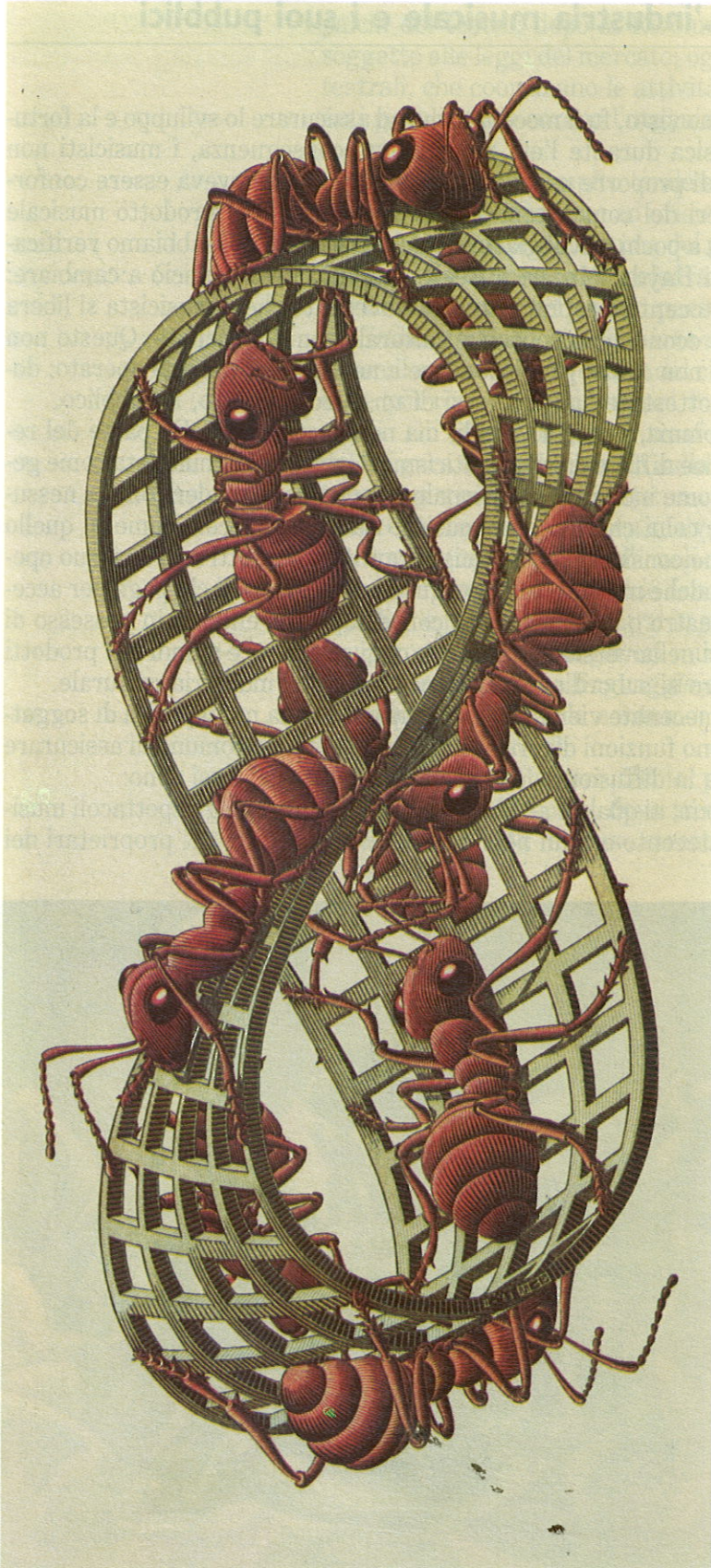


Capitolo XI

La musica come conoscenza

Età contemporanea



In questo capitolo incontreremo:

- musicisti senza mecenate, ma sotto contratto
- tanta gente diversa che vuole ascoltare musica
- un valzer che invita e uno che non invita
- un compositore che pensa e un altro che vive la musica
- un direttore che redarguisce gli orchestrali
- una cantante e un pianista che sorprendono gli spettatori

