il brano ad indirizzo didattico (*studio, preludio*). Ma in queste piccole composizioni Chopin infuse uno stile particolarissimo, che dietro un'apparenza di semplicità e naturalezza nasconde un complesso lavoro di costruzione.



A destra: Chopin al pianoforte in una serata artistico-mondana.

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Mendelssohn (1809-1847) appartiene ai musicisti *conservatori* che, pur immersi nella cultura romantica, guardavano alle forme classiche come ad un insuperabile modello. Ricco e coltissimo, il musicista tedesco viaggiò da un paese all'altro, attingendo dalle fonti più disparate per le sue composizioni e dedicandosi anche alla riscoperta di musiche del passato.

Il suo ideale di bellezza coincideva con il classicismo, e le sue composizioni non accolgono il gusto romantico per il contrasto e le ardite soluzioni armoniche e melodiche, in favore dell'eleganza e piacevolezza delle forme.

JOHANNES BRAHMS

Brahms fu considerato dai contemporanei l'anti-Liszt (colui che contro le arditezze sperimentali del pianista ungherese proponeva una musica ispirata ai canoni classici) e l'anti-Wagner (mentre questi progettava di riunire nel dramma musicale tutte le dimensioni artistiche, Brahms si cimentò con ogni genere musicale).



JOHANNES BRAHMS
(1833-1897)

Dopo le composizioni giovanili (3 sonate e il primo concerto per pianoforte e orchestra), che rivelano una complessa e tormentata elaborazione stilistica, lo sforzo di Brahms si concentra soprattutto sulla musica cameristica (diverse composizioni per archi, 7 sonate per strumento e pianoforte, un trio per clarinetto, violoncello e pianoforte, un quintetto per clarinetto e archi) e orchestrale (4 sinfonie, 2 serenate, 2 ouvertures), mentre l'interesse pianistico si riversa nell'elaborazione di variazioni (ne verranno le "Händel-Variationen" del '61, le "Paganini-Variationen" del '63 e le "Haydn-Variationen" del '73).



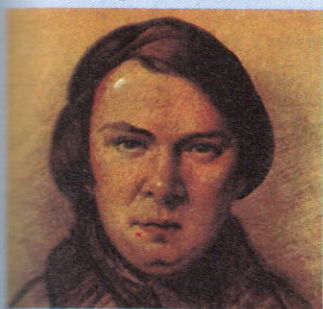
Pergamena della Società degli amici della musica, che commemora Brahms per l'opera da lui svolta a Vienna.

Brahms si dedicò allo studio sistematico della musica del passato, mettendo a punto un metodico programma creativo articolato in fasi, ognuna preparatoria alla successiva e coincidente con una forma particolare. La musica pianistica era il terreno su cui sperimentare le soluzioni tecniche necessarie ad affrontare la musica da camera, che a sua volta era il laboratorio dove provare le combinazioni di strumenti per arrivare al vertice supremo, la sinfonia. Egli ne compose quattro, che costituiscono la parte più elevata della sua produzione.

ROBERT ALEXANDER SCHUMANN

Schumann si colloca a metà strada fra rinnovamento e conservazione. Dai grandi del passato Schumann traeva ispirazione, pur trasferendola in musiche che, conformemente al gusto romantico, cercavano di evocare i temi della cultura letteraria: avviene, per esempio, nelle sue raccolte di pezzi per pianoforte. Uno strumento che il compositore tedesco non sfrutta in senso virtuosistico come Liszt, o come terreno per nuove soluzioni armoniche come Chopin: il pianismo di Schumann si muove invece alla ricerca di una sonorità ampia e di un linguaggio intimo e poetico. Del tutto nuova è la volontà di "far parlare" lo strumento; tradizionale è la ricerca di soluzioni regolari ed equilibrate.

Questa doppia anima di Schumann è presente anche nel resto della sua produzione (i moltissimi *Lieder*, le quattro sinfonie, i pezzi da camera, le composizioni corali e teatrali) ed anche in numerosi scritti di critica musicale.



ROBERT SCHUMANN
(1810-1856)

Dopo un inizio nel campo degli studi giuridici presso l'università di Lipsia, Schumann, sempre più attratto dalla musica, prima del 1830 compose le "Polonaises" e i primi "Lieder" (ne scrisse in totale circa 300) e si dedicò definitivamente agli studi musicali.

Dopo le "Variazioni ABEGG" e "Papillons", la sua carriera pianistica fu stroncata da un incauto esercizio tecnico, che gli causò la paralisi della mano destra; si concentrò allora sulla composizione di musica orchestrale (4 sinfonie, concerto per pianoforte e orchestra e concerto per violoncello e orchestra), drammatica e cameristica. Fu attivo e originale anche come critico musicale (fondò la "Neue Zeitschrift für Musik", manifesto della nuova generazione di musicisti).

I figurini dei personaggi di Menego e Beppe Nappa per una messa in scena del "Carnaval" (1834), raccolta di 20 pezzi per pianoforte nelle quali Schumann aveva espresso in musica la gestualità e le movenze tipiche di alcune maschere italiane.





1. Dall'ascolto dei *Lieder* che abbiamo scelto potrete cogliere le differenze di stile tra alcuni "grandi" dell'Ottocento che coltivarono questo genere: Schubert, Schumann e Brahms.

La prima "canzone" è *Die Forelle* (La trota), uno dei più celebri pezzi vocali di Schubert. Come potete vedere anche dal testo, questo *Lied* è diviso in due parti: nella prima il musicista contempla una trota che si muove veloce nel ruscello; nella seconda, a turbare il piacevole quadro, interviene un pescatore il quale, con un sotterfugio, pone fine ai guizzi della trota. Questo contrasto è risolto musicalmente attraverso due accorgimenti: la breve scaletta di note alte che raffigura i movimenti del pesce subisce una trasformazione con l'intervento del pescatore (analizzate il cambiamento: è improvviso o avviene per gradi? Il motivetto scompare del tutto o ricompare? E questo cosa significa?); cambia il modo, da maggiore a minore (in quale punto? con quale effetto?).

Die Forelle

*In einem Bächlein helle,
Da schoß in froher Eil
Die launische Forelle
Vorüber wie ein Pfeil.*

*Ich stand an dem Gestade
Und sah in süßer Ruh
Des muntern Fischeleins Bade
Im klare Bächlein zu.*

*Ein Fischer mit der Rute
Wohl an dem Ufer stand,
Und sah's mit kaltem Blute,
Wie sich das Fischlein wand.*

*Solang dem Wasser Helle,
So dacht ich, nicht gebricht,
So fängt er die Forelle
Mit seiner Angel nicht.*

La trota

*In un limpido ruscelletto
guizzava svelta e allegra
la trota capricciosa,
veloce come una freccia.*

*Me ne stavo sulla riva
assorto, a contemplare
il bagno del lesto pesciolino,
nel chiaro ruscelletto.*

*Un pescatore con la lenza
arrivò sulla sponda,
e freddamente guardò
le evoluzioni del pesciolino.*

*Finché non verrà meno
la trasparenza dell'acqua,
così pensavo, egli non riuscirà
a catturare la trota con l'amo.*



Il secondo *Lied*, di Schumann, è *Die Lotos Blume* (Fiore di loto). In questo caso le voci sono due e sviluppano un breve gioco contrappuntistico, che esprime il gusto classico del compositore (in quali momenti emerge questa soluzione?). Lo stile romantico si fa sentire invece nelle variazioni di intensità delle voci e soprattutto nell'accompagnamento pianistico, che si sviluppa attraverso una serie di accordi arpeggiati (diversamente dal pezzo di Schubert, qui non compare nessun elemento descrittivo; che ruolo svolge il piano?).

Die Lotos blume

*Die Lotos blume angstigt sich vor der Sonne Pracht,
und mit gesenktem Haupte erwartet sie traumend die Nacht.
Der Mond, der ist ihr Buhle, erweckt sie mit seinem Licht,
und ihm entschleiert sie freundlich ihr frommes Blumengesicht.
Sie blüht und glüht und leuchtet und starret stumm in die Hoh,
sie duftet und weinet und zittert vor Liebe und Liebesweh,
Liebe und Liebes weh.*

Fiore di loto

*Il fiore di loto fremo davanti allo splendore del sole
e col capo reclinato aspetta sognando la notte.
La luna, che è la sua amante, lo sveglia con la sua luce,
il fiore le si mostra amorevolmente e le svela il suo dolce volto.
Esso continua a fiorire, e risplende, e muto rivolge lo sguardo verso l'alto;
profuma, piange e trema per la sua pena,
la sua pena d'amore.*



L'ultimo brano è la nota "Ninna nanna" (*Wiegenlied*) di Brahms. La dimensione melodica riacquista il ruolo centrale che aveva con Schubert e si risolve in puro canto: l'accompagnamento perde di rilievo. Quali sono gli elementi che, secondo voi, danno il carattere di ninna nanna a questo pezzo?

Wiegenlied

*Guten Abend, gut Nacht,
Mit Rosen bedacht,
Mit Nüglein besteckt,
Schlupf unter die Deck:
Morgen früh, wenn Gott will,
Wirst du wieder geweckt.*

*Guten Abend, gut Nacht,
Von Englein bewacht,
Die zeigen in Traum
Dir Christkindleins Baum:
Schlaf nun selig und süß,
Schau im Traum's Paradies.*

Ninna nanna

*Buona sera, buona notte,
cosperso di rose,
trapunto di garofani,
infilati sotto le coperte:
domani mattina, se Dio vuole,
ti sveglierai di nuovo.*

*Buona sera, buona notte,
protetto dagli angioletti,
che ti mostrano in sogno
l'albero di Natale:
dormi ora, sereno e tranquillo,
e sogna il Paradiso.*

Dei tre *Lieder* quale, a vostro avviso, si avvicina di più allo stile della canzone melodica di oggi?

2. Era consuetudine piuttosto diffusa nell'Ottocento quella di commissionare ai compositori pezzi per il teatro di prosa, che dovevano essere eseguiti nel corso delle rappresentazioni: le cosiddette "musiche di scena". Mendelssohn subì fortemente il fascino del *Sogno di una notte di mezza estate*, una commedia scritta da Shakespeare nel 1600 che spesso aveva ispirato i musicisti con i suoi toni fiabeschi. Mendelssohn compose l'"Ouverture" per questo pezzo teatrale quando era ancora giovanissimo, a 17 anni, e le altre musiche di scena vent'anni dopo.



"La danza delle fate davanti a Oberon, Titania e Puck", una scena del "Sogno di una notte di mezza estate" in un acquerello di W. Blake.



Tra queste ultime c'è la famosa "Marcia nuziale", che molti di voi già conoscono perché è diventata, insieme ad un'altra celebre pagina di Wagner, il simbolo musicale della cerimonia matrimoniale. Qui non l'ascoltate nella trascrizione più corrente, per organo, ma nella versione originale, per orchestra, che ha un fascino tutto particolare.

Trovate anche riprodotta una trascrizione facilitata del motivo principale, che riduce l'estensione delle altezze ad una sola ottava e che quindi può essere facilmente utilizzata come guida per l'ascolto.

Questo motivo torna più volte nel corso del brano: quante volte? Si presenta uguale o variato? Esso viene annunciato da uno strumento particolare: quale? Inoltre, in alcuni momenti, la carica solenne del motivo viene sottolineata dall'intervento dei piatti: quanti colpi di piatto siete in grado di riconoscere, servendovi della trascrizione?

Nel corso del brano si sviluppano altri cinque motivi, di carattere festoso: riuscite ad individuarli tutti?

Motivo della marcia nuziale

3. Quella che ascoltate è probabilmente l'ultima pagina pianistica composta da Liszt: siamo nel 1885, un anno prima della morte, ed esattamente un quarto di secolo prima della rivoluzione del sistema tonale operata da Schönberg. Giunto alla fase estrema della sua vita, Liszt mette in crisi alcune delle regole in base a cui aveva composto tutta la sua musica.



In particolare, nel pezzo che vi proponiamo, significativamente intitolato *Bagatella senza tonalità*, non compaiono più gli accordi tradizionali, armoniosi e puliti, e nemmeno i rapporti tra le diverse soluzioni armoniche si sviluppano in modo equilibrato, come avviene nei brani classici e romantici che conoscete. La musica procede leggera e "dissonante" e più che proporre un discorso stabilisce un'atmosfera sonora, all'interno della quale non è possibile identificare un centro, una regola, un principio. Il termine "bagatella" (un breve pezzo dalla struttura assai semplice) fa pensare a qualcosa di poco importante. Al contrario, questo pezzo risulta estremamente impegnativo, anche per l'ascoltatore. Che cosa sentite di nuovo rispetto alle musiche del Settecento e dell'Ottocento che avete finora ascoltato?

4. Costretto a vivere lontano dalla sua patria, Chopin accolse sovente nelle sue musiche i ritmi e i motivi del popolo polacco e li sottopose ad una complessa elaborazione stilistica.



La *Polacca in La bemolle maggiore op. 53*, che ascoltate, è la più famosa di questo genere di composizione. Chopin la scrisse nel 1842, in un periodo di grandi trionfi.

Del clima magico che accompagnava le sue esibizioni parigine ci ha lasciato testimonianza Liszt, che scrisse: "Un grande pianoforte a coda stava aperto su di un palco, vi si faceva ressa attorno, si ambivano i posti più vicini, e già in anticipo si prestava orecchio, ci si raccoglieva, ci si diceva che non c'era da perdere un solo accordo, una nota, un'intenzione, un pensiero di colui che doveva venire a sedersi là. E c'era ragione d'esser così desiderosi, attenti, presi da religiosa emozione: perché colui che si attendeva, che si voleva intendere, ammirare, applaudire, non era solo un abile virtuoso, un pianista esperto nell'arte di far note: non era soltanto un artista di grande rinomanza, era questo e più di tutto questo: era Chopin".

L'esercizio che vi proponiamo è un po' più difficile di quelli ai quali siete abituati, e metterà a dura prova la vostra capacità di lettura. Vi chiediamo infatti di riconoscere, nel corso dell'ascolto, eventualmente con l'aiuto dell'insegnante, i momenti in cui figurano i sette frammenti, che abbiamo selezionato dallo spartito, e che corrispondono ad altrettanti momenti cruciali dello sviluppo del pezzo.

1

f

5 2 3 4 3 1 2 3 1 2 3 4 3 2 1 2 3 4 3 2 1

Red. *

2

cresc.

5 4 3 4 5 3 4 3 2 1 2 3 4 5 4 3 2 1

Red. *

3

ff

tr

Red. *

4

ff

sf

Red. *

5

solito voce

sempre staccato

6

7

ff

Il frammento n. 1 presenta il tema iniziale. Il n. 2 propone una scala virtuosistica, che svolge una funzione di collegamento. Il n. 3 riproduce ad una ottava superiore, e arricchito, il tema iniziale. Nel n. 4 ad una serie di accordi arpeggiati, che danno l'impressione di un unico suono lungo, fa seguito una figura ritmica ostinata. Il n. 5 sovrappone alla figura ostinata del frammento precedente un motivo marziale. Il n. 6 illustra lo stile puntato, caratteristico del ritmo della polacca. Il n. 7 presenta la cadenza finale.

3.

Dal melodramma al dramma in musica

Accanto al grande sviluppo del genere strumentale, in Italia, in Germania e in Francia si registra il grande successo dell'opera, che sostituisce il gusto aristocratico del melodramma con una sensibilità molto vicina a quella borghese: gli argomenti diventano quelli trattati dal romanzo romantico, e dunque amori contrastati, conflitto fra bene e male e fra libertà e potere. Anche la musica si adegua: sia dando vita a melodie di gusto popolare e a soluzioni orchestrali inizialmente molto semplici, sia divenendo l'elemento caratterizzante di storie che si ispirano alla vita concreta e ai sentimenti reali dell'uomo. Nasce, insomma, un nuovo genere, dove la bellezza del canto si intreccia con la teatralità del dramma, e al carattere artificioso del "belcanto" settecentesco si sostituisce uno stile canoro più espressivo e attento alle sfumature psicologiche dei personaggi. Di conseguenza, il cantante non è più un freddo "virtuoso dell'ugola", ma un "attore" che adatta il suo stile vocale all'esigenza del proprio ruolo teatrale. Un altro effetto di questa modificazione del gusto è che alcuni compositori si dedicano quasi esclusivamente alla lirica, e diventano "operisti", interessati a tutti gli aspetti della messa in scena: non si limitano a tradurre in note un libretto, ma curano la qualità dei testi, la scelta dei cantanti, le soluzioni scenografiche e coreografiche.



*"Il melodramma", dipinto di
Honoré Daumier (1808-1879).*



GEORGES BIZET
(1838-1875)

A 17 anni debuttò con la prima opera comica, "La casa del dottore", e a 19 vinse il "Prix de Rome", che gli concedeva una pensione per 5 anni, impegnandolo a presentare una o più composizioni all'anno: ne vennero un "Te Deum", l'ode sinfonica "Vasco de Gama", l'opera buffa in italiano "Don Procopio", lo "Scherzo e Marcia funebre", l'ouverture "La caccia di Ossian", l'opera "La guzla dell'emiro". Successivamente fu spesso vittima di profonde crisi depressive, che turbavano molto la sua vena creativa, ma compose ugualmente 3 "Suites" (tra le quali "Roma") e un'altra decina di opere, tra le quali, oltre alla celebre "Carmen", "I pescatori di perle".

IN FRANCIA

A Parigi, centro artistico europeo e città musicale per eccellenza, si sviluppano soprattutto due generi di teatro musicale: la "grande opera" (*grand-opéra*) che fa un uso massiccio di balletti, cori, scene di massa e costumi lussuosi, e l'"opera comica" (*opéra-comique*), che tratta argomenti meno seri e alterna dialoghi parlati (e non recitativi) a pezzi musicali e canori. Il primo filone (con cui si cimentò, nel *Guglielmo Tell*, anche il musicista italiano Gioachino Rossini, e a cui si ispirarono anche Bellini, Verdi e il primo Wagner) era un genere sfarzoso e celebrativo, che a causa delle forti spese di allestimento veniva programmato secondo criteri nuovi per il teatro, simili a quelli della produzione industriale. Il secondo puntava sull'intimità, sul sentimento, sull'ironia, anche: più che alla spettacolarità esteriore, era volto ad approfondire la psicologia dei personaggi. Col passare del tempo, questa distinzione si venne attenuando, e nacquero prodotti eterogenei.

Carmen di Georges Bizet (1875), per esempio, alterna parti cantate e parti recitate come nell'opera comica, ma tratta il soggetto amoroso in chiave drammatica, e si conclude tragicamente, come un *grand-opéra*.



Qui a destra, scenografia di Ita Maximovna per la "Carmen".



1. Bizet compose *Carmen* a 37 anni, e morì pochi mesi dopo la prima sfortunata rappresentazione dell'opera. Molti sono i motivi che spiegano il disorientamento manifestato dal pubblico parigino dell'opéra-comique di fronte al capolavoro di Bizet: la storia si svolge in un ambiente popolato esclusivamente di zingari, soldati e briganti; i personaggi principali non sono eroi positivi (com'era d'abitudine per il melodramma), ma uomini e donne in carne ed ossa, travagliati dai sentimenti e dalle passioni, che pagano le conseguenze delle loro debolezze; gli avvenimenti drammatici sono presentati nella loro crudezza e il canto non si incarica di scioglierne il duro realismo ma tende a fotografarli; la semplice vicenda di un giovane militare, onesto e di belle speranze, Don José, che viene portato alla rovina dalla passione per Carmen e arriva ad ucciderla, travolto dalla gelosia per il toreador, suo rivale, precipita in un turbinio di musiche verso una conclusione cruenta e non prevede, come era usuale, un lieto fine; la musica, carica di elementi esotici, non svolge una funzione pittoresca, ma si incarica di sottolineare l'ambiguità della storia.



Di *Carmen* ascoltiamo la famosissima canzone del torero, con la quale il futuro rivale di Don José entra clamorosamente nella vicenda, esibendo le sue gesta (il clima variopinto dell'arena, il rumoreggiare della gente, la sfida tra l'uomo e l'animale, il premio d'amore che inevitabilmente attende il vincitore: sono tutti elementi con i quali Escamillo, il torero, intende far presa sul pubblico al quale si presenta, e soprattutto su Carmen). La musica comunica questa vitalità attraverso una forte carica ritmica e una serie di coloratissime soluzioni orchestrali. Ed è qui che si fa sentire la raffinata mano del compositore, che peraltro sembra considerasse questo pezzo come una concessione al gusto più andante del pubblico (ma sarà vero questo aneddoto? Non è contraddetto proprio dalla qualità musicale del brano?).

Per rendervi conto della perizia di Bizet nel musicare la scena, caricandola di significati nascosti, vi suggeriamo di prestare attenzione al corno che intreccia il suo suono con la voce di Escamillo nel momento in cui egli evoca l'immagine inquietante dell'occhio nero del toro (nero come l'occhio della donna che egli amerà). Di che colore è il timbro di questo strumento? E che effetto produce nell'ascoltatore?

Potreste notare un altro particolare: per due volte il coro e gli altri interpreti riprendono la linea melodica della canzone e cantano in modo compatto, ma alla fine del secondo ritornello le voci si sgranano sulla parola "amour" (amore). Il ritmo subisce un rallentamento, quasi una sospensione, e la musica comunica uno stato di turbamento che anticipa lo sviluppo tragico della vicenda. Si tratta di un brevissimo episodio, dopo il quale riprende lo slancio della canzone, con un travolgente finale. Le voci, che prima si erano divise, riprendono a cantare insieme e salgono rapidamente verso l'alto. Quali significati vi sembra che comunichi la musica di Bizet, con questo finale?

ESCAMILLO

Votre toast... je peux vous le rendre,
Señor, car avec les soldats
Les toreros peuvent s'entendre:
Pour plaisir ils ont les combats!...
Le cirque est plein, c'est jour de fête,
Le cirque est plein du haut en bas.
Les spectateurs perdant la tête
S'interpellent à grands fracas:
Apostrophes, cris et tapage
Poussés jusque à la fureur,
Car c'est la fête du courage,
C'est la fête des gens de cœur...
Toréador, en garde!
Et songe en combattant
Qu'un œil noir te regarde
Et que l'amour t'attend.

TOUT LE MONDE

Toréador, en garde!
Etc.
Tout à coup l'on fait silence:
Plus de cris! que se passe-t-il?
C'est l'instant, le taureau s'élançe
En bondissant hors du toril...
Il entre, il frappe, un cheval roule
En entraînant un picador:

«Bravo, toro!...» hurle la foule,
La taureau va, vient, frappe encor...
En secouant ses banderilles,
Il court: le cirque est plein de sang;
On se sauve, on franchit les grilles...
Allons! c'est ton tour maintenant.
Toréador, en garde!
Et songe en combattant
Qu'un œil noir te regarde
Et que l'amour t'attend.

TOUT LE MONDE

Toréador, en garde!
Etc.

ESCAMILLO

Il vostro brindisi... posso ricambiarlo,
Señor, poiché coi soldati
I toreri si possono intendere:
Per divertimento hanno le loro battaglie!...
L'arena è piena, è giorno di festa,
L'arena è piena dall'alto in basso.
Gli spettatori perdendo la testa
Si chiamano con gran fracasso:
Apostrofi, grida e rumore
Spinti fino al furore,
Poiché è la festa del coraggio,
La festa degli uomini di cuore...

Toreador, attento!
E pensa, combattendo,
Che un nero occhio ti guarda
E che ti attende l'amore.

TUTTI

Toreador, attento!
Ecc.
D'improvviso hanno fatto silenzio;
Basta grida! cosa succede?
È il momento, il toro si lancia
Balzando fuori dal recinto...
Entra, colpisce, un cavallo stramazza
Trascinando un picador:
«Bravo, toro!...» urla la folla,
Il toro va, viene, colpisce ancora...
Scuotendo le sue banderille,
Corre: l'arena è piena di sangue;
Scappano, saltano oltre le griglie...
Su! ora è il tuo momento.
Toreador, attento!
E pensa, combattendo,
Che un occhio nero ti guarda
E che ti attende l'amore.

TUTTI

Toreador, attento!
Ecc.



CARL MARIA VON WEBER
(1786-1826)

Formatosi nell'ambiente teatrale (il padre era impresario di una compagnia itinerante), compose a 12 anni il primo "Singspiel" (andato perduto) e a 14 le prime due opere ("La muta fanciulla della foresta" e "Peter Schmolli"), rappresentate nel 1800 e nel 1801 senza molto successo.

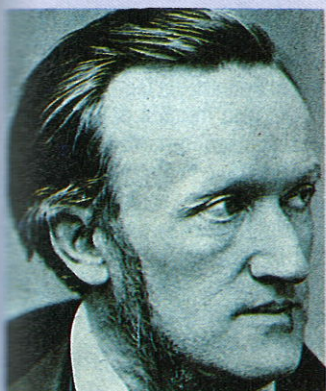
Affermatosi in seguito come direttore d'orchestra, Weber compose musica operistica: oltre al "Franco cacciatore", da ricordare "Abu-Hassan", "Silvana", "Euryanthe" e "Oberon". Nel campo della musica strumentale produsse 2 sinfonie, ouvertures, concerti e composizioni da camera, tra le quali il "Grande quintetto" per clarinetto e archi. Di Weber ricordiamo infine la musica pianistica (4 sonate, delle quali la prima contiene il "Perpetuum mobile") e liederistica (circa 50 raccolte).

IN GERMANIA

Il Romanticismo tedesco si caratterizza per il forte legame tra musica e letteratura: la prima è la più completa fra le arti perché trae ispirazione dalla seconda. Questo concetto, già alla base della produzione strumentale, si rivela ancor più valido nel campo lirico. I caratteri dell'opera romantica tedesca (evidenti ne *Il franco cacciatore* di Carl Maria von Weber) vengono sempre più alla luce sia sul piano dei contenuti che su quello musicale: le trame si ispirano alla storia medioevale e si sviluppano in un'atmosfera magica e soprannaturale, mentre l'orchestra viene concepita come strumento "drammatico", capace di sottolineare con il suono "puro" i passaggi della storia. Queste novità spingono il più grande operista tedesco, Richard Wagner, a teorizzare e realizzare un genere originale e di enorme importanza futura: il *dramma in musica*. Già nella sua prima opera della maturità, *L'Olandese volante* (1841) sono evidenti i segni di questa concezione: innanzitutto è lo stesso musicista a scrivere il libretto e a farsi "poeta"; inoltre, la storia viene tratta da una leggenda e prevede un'ambientazione carica di elementi naturalistici, mentre i personaggi agiscono all'interno di un clima mitologico e diventano simboli di un contrasto quasi religioso fra bene e male. Sul piano musicale, alla successione dei pezzi chiusi si sostituisce una costruzione drammatica che fluisce continuamente: la base orchestrale acquista una sua autonomia; inoltre, i diversi temi melodici, enunciati inizialmente nell'ouverture, ricorrono più volte nella



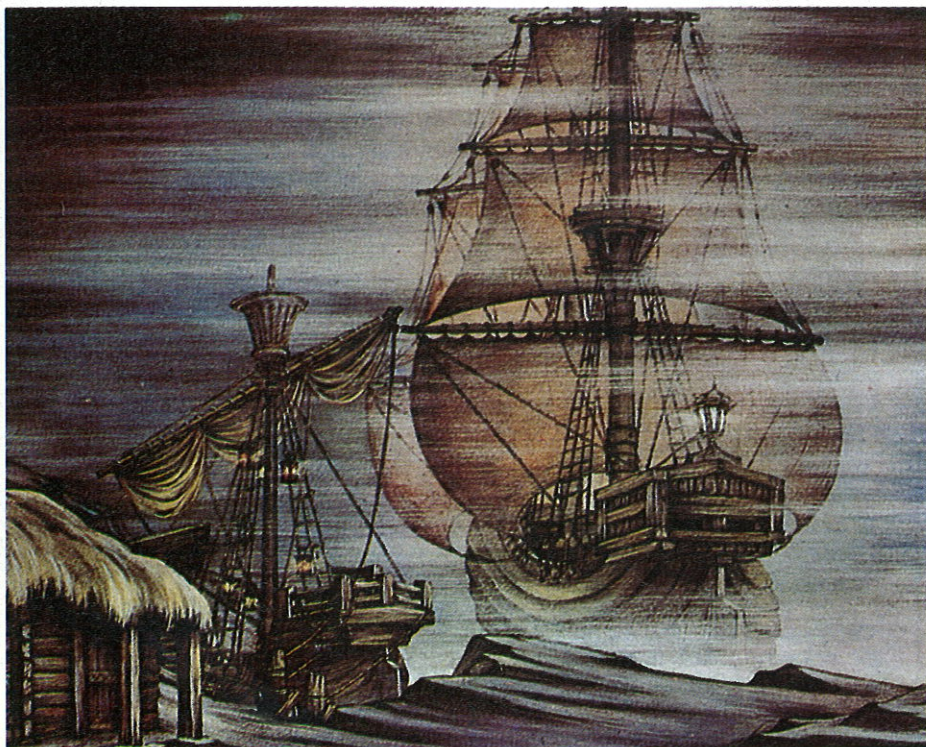
Bozzetto di Gregorio Sciltian (1900-1985) per il siparietto dell'edizione scaligera (1957-58) dell'opera di Weber "Abu-Hassan".