Impareremo a:

- individuare i vincoli che cadono e quelli che nascono nel rapporto tra il musicista contemporaneo e il suo committente
- capire come si divide il pubblico d'oggi, a seconda delle età e dei gusti
- distinguere le due anime del Novecento musicale: la ricerca di nuove norme e il riuso del passato
- spiegarci le ragioni dell'attuale, incontrastato successo della figura dell'interprete

L'industria musicale e i suoi pubblici

Come abbiamo visto, fu il mecenatismo ad assicurare lo sviluppo e la fortuna della musica durante l'età moderna: di conseguenza, i musicisti non erano liberi di proporre un proprio messaggio (che doveva essere conforme ai desideri del committente), e la circolazione del prodotto musicale era riservata a pochi privilegiati. Già nel Settecento (e lo abbiamo verificato nei casi di Haydn, Mozart e Beethoven) qualcosa cominciò a cambiare: ma è nell'Ottocento e soprattutto nel Novecento che il musicista si libera dal rapporto economico, politico e culturale con il mecenate. Questo non significa che non debba più rispondere a nessuno del proprio operato: dovrà invece sottostare agli interessi di un altro soggetto, il pubblico.

Cadono, insomma, i vecchi vincoli, ma ne nascono altri. Fa parte del repertorio di idee diffuso dal Romanticismo il concetto di musicista come genio isolato, come individuo eccezionale che non deve render conto a nessuno. Di fatto, colui che propone musica, nel nostro secolo come in quello passato, viene considerato "musicista" a tutti gli effetti solo se il suo operato va in qualche modo incontro ai gusti e ai desideri di chi paga per accedere ad un teatro o ad una sala da concerto, o per entrare in possesso di un pezzo (ieri nella versione a stampa, oggi su disco): e quindi se i prodotti del suo lavoro si subordinano ai meccanismi dell'industria culturale.

Il posto del mecenate viene via via occupato da una molteplicità di soggetti che svolgono funzioni diverse e che hanno lo scopo comune di assicurare lo sviluppo e la diffusione dell'esperienza musicale. Essi sono:

— *l'imprenditore*, al quale è affidato il compito di gestire gli spettacoli musicali. Nel Settecento era un nobile che agiva per conto dei proprietari dei



"Il concerto", dipinto di János Kmetty.

palchi del teatro; dopo la Rivoluzione francese diventa un imprenditore soggetto alle leggi del mercato; oggi la sua figura è sostituita dalle agenzie teatrali, che coordinano le attività dei musicisti e degli interpreti, e dagli enti pubblici, che curano l'organizzazione delle stagioni liriche, sinfoniche e cameristiche;

— *l'editore*, il cui compito tende ad andare oltre la stampa e la diffusione della musica scritta, fino ad orientare lo sviluppo della produzione artistica: ne è un esempio la fortuna del più importante editore musicale italiano, Ricordi, che attraverso il melodramma arrivò a monopolizzare l'intero panorama musicale del nostro paese;

— *l'industria della riproduzione musicale*, che si sviluppa nel nostro secolo con il successo della radio, del cinema, della televisione, del disco: molte delle più recenti modificazioni in campo musicale sono dovute a questa realtà. Gli effetti di queste trasformazioni incidono sia sul cambiamento della figura del musicista sia sulla diffusione della musica. Sul primo fronte, si registra nell'Ottocento una separazione sempre più netta tra dilettante e professionista, che a sua volta può essere compositore o esecutore-interprete (una divisione di ruoli che si accentuerà nel nostro secolo). Sul secondo fronte si notano due fenomeni: un progressivo allargamento del pubblico e il suo differenziarsi in settori diversi. Già alla fine dell'Ottocento nascono, accanto ai generi musicali tradizionali, generi "leggeri", che non rinunciano ad un linguaggio compositivo elaborato, ma lo finalizzano a prodotti di più facile consumo: si tratta del *valzer viennese* e dell'*opérette*.