RICHARD WAGNER
(1813-1883)

Fu soprattutto autore di musica drammatica: già nella prima opera di rilievo, "Rienzi", del 1840, rivela la tendenza, che lo caratterizzerà, alla costruzione di impianti grandiosi, confermata nel successivo "L'olandese volante" (1841). In seguito si dà allo studio delle antiche leggende tedesche, che ispirano le opere successive: "Tannhäuser" (1845) e "Lohengrin" (1848), e il primo abbozzo della tetralogia "L'anello del Nibelungo", che vedrà la luce a intervalli irregolari ("L'oro del Reno" nel '54, "La Walkiria" nel '56, "Sigfrido" nel '71 e "Il crepuscolo degli dei" nel '74). Nel '76, a Bayreuth, inaugura il teatro, concepito nel '57 su misura delle sue opere, dove nel 1882 fu rappresentato, per la prima volta, il grandioso "Parsifal".

storia e diventano segni di riconoscimento dei personaggi e delle situazioni. Sono i cosiddetti *Leitmotiv*, nuclei melodici non immutabili, ma soggetti a trasformazioni a seconda degli sviluppi della vicenda. Queste caratteristiche ricorreranno, perfezionandosi, nella produzione successiva di Wagner: *Tannhäuser*, *Lohengrin*, la "tetralogia" de *L'anello del Nibelungo*. Viene così chiamato un ciclo di quattro opere collegate fra loro come le antiche tragedie greche: un "prologo" (*L'oro del Reno*) e tre "giornate" (*La Walkiria*, *Sigfrido*, *Il crepuscolo degli dei*). Wagner impiegò un quarto di secolo per concluderlo, e la prima rappresentazione avvenne nel 1876, in un teatro-tempio realizzato appositamente a Bayreuth, conformemente alle idee artistiche che il musicista aveva teorizzato in un impegnativo trattato dal titolo *Opera e dramma*, dove Wagner delineava un'arte del futuro capace di fondere dramma, poesia e musica. Nella "tetralogia" il compositore porta alle estreme conseguenze la sua concezione musicale: l'orchestra diventa protagonista, descrivendo i sentimenti e gli ideali dei personaggi (mentre il canto narra la vicenda esteriore) e assegnando alla voce un ruolo di strumento fra gli altri strumenti; il discorso musicale fluisce senza interruzioni nella cosiddetta "melodia infinita"; le soluzioni armoniche si fanno così complesse da mettere in crisi il linguaggio tonale. Crisi che si esprime al massimo livello in *Tristano e Isotta*: dopo quest'opera, sarebbe stato necessario trovare nuove regole per il linguaggio musicale, come dimostra l'estrema rarefazione dell'atmosfera sonora raggiunta nell'ultima opera, *Parsifal* (1882).



Scenografia (1883) di E. Preetorius per "L'olandese volante".



1. Il brano che ascoltate è un *Lied* di Wagner, intitolato *Schmerzen* (Dolori). A cantarlo non è un interprete lirico, bensì un cantante pop, Franco Battiato, che segue rispettosamente la partitura originale del pezzo e nello stesso tempo la adatta al suo stile, ricco di garbo e sensibilità (anche se poco ortodosso). Da questa “contaminazione” tra una musica di ieri e una vocalità di oggi viene fuori un prodotto ambiguo, che rischia di dividere gli ascoltatori: i melomani, cioè gli appassionati del canto lirico, considereranno inaccettabile questa interpretazione; gli altri, e tra questi i più giovani, ne saranno affascinati, soprattutto per la vena nostalgica che la caratterizza. Esprimete le vostre impressioni di ascolto, tenendo conto della struttura musicale e poetica del brano: la prima strofa, che descrive il tramontare del sole, utilizza un motivo, discendente, in una tonalità minore; la seconda, che canta l'alba, va verso l'alto, conquista una tonalità maggiore e termina con un suono di vittoria; le ultime due, passando dalla natura ai sentimenti interiori dell'uomo, riprendono e rielaborano il medesimo schema. In che modo Battiato esprime il carattere, anzi i caratteri del brano? Vi sembra che lo faccia bene? Immaginate che a cantare sia un interprete lirico: che cosa cambierebbe?

Schmerzen

*Sonne, weinest jeden Abend
Dir die schönen Augen rot,
Wenn in Meeresspiegel badend
Dich erreicht der frühe Tod;*

*Doch ersteh'st in alter Pracht,
Glorie der düstren Welt,
Du am Morgen neu erwacht,
Wie ein stolzer Siegesheld!*

*Ach, wie sollte ich da klagen,
Wie, mein Herz, so schwer dich sehn,
Muss die Sonne selbst verzagen,
Muss die Sonne untergehn?*

*Und gebieret Tod nur Leben,
Geben Schmerzen Wonnem nur:
O wie dank'ich, dass gegeben
solche Schmerzen mir Natur!*

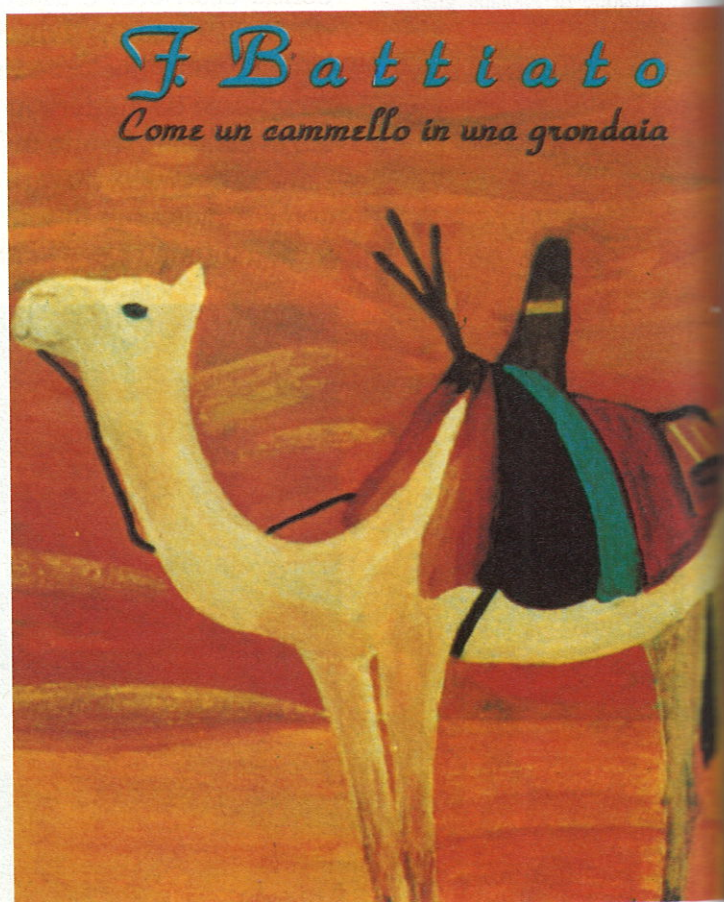
Dolori

*Sole, ogni sera piangi
fino ad avere i begli occhi rossi,
quando immergendoti nello specchio del
mare
ti coglie una morte precoce!*

*Ma risorgi all'antico splendore,
gloria del mondo oscuro,
quando rinasci al mattino,
come un fiero eroe vittorioso!*

*Ah, come potrei io lamentarmi,
come, mio cuore, sentirti così greve,
se si perde d'animo il sole stesso,
se deve anch'esso tramontare?*

*La morte genera solo vita,
i dolori danno solo delizie:
oh, come ringrazio la natura
d'avermi dato simili dolori!*



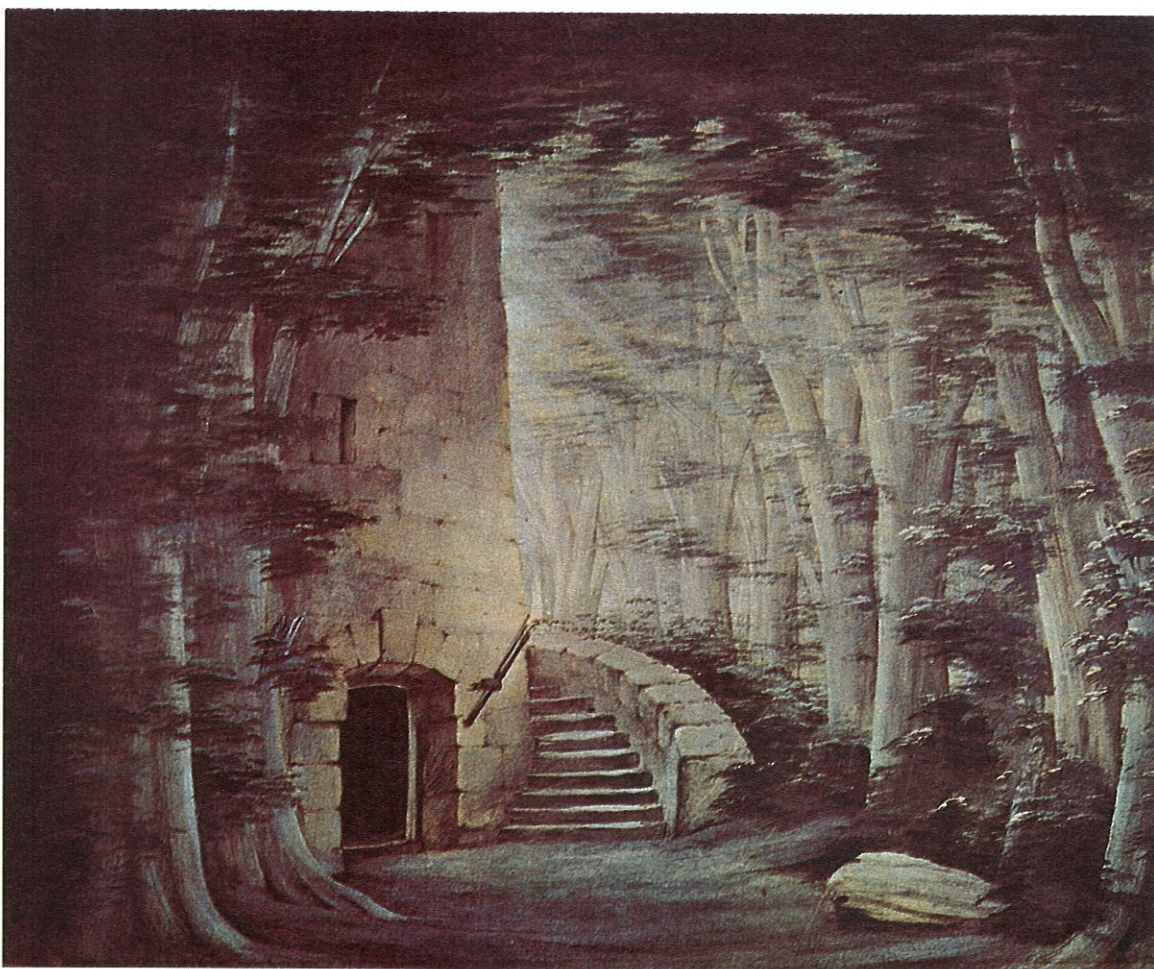
Copertina del disco di Franco Battiato dal quale è tratto il brano di questo ascolto.

2. Uno degli aspetti più rivoluzionari di Wagner fu la sua capacità di costruire edifici sonori di proporzioni gigantesche e nello stesso tempo di concentrare grandi novità linguistiche anche nei particolari più minuti della composizione.



Vediamo un esempio. Le prime sette battute del Preludio di *Tristano e Isotta* sconvolgono le regole dell'armonia classica pur ricorrendo ad elementi molto semplici, che consistono in due brevissimi motivi, quello del "filtro d'amore" (A) e quello del "desiderio" (B) il primo sviluppato in direzione discendente, il secondo in direzione ascendente. Nel momento in cui si incontrano (cioè all'inizio della seconda battuta, quando sull'ultima nota del primo motivo parte la prima nota del secondo) i due motivi danno luogo ad una dissonanza (C), cioè un accordo che non risponde alle regole dell'armonia tradizionale, e che appunto "suona male" per un orecchio abituato a tali regole. Sul significato di questo accordo, estraneo alla tonalità di *La* minore su cui è costruito l'inizio del Preludio, sono stati versati fiumi di inchiostro: lo si è addirittura chiamato "accordo-Tristano" e si è sostenuto che la crisi del linguaggio tonale che caratterizza il Novecento ha avuto inizio proprio qui.

Perché è stato dato tanto rilievo a quattro note che suonano assieme? Perché la loro congiunzione mette in crisi l'insieme dei rapporti che la musica tonale era stata capace di sviluppare nel corso degli ultimi tre secoli e, di conseguenza, comunica all'ascoltatore un senso di incertezza e di ambiguità. Non si tratta comunque di un fenomeno isolato, di un passaggio dissonante destinato a risolversi subito in una consonanza: infatti la frase proposta nelle prime tre battute, quella che riporta la particolarità di cui abbiamo detto, viene succes-




Scenografia (1938) per il II atto di "Tristano e Isotta".

sivamente riprodotta tra la quinta e la settima battuta ad un grado più alto, e l'accordo torna una seconda volta, all'inizio della sesta battuta. Lo riconoscete? Segnatelo con una D. Noterete inoltre che nel limitato giro di queste sette battute compare l'intero arco delle dodici note: elencatele nell'ordine con cui si succedono, individuandole sul frammento di spartito qui riportato.

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves. The upper staff is labeled "motivo del desiderio B" and the lower staff is labeled "motivo del filtro d'amore A". The score includes dynamics like "pp", "cresc.", and "dim.", and a "C" time signature. The music is in 6/8 time and features a complex melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staff.

Insomma, da questo momento la via a ciò che in seguito si chiamerà *dodecafonìa* (con tale espressione si indica un metodo compositivo che usa in spazi molto ridotti tutte le dodici note, senza più rispettare i tradizionali rapporti tonali e senza più evitare effetti di dissonanza) è definitivamente aperta. Ed è significativo che questa svolta, che nei decenni successivi porterà ad un distacco tra la ricerca musicale e il grande pubblico, avvenga all'interno di un genere che, grazie alla magica suggestione dell'arte di Wagner, gode ancora, nella seconda metà dell'Ottocento, di un grosso seguito.

In questo brano la dissonanza non risulta fine a se stessa ma assume un preciso significato: essa è la traduzione, in termini musicali nuovi, del sentimento generale che Wagner intende comunicare al suo pubblico, con il Preludio e con tutto il *Tristano*, cioè l'impossibilità per l'uomo di raggiungere una felicità completa. Come l'amore di Tristano e Isotta è destinato a non realizzarsi, allo stesso modo i rapporti tra le note non riescono a trovare un centro su cui poggiare, un punto di equilibrio.

 Ascoltate poi la pagina più famosa di tutta l'opera, quella finale in cui Isotta canta il suo disperato amore accanto al cadavere di Tristano e poi cade morta su di lui. Riaffiorano tutti i *Leitmotiv* dell'opera (anche i due che conoscete: quello "del filtro d'amore" ha una posizione privilegiata, no?), in un inestricabile impasto di melodie e armonie che comunica la disperazione e nello stesso tempo la dolcezza di una morte voluta per amore. Nell'ascoltare questo pezzo, che è un tipico esempio della teoria wagneriana della "melodia infinita", vi potrà esser utile riflettere su quel che il compositore tedesco ha scritto (nel saggio *Musica dell'avvenire*) a proposito del ruolo dell'orchestra e dell'atteggiamento dell'ascoltatore.

"L'orchestra penetrerà nei motivi dell'azione con una compartecipazione intima, in quanto essa da una parte, come corpo dell'armonia, rende unicamente possibile l'espressione della melodia, d'altra parte accoglie la corrente continua della melodia stessa, e così comunica i motivi al sentimento con un'energia irresistibile e convincente".

Che rapporto si stabilisce tra suono orchestrale e suono della voce, nel pezzo che ascoltate? Come fa l'orchestra a penetrare nell'azione?

"Il dettaglio infinito e diffuso con tanta ricchezza della grande melodia non si deve palesare solamente al conoscitore, ma anche al profano più schietto e più ingenuo, appena egli sia pervenuto al raccoglimento necessario. Essa deve svegliare nella sua disposizione d'animo un'impressione simile a quella che una bella foresta può produrre, in una dolce sera d'estate, sul viandante solitario che si è tolto dal rumore della città. Egli ascolta, per così dire, con un senso nuovo e con una penetrazione sempre maggiore; egli, attento così, distingue sempre più nettamente le voci varie, infinite che si destano nella foresta; la loro eco si spande con forza sempre maggiore, e quante più voci e singoli modi egli intende, tanto più in questo immenso insieme di suoni, che gli si annunciano più chiari, echeggiano, ingrossano, egli riconosce la grande, l'unica melodia della foresta. Questa melodia risuonerà eternamente al suo orecchio, ma gli sarà impossibile ricantarla; per sentirla di nuovo, dovrà ritornare nella foresta e in una sera d'estate. Quale follia sarebbe la sua se volesse pigliare uno dei graziosi cantori della foresta per ammaestrarlo a casa e fargli ripetere un frammento di quella grande melodia che ha intesa! Che altro potrebbe udire se non forse qualche melodia d'opera?"

Con che cosa polemizza Wagner in queste ultime considerazioni? Perché, secondo voi, è impossibile "ricantare" la grande melodia wagneriana?

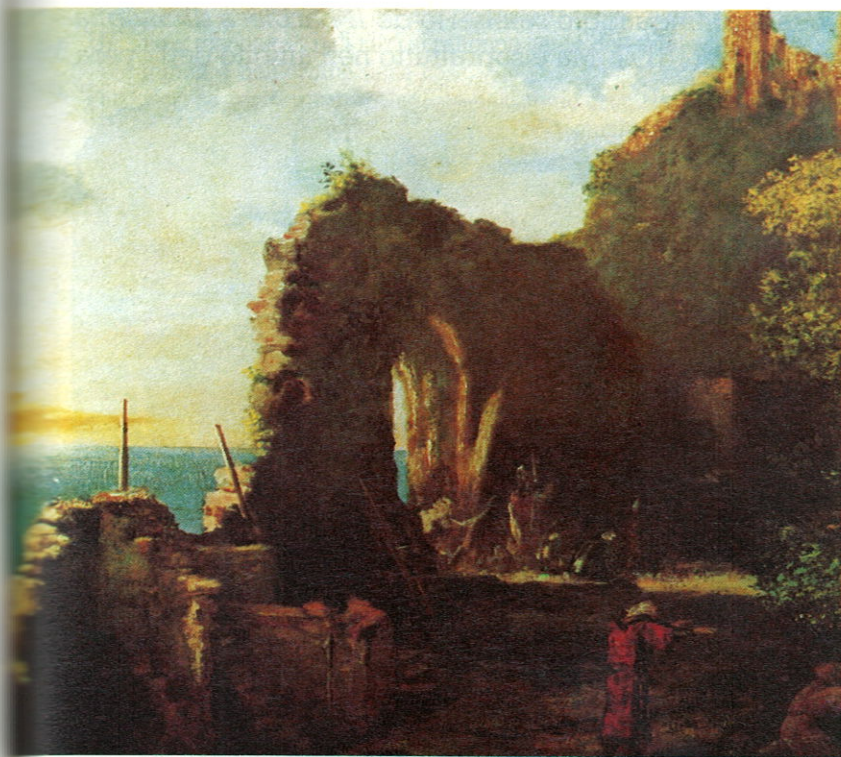
Isolde

Mild und leise
wie er lächelt,
wie das Auge
hold er öffnet —
seht ihr's, Freunde?
Seht ihr's nicht?
Immer lichter
wie er leuchtet,
stern-umstrahlet
hoch sich hebt?
Seht ihr's nicht?
Wie das Herz ihm
mutig schwillt,
voll und hehr
im Busen ihm quillt?
Wie den Lippen,
wonnig mild,
süßer Atem
sanft entweht —
Freunde! Seht!
Fühlt und seht ihr's nicht?
Hör' ich nur
diese Weise,
die so wunder-
voll und leise,
Wonne klagend,
alles sagend,

mild versöhnend
aus ihm tönend,
in mich dringet,
auf sich schwinget,
hold erhallend
um mich klinget?
Heller schallend,
mich umwallend,
sind es Wellen
sanfter Lüfte?
Sind es Wogen
wonniger Düfte?
Wie sie schwellen,
mich umrauschen,
soll ich atmen,
soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen,
untertauchen?
Süß in Düften
mich verhauchen?
Im dem wogenden Schwall,
in dem tönenden Schall,
in des Welt-Atems
wehendem All —
ertrinken,
versinken —
unbewußt —
höchste Lust!

Isotta

Dolce e calmo,
Sorridente,
Ei dischiude
Gli occhi belli.
Noi vedete?
Come chiara
Fiamma ei brilla:
Viva stella in alto ciel!
Noi vedete?
Come fiero
Balza il core?
Sgorga in lui
Qual magico fonte!
Sul suo labbro
Calmo appar
La dolcezza
Del sorriso.
Dite!... Ah!
Non lo vede alcun?
Odo io sola
Questo canto?
Voce arcana,
Voce pia...
Calma, pura
Come il pianto,
Dolce incanto,
Inno santo,
Che penetra
L'esser mio,
Risunando a me d'intorno?
Cresce... appressa...
Già m'invade...
Sei tu l'onda
De le brezze?
Sei tu nube
Fatta d'incensi?
Che m'inonda...
Che mi avvolge...
Ch'io ti aspiri!
Che in te spiri!
In te immersa
E sommersa
Sento l'esser mio svanire!
Ne l'immenso ondeggiar,
Nel crescente clangor...
Nel fulgor
D'una luce immortal
Attratta...
Rapita...
Me smarrir!...
Sommo ben!



Bozzetto di Mariano Fortuny y Madrazo
(1861-1949) per una scena dell'opera
"Tristano e Isotta".

4.

La grande stagione dell'opera italiana



GIOACHINO ROSSINI
(1792-1868)

Dopo il primo esordio, le 6 "Sonate a quattro" per 2 violini, violoncello e contrabbasso" del 1804 e la formazione presso il Liceo musicale di Bologna, fu protagonista di una folgorante irruzione nel campo teatrale con 6 opere comiche, cui si aggiunsero le prime 2 opere serie, scritte tutte tra il 1810 e il 1812.

Poco più che ventenne, Rossini giunge alla maturità artistica, testimoniata dai capolavori del 1813, l'opera seria "Tancredi" e l'opera buffa "L'italiana in Algeri", cui seguono "Il turco in Italia" (1814), "Il barbiere di Siviglia" (1816), "La Cenerentola" (1817).

Successivamente Rossini si impegna nel lavoro di rinnovamento formale che culminerà, dopo il melodramma "La gazza ladra" (1817), nella grand-opéra "Guglielmo Tell" (1829).

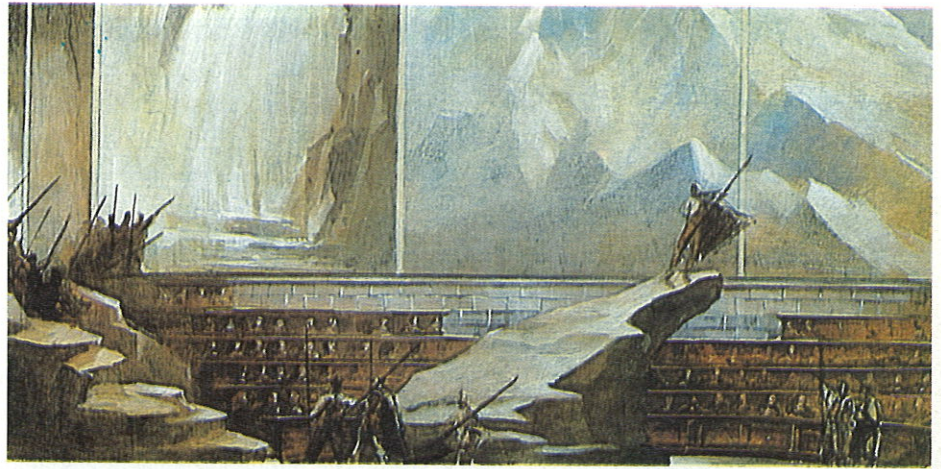
Dopo, le composizioni si fanno più rare e Rossini si sposta sui generi della cantata e della musica cameristica e pianistica. Il suo ultimo capolavoro fu una "Piccola Messa solenne" (1863).

La fortuna dell'opera romantica in Italia è legata ai nomi di Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi. La carriera di Gioachino Rossini fu precoce e rapidissima. In soli diciannove anni egli riuscì a dare un volto nuovo all'opera italiana (ed europea). A trentasette anni, dopo il grande successo parigino del *Guglielmo Tell*, smise di comporre opere e si chiuse in un emblematico silenzio, interrotto solo in tarda età da alcune composizioni per pianoforte di stile salottiero e da due innovatori pezzi sacri, lo *Stabat Mater* e la *Piccola messa solenne*. Gli ingredienti dello stile rossiniano (che influenzò profondamente la successiva generazione di operisti italiani) sono piuttosto semplici: un ritmo pungente, che diviene trascinate nei celebri "crescendo", dove la ripetizione martellante di una stessa frase viene rafforzata dalla progressiva aggiunta di voci e strumenti; una linea vocale raffinata, che spesso, scomponendo le parole in sillabe, raggiunge toni di ironico divertimento sonoro; un'orchestrazione essenziale, che dialoga piacevolmente con le voci; la tendenza a fare della sinfonia un "pezzo chiuso" e autonomo rispetto allo svolgimento dell'opera. Questi elementi trovano la loro massima realizzazione nelle opere buffe, dove Rossini tende ad abbandonare i toni grotteschi in favore di quelli realistici e sentimentali della commedia borghese, fino ad approdare al linguaggio semiserio de *Il barbiere di Siviglia* (1816) e *Cenerentola* (1817). Ma è soprattutto nell'ambito dell'opera

seria (riscoperta solo in tempi recenti grazie al ritorno in auge dello stile "belcantistico") che Rossini apre nuove prospettive, sostituendo i "tipi" operistici con veri e propri personaggi teatrali che esprimono col canto il proprio stato d'animo, e adattando il linguaggio musicale alle situazioni sceniche. Il *Guglielmo Tell* segna il punto più alto di questa ricerca di un linguaggio vicino ai nuovi gusti del pubblico e collegato alla tradizione italiana di un canto spontaneo e melodioso.



A destra, Gioachino Rossini in una vignetta umoristica.



Bozzetto di Gianni Quaranta per l'edizione scaligera 1988-89 del *Giulio Tell*.

ESERCIZI

1. Il letterato francese Stendhal, grande estimatore delle opere buffe di Gioachino Rossini, notò a proposito de *L'italiana in Algeri* che i critici, che giudicavano folle l'intreccio messo in musica dal compositore pesarese, non avevano capito, "poveretti", che se non fosse un po' pazzia la storia "non si adatterebbe a questo genere di musica, che non è altro che un delirio completo e organizzato". Un delirio risolto, ironicamente, in musica.



Di quest'opera, composta nel giro di pochissimi giorni nel 1813, ascoltiamo il finale del primo atto, il celebre "Nella testa ho un campanello". Tutti i personaggi sono chiamati in scena: Mustafà, sovrano di Algeri, che vuole disfarsi della moglie Elvira; l'italiana Isabella, alla quale egli aspira, ma che riesce a far cambiare idea a Mustafà; Lindoro e Taddeo, rispettivamente fidanzato e compagno d'avventura di quest'ultima; Haly, capitano dei corsari algerini, che ha catturato Isabella; Zulma, schiava e confidente di Elvira. In questa scena assistiamo ai primi effetti delle trame di Isabella: Mustafà cambia di ruolo, e invece di dare ordini deve sottostare ai comandi della bella italiana, trasformandosi così da "leone" in "asino"; via via tutti gli altri si rendono conto dell'"imbroglio" che si sta consumando, un vero e proprio capovolgimento nell'ordine delle cose.

Rossini mette in scena questo passaggio cruciale attraverso l'invenzione di un serrato contrappunto, in cui si intrecciano i suoni onomatopeici del campanello (din din), del cannone (bum bum), della cornacchia (crà crà), del martello (tac tà): un modo assai efficace per rendere il caos "ordinato" prodotto dagli inganni di Isabella. Aggiungendosi alle voci, l'orchestra trascina tutti in un crescendo travolgente e divertentissimo, che esprime al meglio la follia della situazione.

ISABELLA
Andate dunque al diavolo
Voi non sapete amar.