È soprattutto nel nostro secolo, però, che si afferma una grande varietà nel panorama musicale, dove troviamo:

— *la musica colta* in senso stretto, quella che siamo abituati a chiamare "classica";



L'antica sede della Ricordi, situata nell'edificio del Teatro alla Scala di Milano, in una stampa d'epoca.

- *la musica colta di tipo leggero* (il valzer e l'operetta, affiancata oggi con maggior fortuna dal *musical*, che ne riprende alcuni caratteri miscelandoli con elementi tratti dal jazz);
- *la musica popolare*, prodotta e usata spontaneamente, senza elaborazioni, dagli strati sociali subalterni;
- *il jazz*, che congiunge alcune caratteristiche della tradizione popolare nera e altre della tradizione colta;
- *la musica "pop"*, che a sua volta, per effetto del disco, si è andata sviluppando in direzioni diverse, come la canzonetta di intrattenimento, i ritmi da ballo, il rock.

Questa moderna articolazione della musica in generi produce l'effetto di dividere il pubblico in settori chiusi e delimitati, su cui pesano i gusti, i livelli culturali, le esperienze e, da quando esiste una "musica giovanile", anche fattori generazionali. In altri termini, ai nostri giorni è impossibile parlare di musica senza far riferimento ai diversi generi in cui essa si articola, ed è impossibile parlare di un pubblico generico, senza indicare il settore a cui ciascun genere si rivolge.

Ascolto

UN VALZER LUNGO DUE SECOLI

Il grosso successo che il valzer incontra nel corso dell'Ottocento, come genere da ballo, da concerto e da intrattenimento salottiero, coincide con l'affermarsi di una nuova mentalità in campo musicale. La classe borghese, non riconoscendosi più nei compassati riti delle musiche di corte, trovò nel valzer (la cui origine era contadina e popolare) un tipo di danza che rompeva apertamente con la tradizione, sia perché imponeva ai ballerini di volteggiare intrecciati, sia perché si sviluppava su tempi assai più marcati di quelli, per esempio, del minuetto.

Vediamo dunque di ricostruire l'evoluzione del valzer nel secolo scorso, fino alla sua messa in crisi nell'ambito dell'avanguardia musicale del nostro secolo. Questo servirà a mostrare attraverso quali vie i gusti e le abitudini della borghesia si sono affermati nell'uso della musica.

Il primo atto della fortuna ottocentesca del valzer ha come ambientazione il Congresso di Vienna, del quale venne ironicamente detto che "non marcia, ma balla" (alludendo al fatto che i politici che vi erano convenuti pensavano più a divertirsi che a risolvere i problemi dei popoli). In questa occasione il valzer fa il suo ingresso trionfale, scacciando definitivamente il minuetto.



Pochi anni dopo, nel 1819, il compositore tedesco Carl Maria von Weber scrive un brano per pianoforte che porta il titolo significativo di *Invito al valzer* (che in seguito verrà orchestrato dal musicista francese Berlioz). Il pezzo di Weber segna l'atto di nascita del valzer come genere da salotto e da concerto e ne delinea le principali caratteristiche sul



"Ballo in città" (particolare), dipinto di Auguste Renoir (1841-1919) del 1883.

piano della forma. Nell'ascoltarlo vi accorgete che esso è diviso in tre parti:

— un'Introduzione;

— un corpo centrale in cui compaiono alcuni motivi, ciascuno dotato di una sua autonomia (come fosse un valzer a se stante);

— una Coda che conclude il pezzo riassumendone e intrecciandone i diversi motivi.

Questo schema, che verrà rispettato soprattutto dal valzer viennese di impianto sinfonico, corrisponde ad una forma molto semplificata del rito della danza: nel corso dell'Introduzione il ballerino si avvicina alla sua dama e la invita al ballo; poi la serie dei temi accompagna i turbinosi volteggi della coppia (che si muove girando su se stessa ogni due battute e trascinando i piedi: il vocabolo *Walzen* significa, appunto, sia "girare" sia "trascinare"); infine, nel corso della Coda, il ballerino riaccompagna la dama al suo posto.