MUSTAFÀ
Ah! no... m'ascolta... acchetati...
(Costei mi fa impazzar)

ELVIRA, ZULMA, LINDORO (*ridendo*).
(Ah!, di leone in asino
Lo fa costei cangiar)

TUTTI COL CORO
Va sossopra il suo/mio cervello
Sbalordito in tanti imbrogli;
Quel vascel fra l'onde a i scogli
Io sto/son presso a naufragar.
Ei sta

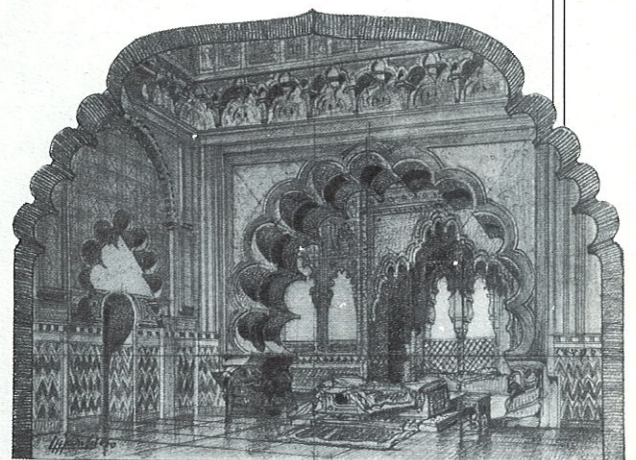
ISABELLA, ELVIRA, ZULMA
Nella testa ho un campanello
Che suonando fa din din

MUSTAFÀ
Come scoppio di cannone
La mia testa fa bum bum

TADDEO
Sono come una cornacchia
Che spennata fa cra' cra'

LINDORO, HALEY
Nella testa un gran martello
Mi percuote e fa tac tà

TUTTI COL CORO
Va sossopra il suo/mio cervello
Sbalordito in tanti imbrogli;
Quel vascel fra l'onde a i scogli
Io sto/son presso a naufragar.
Ei sta



Bozzetto di E. Marchiori per il II atto dell'opera di Gioachino Rossini "L'italiana in Algeri".

Vincenzo Bellini compose nove opere, tra cui tre veri e propri capolavori: *La Sonnambula*, *Norma* (entrambe del 1831) e *I Puritani* (1835). Bellini eredita da Rossini il gusto per una melodia elegante ed espressiva, che dilata fino a creare atmosfere sognanti e tipicamente romantiche. La tensione del canto, però, non resta limitata alle arie, ma coinvolge i recitativi, dotando il melodramma di un carattere unitario ed omogeneo.



1. "Casta Diva" è il brano più celebre della *Norma* di Vincenzo Bellini. Di ambientazione classica (la scena si svolge nella Gallia dominata dalle truppe romane), quest'opera intreccia tensioni politiche con accenti passionali, secondo il gusto romantico dell'epoca. Il personaggio principale, quello che intona l'aria che ascoltiamo, è la sacerdotessa Norma (soprano): da un lato condivide il desiderio del suo popolo di ribellarsi agli invasori, dall'altro è coinvolta in un contrastato rapporto d'amore con il proconsole Pollione. Si tratta dunque di una figura molto complessa di donna, distante dalle esili parti femminili della tradizione melodrammatica. L'aria "Casta Diva" ce la presenta, all'inizio del melodramma, intenta ad intonare una soave preghiera alla Luna. Su un delicato tessuto di arpeggi orchestrali, che non si interrompe per tutta la durata del pezzo, il nucleo melodico viene inizialmente esposto dai fiati; poi entra in scena la voce delicatissima del soprano che, dialogando sommessamente con il coro, sviluppa un canto dolce e commovente. La linea melodica si muove all'interno di intervalli ristretti, traducendo in musica la funzione rasserenante della preghiera, mentre alle variazioni e ai raffinati arabeschi vocali è attribuito il compito di trasmettere l'inquietudine del personaggio. Il soprano Gina Cigna, una delle più celebrate interpreti di Norma nel nostro secolo, ha dichiarato, a proposito di "Casta Diva": "Ogni volta che l'ho cantata mi sono sentita trasfigurata, come se venissi trasportata lontano da tutti e da tutto, una curiosa sensazione che non ho mai provato per nessun'altra aria. Era uno straordinario privilegio, una sorta di particolare benedizione. Ogni volta, terminata l'invocazione alla dea della Luna, e ritornata alla realtà intonando il difficile pezzo che viene dopo, un Allegro che contrasta con le battute fluenti e le note legate della fine della preghiera, dovevo dominare me stessa per sottrarmi all'incanto in cui ero stata immersa fino a pochi momenti prima".

Norma (e Ministre)

Casta Diva, che inargenti
Queste sacre antiche piante,
A noi volgi il bel sembiante
Senza nube e senza vel.
Tempra tu de' cori ardenti,
Tempra ancor lo zelo audace,
Spargi in terra quella pace
Che regnar tu fai nel ciel.



"La foresta dei Druidi" della
"Norma" in una stampa di
Domenico Ferri del 1837.

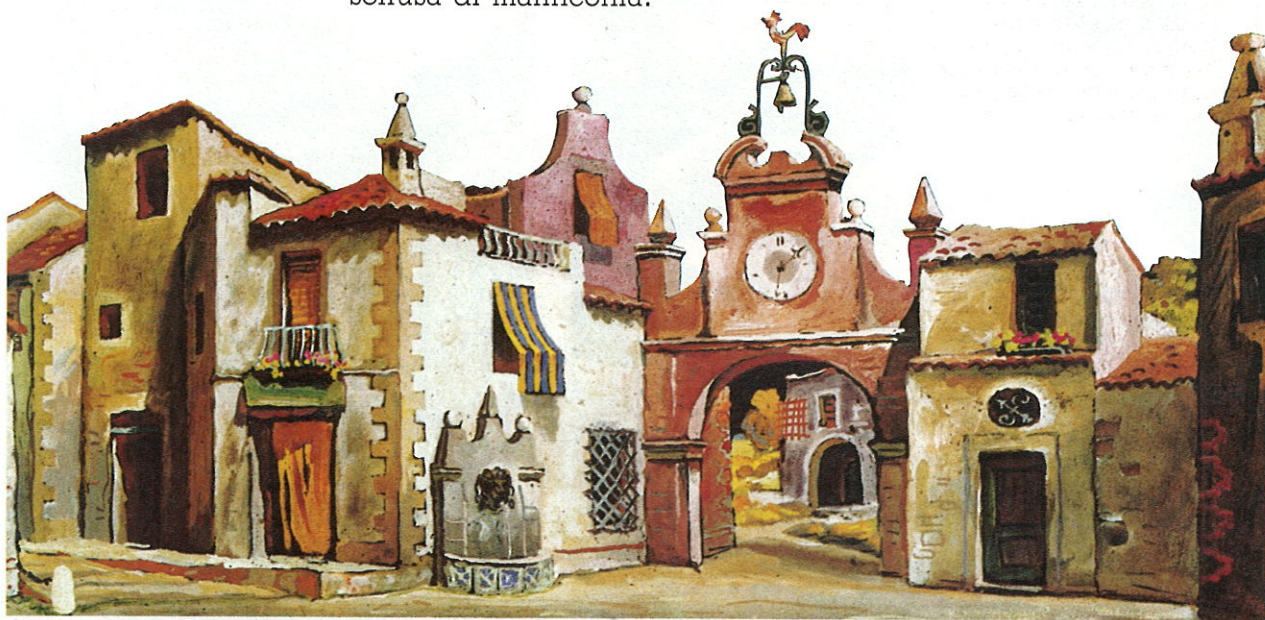


VINCENZO BELLINI
(1801-1835)

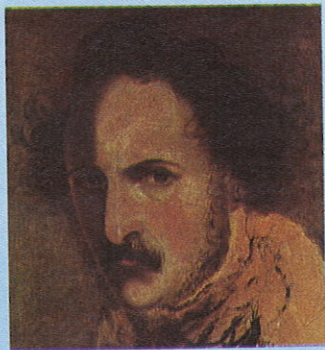
Figlio di un maestro di cappella e compositore di musica sacra, dopo i primi lavori, per lo più di musica sacra (messe), orchestrale (sinfonie e un concerto per oboe e orchestra) e liederistica, Bellini compose, nel 1825, a conclusione degli studi presso il Conservatorio di Napoli, il suo primo lavoro teatrale, l'opera semiseria "Adelson e Salvini", che fu accolta con favore e diede inizio alla sua carriera esclusivamente operistica: "Il pirata" (1827), "La straniera" (1829), "I Capuleti e i Montecchi" (1830), "La sonnambula" (1831), "Norma" (1831), "I puritani" (1835).



La produzione di Gaetano Donizetti si presenta molto vasta: diversamente da Bellini, che compose solo opere di argomento serio, il musicista bergamasco sperimentò diversi generi. Le sue opere più celebri sono *Lucia di Lammermoor* (1835) che si rifà al modello epico del *Guglielmo Tell* e, sul versante comico, *Elisir d'amore* (1832), dove il gusto per i motivi popolari si associa ad una vena melodica soffusa di malinconia.



In alto a destra, bozzetto di E. Prampolini per "La sonnambula" di Bellini. Qui sopra, scenografia di E. Dehò per l'"Elisir d'amore" di Donizetti.



GAETANO DONIZETTI
(1797-1848)

Dopo il periodo di formazione al Liceo musicale di Bologna, conclusosi nel 1817, l'esordio teatrale, con "Enrico di Borgogna", è del 1818; il primo successo, con l'opera "Zorilda di Granata", del 1822.

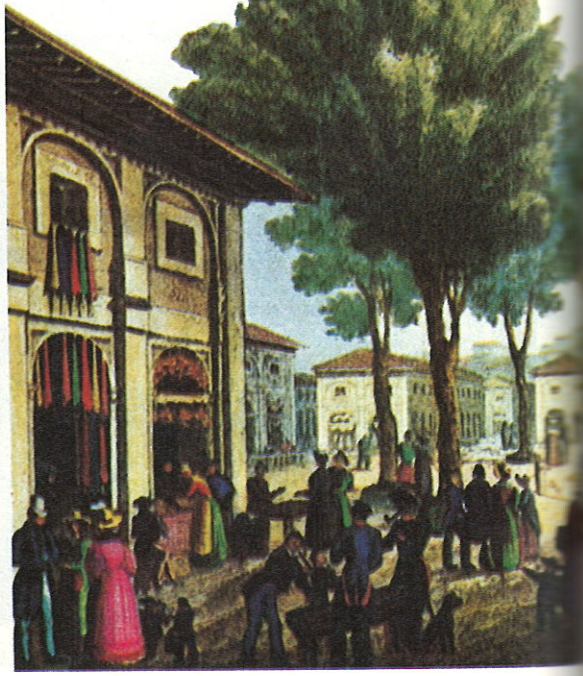
Da questo momento in poi, pur continuando a comporre anche musica corale, sacra (in particolare una "Messa da requiem" per Bellini), cameristica e concertistica, Donizetti si afferma soprattutto come compositore drammatico: compone 75 opere, tra le quali spiccano il melodramma giocoso "L'elisir d'amore" (1832), le opere serie "Lucia di Lammermoor" (1835) e "La favorita" (1840), il dramma buffo "Don Pasquale" (1843).



Qui a sinistra, Donizetti a 18 anni. Sotto, dipinto di L. Deleidi che raffigura Donizetti con Simone Mayr e altri musicisti. Mayr (1763-1845), che aveva fondato una scuola di musica a Bergamo, ebbe una grande importanza nella formazione artistica di Donizetti: ne scoprì le doti, impartendogli, tra il 1806 e il 1815, i primi insegnamenti nel campo della composizione, e lo spronò ai successivi studi di perfezionamento. I due rimasero sempre legati da affettuosi rapporti di amicizia.



Qui sotto, a sinistra, bozzetto di E. Dehò per l'opera "Lucia di Lammermoor"; a destra, la Piazza Vecchia di Bergamo in una stampa del 1797.

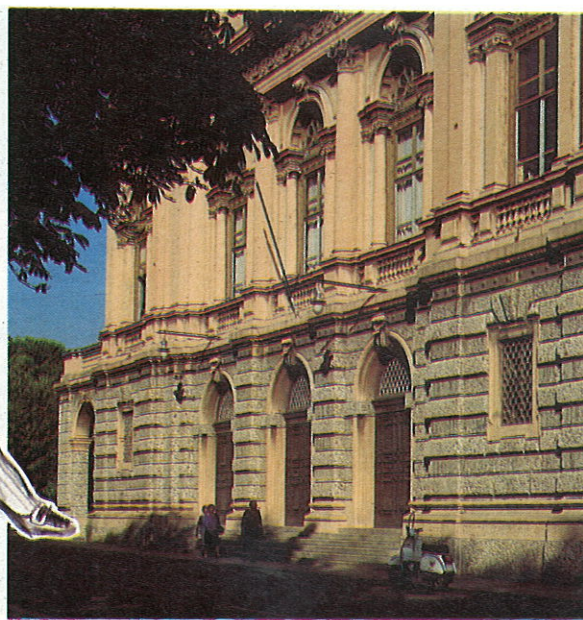


ointo
one
e
ramo,
ne

e,
ento.



Sopra, il cantante Ramacini nei panni del conte di Leicester, personaggio di "Maria Stuarda". Sotto, figurino di Franco Zeffirelli per il personaggio principale del "Don Pasquale".



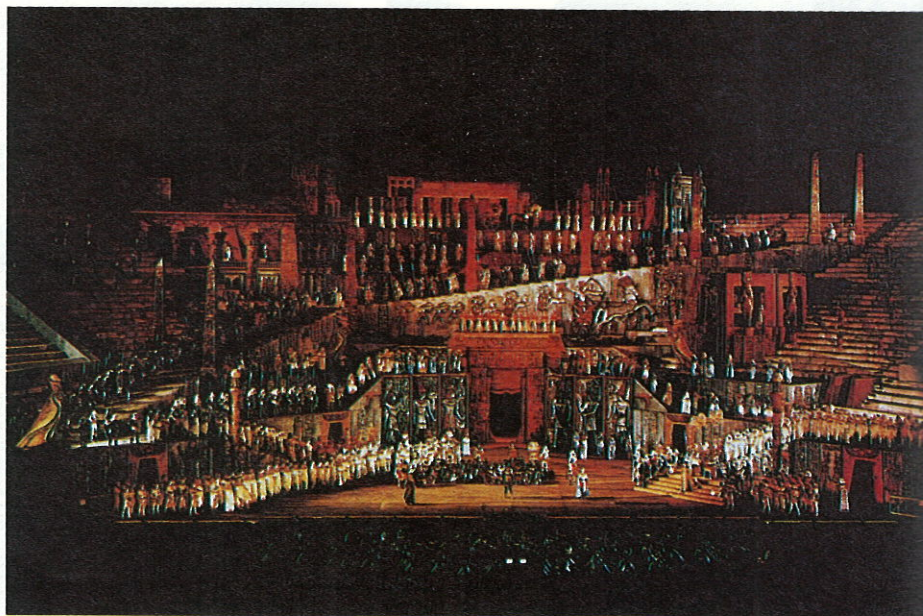
Qui sopra, una stampa celebrativa del Teatro Carcano di Milano in occasione delle rappresentazioni del Carnevale 1830-31, che raffigura Donizetti e il librettista Felice Romani (autore dei libretti delle opere donizettiane "L'elisir d'amore", "Parisina", "Lucrezia Borgia") circondati da alcuni famosi interpreti delle loro opere. A sinistra, il Teatro Donizetti di Bergamo.



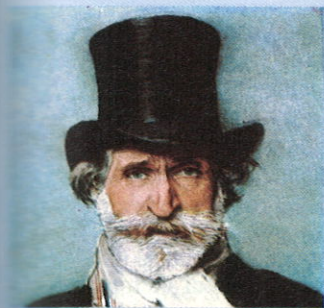
1. Quella che ascoltate è la "Sinfonia" di *Don Pasquale*, un'opera comica di Gaetano Donizetti che riprende lo schema, consueto in campo melodrammatico, del ricco anziano che decide di prender moglie e, vittima di un raggio, resta a bocca asciutta, favorendo invece il matrimonio di due giovani.

Fate attenzione alla prima parte del brano. Si fanno sentire, in modo distinto, due temi: uno malinconico, l'altro frizzante. Uno delinea il profilo, anzi la caricatura di una giovane innamorata. L'altro sottolinea, sempre in modo scherzoso, lo stato d'animo del suo giovane pretendente. Dei due temi, uno è ripreso anche in coda. Qual è, a vostro avviso, il tema che rimanda al personaggio femminile? Perché? Come immaginate possa essere questo personaggio, sulla base del suo profilo musicale?

Fu Giuseppe Verdi a lasciare un segno indelebile nella cultura italiana dell'Ottocento, accogliendo le eredità belcantistiche rossiniane e trasformandole incessantemente fino alle soglie del nuovo secolo. Elemento unificatore della sua vasta produzione è un linguaggio musicale e teatrale centrato sui principi del realismo: teso, cioè, a rispecchiare le azioni e le passioni dell'uomo, sia sul piano "pubblico" (il contrasto tra i poteri) che su quello "privato" (il contrasto tra i sentimenti). L'arco della sua carriera si articola in tre fasi. Il periodo dell'apprendistato (che in seguito Verdi definì "anni di galera" a causa delle difficoltà che vi incontrò) si conclude quando il musicista parmense, quasi quarantenne, conquista definitivamente i favori del pubblico con la "trilogia" costituita da *Rigoletto* (1851), *Il trovatore* (1853), *La traviata* (1853). Le opere di questo primo periodo (tra cui *Nabucco*, *Ernani*, *Macbeth*) sono incentrate sul conflitto tra un potere negativo e l'anelito di libertà impersonato da eroi positivi e ribelli e intrecciato con storie di amori infelici. Se sul piano del soggetto le scelte verdiane sono da mettere in relazione



La messa in scena dell'opera "Aida" di Verdi in un'edizione dell'Arena di Verona.

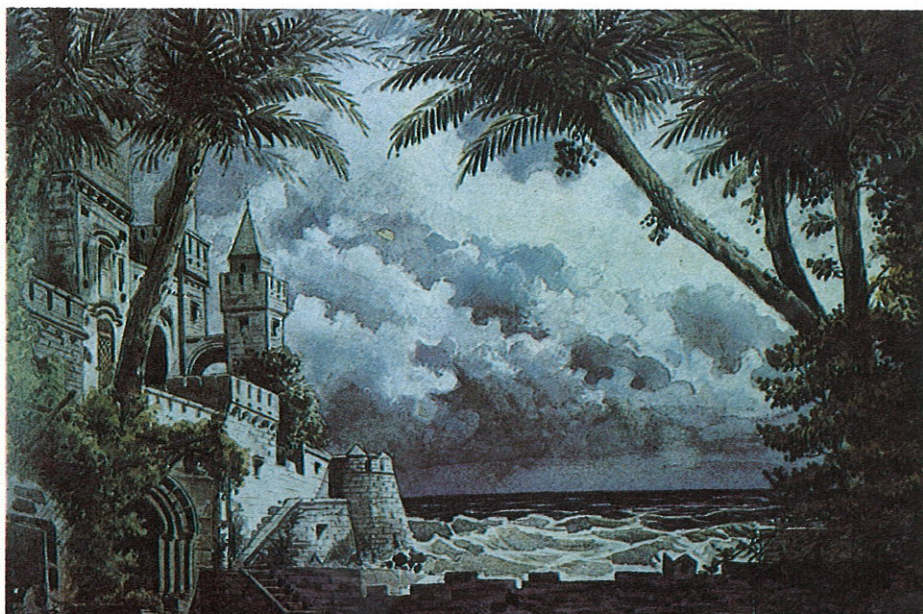


GIUSEPPE VERDI
(1813-1901)

Di origini assai modeste, i suoi primi passi nel mondo musicale non furono molto fortunati. Soltanto dal 1842-43, con "Nabucodonosor" e "I Lombardi alla prima crociata", giungono i primi di una lunga serie di successi nel campo operistico: "Emani" (1844), "Giovanna d'Arco" (1845), "Attila" (1846), "Macbeth" (1847), "I Masnadieri" (1847), "Stiffelio" (1850), "Rigoletto" (1851), "Il trovatore" (1853), "La traviata" (1853), "I vespri siciliani" (1855), "La forza del destino" (1862), "Don Carlos" (1867), "Aida" (1871), "Otello" (1877), "Falstaff" (1893) non sono soltanto i titoli delle sue principali opere, ma anche di altrettanti capitoli della storia culturale nazionale italiana alla quale il contributo di Verdi fu di indubbio rilievo.

Alla musica operistica Verdi accompagnò, soprattutto dopo l'"Aida", anche alcune notevoli composizioni cameristiche (un quartetto per archi) e vocali (tra le quali una "Messa di requiem" a quattro voci per coro e orchestra, 1874).

con gli ideali libertari del periodo risorgimentale, su quello musicale le sue opere non mettono in crisi il modello tradizionale del "pezzo chiuso", ma ne dilatano le forme: avviene così che uno stato d'animo individuale non coincida più con l'aria, ma spesso occupi un'intera scena. Ciò si verifica spesso con l'adozione di uno schema in quattro fasi: un'introduzione in forma di recitativo (i personaggi si presentano); una prima aria del personaggio principale ("cavatina", da "cavare" suoni da uno strumento); una fase di passaggio in cui intervengono gli altri o il coro; un nuovo pezzo del protagonista, di tono più acceso o brillante ("cabaletta", o "piccola strofa"). La seconda fase della produzione di Verdi coincide con alcune opere di ampie dimensioni (*La forza del destino* del 1862, *Don Carlos* del 1867, *Aida* del 1871) che nascono per pubblici diversi da quello italiano e dunque si aprono a nuovi gusti. Verdi si fa più attento allo sviluppo della vicenda drammatica, aumenta il numero dei personaggi, dedica una cura maggiore all'orchestrazione e inserisce episodi di danza. Tra queste opere e le ultime due (*Otello* del 1887 e *Falstaff* del 1893) c'è un lungo intervallo, interrotto dalla *Messa di Requiem* in memoria di Alessandro Manzoni. In quegli stessi anni si diffondeva in Italia un nuovo gusto musicale influenzato da Wagner, e le giovani leve vedevano in Verdi il rappresentante di un linguaggio inattuale. Il compositore portò così alle estreme conseguenze il processo di trasformazione dell'opera: gli ultimi due libretti (di Arrigo Boito) assumono un valore letterario, la scrittura orchestrale diviene complessa e raffinata, le forme chiuse delle arie si riducono a semplici episodi. Senza nulla perdere della sua personalità, Verdi si affaccia al nuovo secolo "celebrando" a suo modo la prossima fine del teatro operistico.



Scenografia di una messa in scena dell'opera "Otello" di Verdi.



1. "A me piacciono le cose che abbiano un carattere", scrisse una volta Giuseppe Verdi. E questa frase ci può risultare utile per capire come egli seppe dar vita a situazioni molto "forti", dominate da avvenimenti e personaggi dotati, appunto, di "carattere". Mettendo a confronto due brani tratti da due opere molto diverse, una appartenente al periodo giovanile, e l'altra a quello maturo, cercheremo di cogliere gli ingredienti musicali e teatrali del suo inconfondibile linguaggio ed analizzeremo come questo linguaggio, senza nulla perdere del proprio carattere di fondo, si sia profondamente evoluto nel tempo.



Il primo brano è tratto dall'opera *Ernani*, che andò in scena la prima volta al teatro La Fenice di Venezia, nella primavera del 1844. La vicenda è ispirata ad un dramma a fosche tinte di Victor Hugo, che segna una delle punte più avanzate della produzione teatrale di impianto romantico e fonde la dimensione politica con quella passionale. Verdi sfruttò abilmente questo intreccio di elementi, dando all'insieme un tono apertamente patriottico e approfondendo la caratterizzazione drammatica dei personaggi principali: Ernani (tenore) aspira al trono di Spagna ed è innamorato di Elvira (soprano), promessa in sposa al vecchio conte de Silva (basso), ma amata anche dal re Carlo (baritono): quattro figure drammaturgiche e musicali assai diverse, accomunate dal medesimo destino di amore, rivalità, morte.

Il brano è quello iniziale, in cui viene tratteggiata la figura di Ernani. Sul piano musicale emerge nella sua funzionalità lo schema a quattro fasi caratteristico del giovane Verdi. Ernani, nobile diventato bandito, confida ai suoi seguaci, con i quali è accampato sulle montagne spagnole, il suo purissimo ma contrastato amore per Elvira: tutto ciò è espresso attraverso la breve introduzione, con cui egli attira l'attenzione dei suoi uomini, e la cavatina "Come rugiada al cespite", cavallo di battaglia dei tenori più affermati. Ad Ernani, che ammette che morirà di dolore se gli sarà sottratta la sua amata, risponde il coro: gli uomini, in un impetuoso passaggio, promettono il loro aiuto e si dichiarano disposti a rapire Elvira. Segue, a conclusione della scena, una cabaletta dai toni agili e brillanti, in cui Ernani immagina il sollievo che l'amore porterà alle sue pene. Come potrete notare, ascoltando attentamente la scena, in essa si intrecciano diversi elementi psicologici, che vanno a comporre la figura, il "carattere" di Ernani (non dimenticate che questa è la scena attraverso cui il personaggio si presenta): l'affanno del perseguitato politico, la passione del giovane innamorato e ricambiato, l'ardore del combattente intenzionato ad affrontare ogni ostacolo pur di affermare i diritti del cuore, il sollievo che viene dal sognare un futuro riscatto. Il pubblico, colpito, quasi aggredito da motivi musicali molto semplici ed essenziali, fortemente caratterizzati, si schiera subito (complice l'abilità teatrale di Verdi) dalla parte di Ernani, e non può non condividere la generosità con la quale il coro dei seguaci promette di soccorrere l'eroe. La musica, in questo caso (diversamente da quanto avviene nella situazione che vedremo subito dopo), si incarica di dilatare e di fissare gli ingredienti fondamentali del dramma romantico: amore, morte, guerra, libertà. Non c'è ambiguità, tutto è chiaro: da una parte le forze del bene, dall'altra quelle del male (sarà forse per questa ragione che qualcuno ha detto che l'opera italiana dell'Ottocento, e quindi anche quella di Verdi, mette in scena sempre la stessa situazione: un tenore che sposerebbe un soprano, se un baritono non glielo impedisse...).

ERNANI

Mercè, dilette amici,
a tanto amor mercè...
Udite or tutti del mio cor gli affanni;
e se voi negherete il vostro aiuto,
forse per sempre Ernani fia perduto.
Come rugiada al cespite
d'un appassito fiore
d'aragonese vergine
scendeami voce al core:
fu quello il primo palpito,
il primo palpito d'amor,
d'amor che mi beò.
Il vecchio Silva
stendere osa su lei la mano...
domani trarla al talamo
confida l'inumano...
Ah! s'ella m'è tolta, ah misero!...

d'affanno io morirò!
S'ella... m'è tolta... ecc.
Si rapisca...

CORO

Sia rapita!
Ma in seguirci sarà ardità?

ERNANI

Me 'l giurò.

CORO

Dunque verremo,
al castel te seguiremo.
Quando notte il cielo copra,
tu ne avrai compagni all'opra;
dagli sbirri d'un rivale
ti sia scudo ogni pugnale.
Vieni, Ernani: la tua bella

de' banditi sia la stella.
Saran premio al tuo valore,
le dolcezze dell'amore.

ERNANI

Dell'esilio nel dolore
angiol sia consolator.
(Oh tu che l'anima adora,
vien, la mia vita infiora,
per noi d'ogni altro bene
il loco amor terrà.
Purché sul tuo bel viso
vegga brillare il riso
gli stenti suoi, le pene
Ernani scorderà, ah!
Gli stenti... ecc.)

CORO

Vieni, Ernani... ecc.



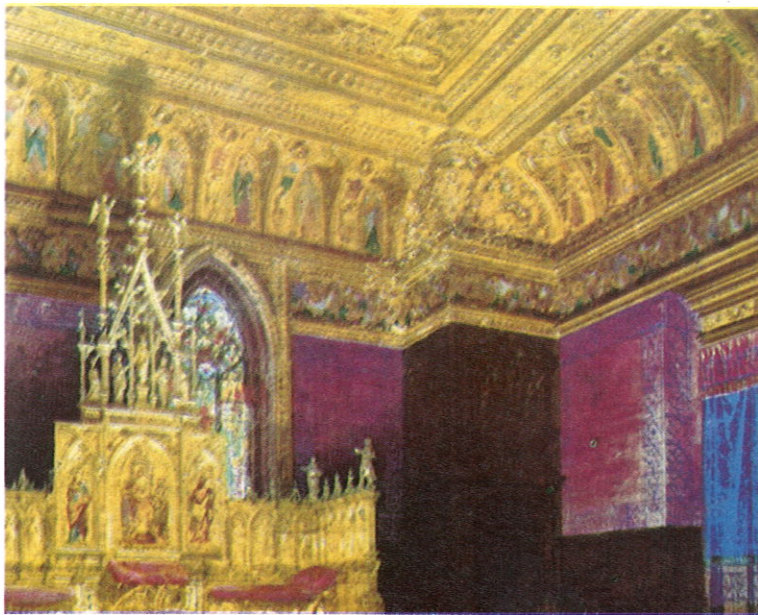
Completamente diversa è l'altra scena verdiana che ascoltate, tratta da *Don Carlos*, la più ambiziosa e monumentale delle opere del musicista italiano, ricavata dall'omonimo dramma dello scrittore tedesco Friedrich Schiller.