I centri della diffusione ottocentesca del valzer come genere sinfonico (quindi da ascoltare, oltre che da ballare) sono due: Vienna e Parigi.

A Vienna si afferma il valzer-concerto, grazie soprattutto all'inesauribile apporto fornito dalla famiglia Strauss: Johann Strauss padre e i tre figli Johann, Joseph e Eduard.

Johann junior superò il padre in notorietà diventando il "re del valzer". Amate dalle folle di tutto il mondo, le sue numerose composizioni (quasi cinquecento, all'interno delle quali un posto di rilievo hanno appunto i grandi valzer) vennero apprezzate anche da molti musicisti dell'epoca: Liszt, per esempio, eseguiva frequentemente alcune trascrizioni pianistiche dei valzer di Strauss e Wagner li inseriva sovente nei concerti in cui si esibiva come direttore.

Il fascino di queste composizioni (inalterato fino ai no-

stri giorni, come testimonia il "Concerto di Capodanno" che, grazie alla televisione, è diventato un appuntamento annuale di dimensioni planetarie) sta nella gran varietà di temi che arricchiscono la struttura di base di cui abbiamo detto (Introduzione, corpo centrale, Coda), nella robustezza e nella raffinatezza delle soluzioni sonore, nell'equilibrio e nel collegamento tra gli schemi ritmici: per fare un solo esempio, l'Introduzione parte generalmente da un tempo lento, poi sviluppa una progressiva accelerazione e approda al tempo di base, su cui si sviluppa il corpo centrale della composizione; a questo schema ritmico corrisponde un sapiente dosaggio dei motivi, annunciati per frammenti nell'Introduzione, sviluppati autonomamente nella zona centrale del pezzo, ripresi e collegati tra di loro nella Coda. Attraverso queste composizioni entriamo direttamente nel clima brioso e spensierato della corte asburgica.



Di Johann Strauss junior vi proponiamo *Sanguine viennese*, che sviluppa al meglio i caratteri del valzer-concerto. Nella trascrizione semplificata che trovate riprodotta sono riportati tre motivi principali, siglati con le lettere A, B, C: non dovrete fare fatica a riconoscerli, man mano che compaiono nel brano che ascoltate. Siete capaci di individuare i motivi che non rientrano nella trascrizione?

Passiamo ora a Parigi. Qui il valzer trova due ambienti disposti ad accoglierlo: il salotto e il teatro d'opera. Nel primo ambiente esso diventa un fenomeno essenzialmente pianistico: la duttilità di questo strumento e la sua varietà sonora si prestano in modo esemplare a sviluppare lo spirito frizzante e gioioso del genere. Per dimostrarlo vi invitiamo ad ascoltare due piccoli pezzi.

Allegro

Sol 7

1. Do

2.

Do Fine B Re 7 Sol Re 7



il primo, scritto per gioco da Gioachino Rossini in età matura, esprime nel titolo (*Valzer zoppicante*) e nello sviluppo musicale la voglia di scherzare e l'intento anti-romantico del compositore pesarese;



il secondo, probabilmente il più celebre dei valzer composti da Frédéric Chopin (op. 64 n. 1), venne denominato "Valzer di un minuto" a causa della sua estrema concisione, e c'è chi sostiene che il nucleo fondamentale di questo brano fu suggerito al compositore polacco dai movimenti circolari di un cagnolino che cercava di mordersi la coda. Che cosa vi sembra che accomuni i due pezzi e che cosa li rende diversi?

Per quanto riguarda il valzer da teatro dobbiamo fare il nome di Jacques Offenbach, l'inventore dell'operetta francese (un genere di composizione teatrale che si proponeva di riprendere in funzione satirica e parodistica le caratteristiche del *grand-opéra*).

Nelle moltissime operette di Offenbach (quasi cent!) troviamo un'esaltante fioritura di motivi di valzer, i cui

ritmi risultano di solito più rallentati di quelli Straussiani, anche perché vengono accostati a dei pezzi finali di andamento impetuoso (chiamati, giustamente, *Galoppi*).