Andata in scena nella primavera del 1867 all'Opéra di Parigi (dove dominava il gusto imponente del *grand-opéra*) e più volte rimaneggiata dallo stesso autore, *Don Carlos* mette ancora una volta in scena gli ingredienti fondamentali del teatro verdiano: le irriducibili passioni politiche e le ragioni contrastate del cuore. Ma ad esse si aggiungono altri elementi: laceranti conflitti familiari, lotte intestine allo stato, contrasti religiosi. Sul grande palcoscenico avviene un po' di tutto, come accadrà di lì a poco (solo mezzo secolo!) sullo schermo del cinematografo, arte popolare per eccellenza: la musica, quanto mai elaborata sul piano vocale e strumentale, si incarica di sottolineare i diversi aspetti della vicenda e di amalgamarli in un affresco di grosse proporzioni. Cambia, di conseguenza, lo stile di Verdi nel tratteggiare i caratteri: se Ernani era presentato come una figura a tutto tondo, un eroe totalmente positivo, senza dubbi e incertezze, don Carlos è raffigurato con tratti molto diversi e contrastanti tra di loro. I principi del bene convivono con quelli del male, le regole della sfera pubblica con quelle della sfera privata, e non c'è personaggio che non risulti lacerato dai fortissimi conflitti che ne scaturiscono. Don Carlos (tenore), infante di Spagna, segretamente innamorato della matrigna Elisabetta (soprano), sposa del padre Filippo II (basso), entra in rivalità con il padre non solo sul piano affettivo ma anche su quello politico (in quanto difende le ragioni del popolo fiammingo, che aspira all'indipendenza) ed è legato da un complesso rapporto di amicizia-complicità con Rodrigo (baritono), il quale a sua volta è confidente dello stesso Filippo; centrale è poi il ruolo giocato dal Grande Inquisitore (basso), il quale pretende che Filippo faccia giustizia nei confronti del figlio Carlos, mandandolo a morte assieme all'amico Rodrigo. Come vedete, la situazione è molto intricata. L'animo dei diversi personaggi, a cominciare dallo stesso don Carlos, riflette le tensioni prodotte da tale intreccio di temi individuali e collettivi: mai come in questo caso Verdi è riuscito a entrare, attraverso la musica, nell'intimità degli individui, dando risalto ai loro conflitti interiori; mai come in quest'opera egli ha saputo dare una cornice collettiva (politica e religiosa ad un tempo) a dei drammi intimi (amorosi e familiari ad un tempo).

Dal *Don Carlos* ascoltiamo la parte conclusiva del terzo atto, una scena di grande suggestione. Nella grande piazza antistante la cattedrale di Valladolid, si raccoglie una folla tumultuosa, a stento trattenuta dai soldati: in presenza della corte reale i monaci dell'Inquisizione stanno conducendo al supplizio del rogo gli eretici condannati. Il nostro ascolto ha inizio qui, e lo divideremo per punti.

1. L'Araldo ordina di spalancare le porte della Cattedrale. Il suo breve motivo melodico viene ripreso una prima volta dal coro senza accompagnamento, e una seconda dalla sola orchestra, rinforzata dalla banda che agisce sul palcoscenico. Il tutto produce un'atmosfera di terribile grandiosità.

2. Appare Filippo, che in poche battute ci comunica la sua volontà di far giustizia degli eretici, ma anche l'inti-



A sinistra, bozzetto per la scenografia del III atto dell'opera "Don Carlos". A destra, frontespizio della partitura della stessa opera.

mo disagio che prova. Il breve passaggio ascendente del coro ("Gloria a Filippo e al cielo") schiarisce il clima generale e introduce un tema dolce e tranquillo, eseguito dagli archi.

3. Improvvisamente questo tema si anima, secondo una modalità tipica del linguaggio verdiano: vuol dire che sta avvenendo qualcosa. Filippo vede in ginocchio davanti a lui uomini vestiti a lutto: sono i deputati fiamminghi condotti da Carlos, che ne difende la causa. Elisabetta e Rodrigo avvertono con apprensione (lo si sente dal tono della voce) la presenza di Carlos, il quale fermamente risponde alla domanda del padre. A questo segue una calda e fluida melodia, intonata dai sei bassi che compongono il gruppo dei deputati fiamminghi. Viole e violoncelli sottolineano l'andamento della loro implorazione, mentre l'intervento regolare di un oboe sottolinea la tristezza della situazione. Dal tono maggiore della melodia dei fiamminghi si passa a quello minore della risposta dura e sprezzante di Filippo e dei monaci dell'Inquisizione.

4. Si delinea un complesso "concertato", cioè un brano musicale in cui intervengono più voci solistiche e il coro: esso dà un carattere plastico al contrasto delle intenzioni e delle passioni di cui i diversi personaggi si fanno portatori. Da un lato la posizione ferma di Filippo e dei frati, dall'altro il tono supplichevole di Elisabetta, Carlos, Rodrigo e del popolo; al loro tema, carico di lirismo, fanno da contrappunto gli interventi concitati di Filippo, che arrivano a scandire ritmicamente la conclusione dell'episodio.

5. Il clima cambia ancora una volta. Emerge la voce di Carlos, il quale si lamenta dell'esistenza oscura che è costretto a condurre a corte: un giorno dovrà succedere al padre, quindi già ora gli siano affidate delle responsabilità politiche. L'aggressività di questa richiesta, sottolineata dal suono delle fanfare, si infrange sulla rigida risposta di Filippo. Carlos sguaina la spada e Filippo ordina alle guardie di disarmarlo, ma nessuno si muove. Il carattere drammatico della situazione è reso attraverso una musica molto semplice ed efficace: sopra un tremolio di archi, che fa da base, si staglia una successione di arpeggi orchestrali di tre note, ogni volta ad un semitono più alto, a significare che la tensione raggiunge il culmine; gli interventi vocali sono via via più concitati, sconfinano quasi nel grido, fino all'intervento di Rodrigo, che ingiunge a Carlos di consegnargli la spada. D'improvviso cade la tensione. Mentre i clarinetti eseguono uno dei temi principali dell'opera, che ricorre in tutte le situazioni di crisi (con l'effetto di mostrare che, al di là del male, i valori positivi sono destinati a prevalere), Carlos con voce strozzata esegue l'ordine dell'amico e si consegna alle guardie.

6. Filippo nomina duca, sul campo, il fedele Rodrigo. E subito dopo, accompagnato dal pieno dell'orchestra, il coro del popolo intona un canto di esultanza su un altro dei motivi principali dell'opera. Improvvisamente, dopo il fragore del coro e la marcia funebre dei frati (ci si avvia ad assistere al rogo degli eretici), si fa sentire una voce dal cielo: "ben in alto e ben lontana — annota Verdi —, onde il pubblico comprenda subito bene che non si tratta di cosa di questo mondo". Il suono dell'arpa sottolinea il carattere celestiale di questo intervento, che promette il perdono del Signore. Mentre la scena si colora dei bagliori delle fiamme, la voce dal cielo vola come un'allodola in trilli sempre più alti. Tra gli estremi del popolo esultante, dei frati impegnati nella cerimonia funebre, della voce divina, si colloca lo sbigottimento dei deputati fiamminghi: essi disapprovano la scena di cui sono testimoni e Verdi, pronto ad accendersi quando sono in causa i sentimenti patriottici, sta certamente dalla parte loro.

(Il corteggio si schiera innanzi ai gradini della Chiesa)

L'ARALDO REALE

(Innanzi alla Chiesa la cui porta è ancora chiusa. Tutti si scoprono il capo.)

Schiusa or sia la porta del tempio!
O magion del Signor, t'apri ormai!
O Sacratio venerato,
A noi rendi il nostro Re!

CORO GENERALE

Schiusa or sia la porta del tempio!
O magion del Signor, t'apri ormai!
O Sacratio venerato,
A noi rendi il nostro Re!

FILIPPO

Nel posar sul mio capo la corona,
Popol, giurai al ciel, che me la dona,
Dar morte ai rei col fuoco e con l'acciar.

CORO

Gloria a Filippo! gloria al ciel!
(Tutti s'inclinano silenziosi. Filippo scende i gradini del tempio e va a prendere la mano d'Elisabetta per continuare il suo cammino.)

(I Deputati fiamminghi vestiti a bruno, si presentano all'improvviso, condotti da Don Carlos, e si gettano ai piedi di Filippo.)

ELISABETTA

Qui Carlos! O ciel!

RODRIGO

Qual pensier lo sospinge!

FILIPPO

Chi son costor prostrati innanzi a me?

DON CARLOS

Son messagger del Brabante e di Fiandra
Che il tuo figliuol adduce innanzi al Re.

I DEPUTATI

Sire, no, l'ora estrema
Ancora non suonò per i Fiamminghi in duol.
Tutto un popol t'implora.
Fa' che in pianto così sempre non gema.
Se pietoso il tuo cuore
La clemenza e la pace chiedea nel tempio,
Pietà di noi ti prenda, e salva il nostro suol,
O Re, che avesti il tuo poter da Dio.

FILIPPO

A Dio voi foste infidi,
Infidi al vostro Re.
Sono i Fiamminghi a me ribelli:
Guardie, vadan lontan da me.

I FRATI

Ah, son costor infidi,
In Dio non han la fe';
Vedete in lor — sol dei ribelli!
Tutto il rigor — mertan del Re!

DON CARLOS, ELISABETTA, RODRIGO, I FIAMMINGHI E TUTTO IL POPOLO

Su di lor stenda il Re la sua mano sovrana,
Trove pietà, signor, il Fiammingo nel duol:
Nel suo martir — presso a morir,
Ei manda già l'estremo suo sospir.
(Il Re vuol passar oltre, Don Carlos si pone innanzi a lui.)

DON CARLOS

Sire, egli è tempo ch'io viva. Stanco
Son di seguir un'esistenza oscura
In questo suol!
Se Dio vuol — che il tuo serto
Questa mia fronte un giorno a cinger venga,
Per la Spagna prepara un Re degno di lei!
Il Brabante e la Fiandra a me tu dona.

FILIPPO

Insensato! Chieder tanto ardisci!
Tu vuoi ch'io stesso porga
A te l'acciar che un di immolerebbe il Re!

DON CARLOS

Ah! Dio legge a noi nel cor; Ei giudicar ci de'.

ELISABETTA

Io tremo!

RODRIGO

Ei si perdé!

DON CARLOS *(snudando la spada)*

Io qui lo giuro al ciel!
Sarò tuo salvator, popol fiammingo, io sol!

CORO

L'acciar! Innanzi al Re! L'infante è fuor di sé.

FILIPPO

Guardie, disarmato
Ei sia, Signor, sostegni del mio trono
Disarmato ei sia!... Ma che! nessuno?...

DON CARLOS

Or bene! di voi chi l'oserà...
A questo acciar chi sfuggirà?...
(I Grandi di Spagna indietreggiano innanzi a don Carlos. Il Re, furente, afferra la spada del Comandante delle Guardie, che gli sta presso.)

RODRIGO *(a Don Carlos)*

A me il ferro.

DON CARLOS

O ciel! Tu! Rodrigo!...

CORO

Egli! posa!
(Don Carlos rimette la sua spada a Rodrigo che si inchina nel presentarla al Re.)

FILIPPO

Marchese, duca siete. — Andiamo ora alla festa!

CORO DI POPOLO

Spuntato ecco il dì d'esultanza;
Onore al più grande de' Re!
In esso hanno i popol fidanza,
Il mondo è prostrato al suo piè!

CORO DI FRATI

Il dì spuntò, di del terrore,
Il dì tremendo, il dì feral.
Gloria al ciel.
(Il Re s'incammina dando la mano alla Regina: la Corte lo segue. Vanno a prender posto nella tribuna a loro riservata per l'auto-da-fé. Si vede il chiarore delle fiamme lontano.)

UNA VOCE DEL CIELO

Volate verso il ciel, volate, pover'alme,
V'affrettate a goder la pace del Signor!

DEPUTATI FIAMMINGHI

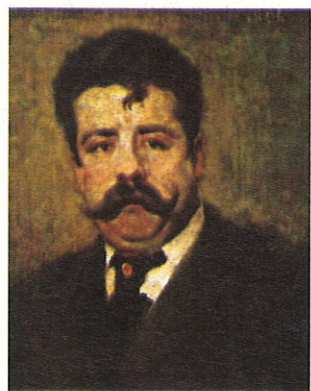
(in disparte, mentre il rogo s'accende)
E puoi soffrirlo, o ciel! Né spegni quelle fiamme!
S'accende in nome tuo quel rogo punitor!
E in nome del Signor l'accende l'oppressor.
(La fiamma s'alza dal rogo. Cala la tela.)

Giunti a questo punto della vostra esperienza di ascolto, provate a mettere a raffronto le due scene verdiane. Rispondete alle seguenti domande.

- 1) Quanti minuti durano le due scene? La quantità di tempo incide sulla quantità degli avvenimenti rappresentati?
- 2) Che uso fanno della musica il giovane Verdi e il Verdi maturo? Per intenderci: in quale delle due scene la musica quasi si ferma per rappresentare e contemplare la successione lineare dei sentimenti e in quale invece si incarica di drammatizzarne il confronto-contrasto? A quanti cambiamenti di tempo si assiste nella prima e a quanti nella seconda scena?
- 3) Quanti sono i personaggi della prima e della seconda scena? (Considerate ciascun coro come un personaggio.)
- 4) Quale delle due scene richiede, a vostro avviso, un più impegnativo intervento del regista e dello scenografo?
- 5) In che cosa sono diversi i personaggi di Ernani e di Carlos? Quale dei due richiede all'interprete di essere un attore, oltre che un provetto cantante?
- 6) Quale delle due scene sollecita di più la vostra immaginazione? Perché?



Pietro Mascagni. La sua opera in un atto "La cavalleria rusticana" (1889), il cui libretto era tratto dall'omonimo dramma di Giovanni Verga, impressionò critica e pubblico per la sua capacità di trasporre in musica l'espressività del verismo verghiano mediante melodie irruenti e vocalità tese e appassionate. Con Mascagni ha inizio l'opera verista italiana.



Ruggero Leoncavallo. Giunto nel 1892 a un successo strepitoso con l'opera drammatica "I pagliacci", rivaleggiò con Puccini con "La Bohème" (1897), ma con successo decisamente inferiore. Scriverà poi l'opera in quattro atti "Zazà" (1900).

Qui a destra, la scena finale de "La cavalleria rusticana" (l'uccisione di compare Turiddu) in un'oleografia popolare; in alto a destra, il frontespizio dello spartito dell'opera di Leoncavallo "Zazà".

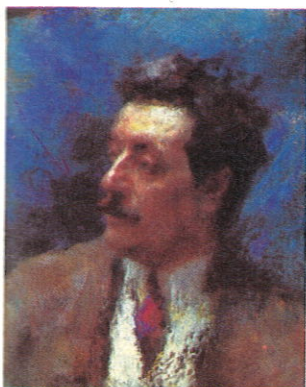
L'OPERA ITALIANA DEL NOVECENTO

Con la produzione matura di Verdi si completa un ciclo storico e se ne apre un altro: si conclude infatti la stagione italiana del melodramma romantico e si apre una nuova fase che nel giro di pochi decenni esaurirà definitivamente il linguaggio operistico.

Il melodramma di questo periodo viene definito "verista", perché centra la sua attenzione sulle dimensioni della vita quotidiana e su personaggi non "eroici", con cui il pubblico si identifica facilmente. Sul piano musicale viene messa in crisi l'unità romantica, e ogni elemento cerca un autonomo sviluppo: il canto si carica di significati drammatici, fino a sfociare nel grido appassionato; l'orchestrazione si fa più complessa, esplorando nuove soluzioni armoniche e timbriche; i libretti si fanno più eterogenei.

Pietro Mascagni (1863-1945), Ruggero Leoncavallo (1858-1919) e Umberto Giordano (1867-1948) espressero bene il nuovo clima, mentre Giacomo Puccini (1858-1924) introdusse nel verismo musicale il linguaggio più moderno ed elaborato che si era andato sviluppando nella produzione strumentale.

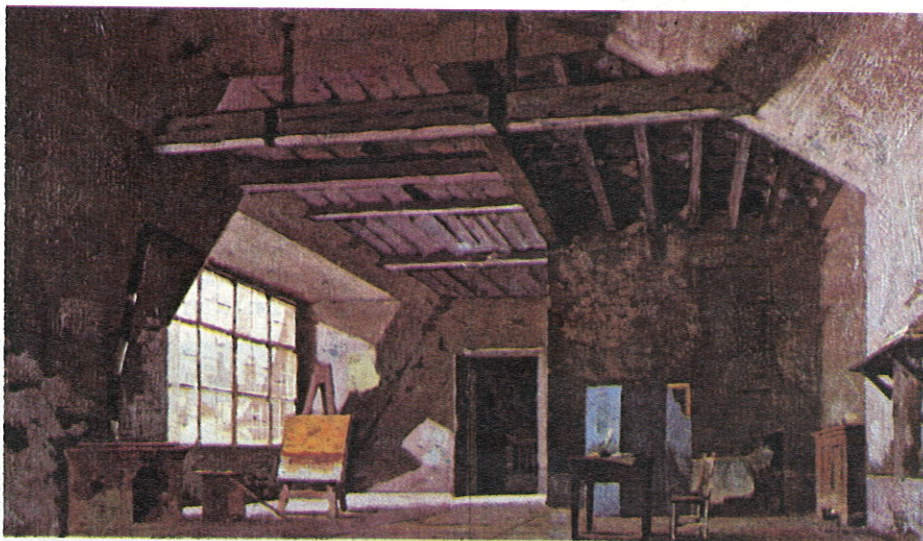




Giacomo Puccini compose la sua prima opera, "Le Villi", nel 1884 e successivamente "La Bohème" (1896), "Edgar" (1889), "La Tosca" (1900), "Madame Butterfly" (1904), "La fanciulla del West" (1910) e "Turandot" (rimasta incompiuta, completata da Franco Alfano e rappresentata per la prima volta nel 1926 alla Scala di Milano).

Qui a destra, bozzetto di R. Salvadori per il I atto dell'opera "La Bohème".

Tutta la sua produzione operistica (da *Manon Lescaut* - 1893 - a *La Bohème* - di tre anni dopo -, da *Madama Butterfly* - 1904 - fino al canto del cigno non solo del musicista, ma anche dell'opera lirica come genere popolare, *Turandot* -1924) è il risultato di un intelligente compromesso tra diversi elementi: il contenuto verista e intimista delle narrazioni, la ricca vena melodica e un uso raffinato dell'orchestra, che risente dei nuovi linguaggi di Debussy e Stravinski.



Sopra, ritratto di Ottorino Respighi, noto soprattutto per la sua musica strumentale: famosi i poemi sinfonici, tra i quali "Le fontane di Roma" (1916), "I pini di Roma" (1924) e "Feste romane" (1928). Compose anche alcune opere, tra le quali "Belfagor" (1922) e "La fiamma" (1929), e 7 balletti, tra cui "La bottega fantastica" (1919) e "Gli uccelli" (1933).

Qui a destra, bozzetto di A.N. Benois (1870-1960) per il balletto "La bottega fantastica".

Il melodramma, ad ogni modo, continuerà ad attirare l'attenzione dei musicisti italiani fino agli anni Venti: da quella data i compositori italiani torneranno a rivolgersi alla *musica strumentale*. Tra di essi, vanno ricordati i componenti del *Gruppo dell'Ottanta* (perché nati attorno al 1880): Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero e Alfredo Casella.





1. *La Bohème*, rappresentata per la prima volta al Regio di Torino nel 1896 sotto la direzione di Arturo Toscanini, è tuttora una delle più rappresentate e amate opere di Giacomo Puccini. Inizialmente accolta con diffidenza dal pubblico, a causa delle sue novità musicali e teatrali, presto diventò un grosso successo e diede fama internazionale al compositore italiano.

Proviamo a metterci nei panni dei primi ascoltatori e chiediamoci quali possano esser state le loro perplessità. Abituati come erano a opere che mettevano in scena situazioni e personaggi storici legati da trame assai complicate, adesso si trovavano di fronte ad una vicenda fatta più di situazioni che di avvenimenti, i cui personaggi principali non presentavano nessun elemento di rilievo; inoltre la vicenda non era proiettata nel passato, ma si svolgeva nel presente, non in una reggia ma nelle fredde soffitte e nelle strade di un quartiere parigino.

Accanto a questi aspetti teatrali, ugualmente sorprendenti quelli musicali: nonostante il nucleo della vicenda stesse nei sentimenti d'amore che legano i due personaggi principali, Rodolfo e Mimì, e che tali sentimenti si traducevano in un canto fluente e quasi inarrestabile, mancavano in quest'opera non solo i pezzi chiusi (che del resto già il Verdi più maturo aveva abolito) ma anche melodie vere e proprie. Questo non vuol dire che la musica de *La Bohème* non fosse melodiosa, al contrario; ma lo era in modo nuovo, per l'effetto prodotto dal collegamento tra un gran numero di piccole frasi, continuamente riprese e rielaborate, che seguono l'andamento del parlato e passano con estrema leggerezza dal canto all'orchestra.

Insomma, lo spettatore era direttamente sollecitato a rendersi conto che l'epoca di Verdi e anche quella di



Scenografia di Salvadori per il II atto de "La Bohème".

Wagner erano ormai finite e che, molto probabilmente, lo stesso genere melodrammatico era destinato ad una rapida conclusione. Una fine che, complice la raffinata maestria compositiva di Puccini, riportava il canto lirico alle sue origini seicentesche del "recitar cantando".

Cosa fanno Rodolfo e Mimì se non recitare in forma canora, dialogare in musica? Si capisce allora (e il pubblico non mancò di farlo, in seguito) che la scelta operata da Puccini di mettere in scena, secondo un gusto tipicamente verista, situazioni di vita normale, e quella conseguente di piegare il canto all'andamento del parlato (di un parlato a sua volta normalissimo, come è evidente dal libretto, il quale presenta uno stile assai lontano da quello letterario della tradizione), e ancora il suo interesse per le ardite soluzioni armoniche, per le dissonanze, per i nuovi impasti sonori, sono altrettanti modi per celebrare degnamente, e con il consenso del pubblico, la fine di un genere e di un'epoca.

Prima di passare all'ascolto, un piccolo chiarimento: "bohème" è un termine francese che rimanda al nome del paese (Boemia) da cui provengono gli zingari; vita da "bohème" significa allora vita libera e spensierata, caratterizzata da un piglio avventuroso. I personaggi dell'opera di Puccini sono appunto giovani artisti squattrinati, che conducono una gaia vita in comune.



Il brano che vi proponiamo è tratto dal primo atto. Siamo nella soffitta in cui vivono quattro artisti. Rodolfo, poeta, si trattiene in casa mentre gli amici escono con l'intenzione di passare la serata al caffè. Il giovane sente bussare alla porta. È Mimì, fioraia, che abita alla porta accanto: le si è spenta la candela e chiede aiuto. Rodolfo fa per soccorrerla, ma anche la sua candela si spegne. Al buio, i due cercano sul pavimento della stanza la chiave caduta a Mimì. Le mani si toccano.

Qui inizia la celeberrima "Che gelida manina", cioè l'aria di Rodolfo: prima quasi sussurrata su una tenue base orchestrale, poi più moscia ed energica quando egli descrive la sua vita, infine calda e appassionata nella parte finale, in cui compare il motivo caratteristico di questo personaggio. Gli risponde Mimì, con un'aria ugualmente libera, costruita attorno al motivo principale ("Mi chiamano Mimì"), e sviluppata su alcuni episodi che richiamano la modesta ma serena esistenza della fanciulla.

Un celebre compositore e organizzatore musicale dei nostri tempi, Giancarlo Menotti (ideatore del "Festival dei Due Mondi", che annualmente si tiene a Spoleto) ha affermato, a proposito di melodie come questa, che non le si può chiamare propriamente "arie", perché in esse la musica non si ferma a contemplare o a commentare l'azione trincerandosi entro forme chiuse (come avviene nelle arie operistiche tradizionali): «sono recitativi melodici di misteriosa struttura, che non solo fan parte dell'azione drammatica stessa, ma addirittura ne stimolano lo svolgimento». Non è un caso, allora, che la scena che ascoltate si sviluppi su un palcoscenico buio: tutta l'attenzione dello spettatore dev'essere concentrata soltanto sulla musica: è questa che sostiene la vicenda.

RODOLFO (*tenendo la mano di Mimì*)

Che gelida manina!
Se la lasci riscaldar.
Cercar che giova? — Al buio non si trova.
Ma per fortuna — è una notte di luna,
e qui la luna l'abbiamo vicina.
Aspetti, signorina,
e intanto le dirò con due parole
chi son, che faccio e come vivo. Vuole?
(*Mimì tace.*)

Chi son? Sono un poeta.
Che cosa faccio? Scrivo.
E come vivo? Vivo.
In povertà mia lieta
scialo da gran signore
rime ed inni d'amore.
Per sogni, per chimere
e per castelli in aria
l'anima ho milionaria.
Talor dal mio forziere
ruban tutti i gioielli
due ladri: gli occhi belli.
V'entrar con voi pur ora,
ed i miei sogni usati
tosto son deleguati.

Ma il furto non m'accora,
poiché vi ha preso stanza
una dolce speranza.
Or che mi conoscete,
parlate voi. Chi siete?
Vi piace dirlo?

MIMÌ

Sì.
Mi chiamano Mimì,
ma il mio nome è Lucia.
La storia mia
è breve. A tela o a seta
ricamo in casa e fuori,
in bianco ed a colori.
Lavoro d'ago,
sono tranquilla e lieta
ed è mio svago
far gigli e rose.
Mi piaccion quelle cose
che han sì dolce malia,
che parlano d'amor, di primavera,
di sogni e di chimere,
quelle cose che han nome poesia...
Lei m'intende?

RODOLFO
Sì, sì.

MIMÌ

Mi chiamano Mimì
ed il perché non so.
Sola, mi fo
il pranzo da me stessa.
Non vado sempre a messa,
ma assai prego il Signore.
Vivo sola, soletta
nella mia cameretta
che guarda i tetti e il cielo;
ma quando vien lo sgelo
il primo sole è mio. Col nuovo apre
una rosa germoglia
sul davanzal; ne aspiro a foglia a foglia
l'olezzo... È sì gentile
il profumo di un fiore!
Ma i fior ch'io faccio, ahimè! non hanno odore.
Altro di me non le saprei narrare.
Sono la sua vicina
che la vien fuori d'ora a importunare.

1 Per quale ragione nell'Ottocento la musica venne considerata la più completa di tutte le arti?

2 È stato detto che fra la musica descrittiva del Settecento e quella a programma dell'Ottocento passa la stessa differenza che c'è tra una fotografia di un paesaggio e una poesia che si ispira ad esso. Commentate questa affermazione, riferendovi anche alle vostre esperienze di ascolto.

3 In che cosa la logica delle "piccole forme" innova e trasforma la "forma sonata"? Che diverso tipo di attenzione e di emozione essa produce nell'ascoltatore, rispetto all'altra?

4 Di ciascuno dei seguenti musicisti indicate se può essere definito "tradizionalista" o "innovatore" e per quale aspetto della sua produzione.

	tradizionalista	innovatore	perché
Liszt		
Mendelssohn		
Schubert		
Brahms		

5 In che cosa il "dramma lirico" dell'Ottocento è diverso dal melodramma del Settecento?

6 Dite se queste affermazioni sono vere o false.

- V F Il *grand-opéra* si sviluppa soprattutto a Vienna
- V F Il *grand-opéra* punta alla spettacolarità della rappresentazione
- V F L'*opéra-comique* tratta solo argomenti allegri
- V F Nell'*opéra-comique* compaiono brani recitati

7 A proposito di quale musicista si parla di "melodia infinita" e che cosa significa questa espressione?

8 Rossini e Verdi usano le parole in modo totalmente diverso. Chi dei due è meno attento al loro significato, e perché?

9 Collegare ciascun termine al musicista giusto e poi spiegatele in base a quanto avete letto e ascoltato.

versimo	Rossini
belcanto	Puccini
realismo	Verdi

10 Che cosa avvicina Puccini ai compositori di musica strumentale del nostro secolo?