Il pezzo di Offenbach che ascoltate è tratto da *Gaité parisienne*, una raccolta dei temi più famosi di questo compositore, allestita nel nostro secolo per il balletto e l'esecuzione in sala da concerto. Capirete perché questo compositore venne definito "il piccolo Mozart parigino": nel suo modo di far musica, e di reinventare il valzer, trovano posto, infatti, non solo la matrice sinfonica di stampo germanico ma anche il gusto tutto francese di riproporre in forma ironica i miti della tradizione classica (un po' come si erano incontrati, in Mozart, lo spirito tedesco, quello francese e quello italiano del tempo).

Diversamente dal pubblico di corte della Vienna imperiale, il pubblico borghese dei teatri e delle sale parigine è consapevole della prossima fine di una musica di solo intrattenimento: si diverte ugualmente, ma con una punta di tristezza e di preoccupazione.

Nessuna delle forme artistiche tradizionali ha retto l'urto con il nostro secolo. Era naturale, dunque, che il valzer incontrasse una medesima sorte. Molti compositori contemporanei si sono cimentati con questo genere, con l'esplicito intento di destrutturarlo e metterlo in crisi, sia in forma giocosa sia in forma seria.



Per quanto riguarda il primo indirizzo, ascoltate *Poudre d'or* (Polvere d'oro), un pezzo del 1909 di Erik Satie, dove il suono perde di significato, e la tradizione sinfonico-cameristica del valzer ottocentesco viene, appunto, ridotta a polvere (fino a farlo sembrare un brano d'accompagnamento per film muti).



Sull'altro versante, quello "serio", ascoltate un brano per pianoforte di Schönberg ("Walzer", da *Cinque pezzi per piano*, del 1923), che segna l'inizio della produzione dodecafonica di questo compositore. Del piacevole valzer ottocentesco qui non resta più nulla. Se aveste ascoltato il brano senza conoscerne prima il titolo, avreste mai pensato si trattasse di un valzer?

Confrontando questi due valzer novecenteschi immaginate a quali pubblici si rivolgono (diversi da quelli del secolo precedente, ma diversi anche fra di loro!).

DA FIGARO A MAXIM'S

L'operetta, che si affermò a Parigi e Vienna, affonda le sue origini nell'opera buffa italiana, nell'*opéra-comique* francese e nel *singspiel* tedesco (dove si alternavano canto e recitazione). Il termine "operetta" appare per la prima volta il 1° marzo 1853, per definire un atto unico di Jules Viard musicato da Jules Boverly, "Madame Mascarilla". Ma già "La serva padrona" di Pergolesi, o addirittura "Le nozze di Figaro" di Mozart contenevano elementi anticipatori dell'operetta: in particolare, la figura della servetta vivace e astuta (e non è un caso che il nome francese di "servetta" sia "soubrette", termine che indica quel soprano brillante e spiritoso che si pone al centro di ogni operetta che si rispetti).

Anche nell'operetta, come nel *singspiel* e nell'*opéra-comique*, ci sono scene dove la musica è assente, mentre i soggetti sono quasi sempre sentimentali, con ampi episodi di comicità, e con numerosi inserti di balletto. Il più celebre esponente dell'operetta francese fu Jacques Offenbach (*Orfeo all'inferno*, *La bella Elena*); in Gran Bretagna furono attivi Gilbert & Sullivan (*The Mikado*, *The pirates of Penzance*), mentre l'operetta viennese è caratterizzata dalla produzione di Johann Strauss jr. (*Il pipistrello*, *Lo zingaro barone*), Franz von Suppé (*Cavalleria leggera*, *La bella Galatea*) e Franz Lehár (cui si deve la "regina" delle operette, *La vedova allegra*). Anche in Italia, nei primi decenni del Novecento, alcuni compositori italiani si cimentarono con questo genere: ricordiamo i nomi di Giuseppe Pietri (*Acqua cheta*), Virgilio Ranzato (*Il paese dei campanelli*), Carlo Lombardo (*Madama di Tebe*) e Mario Costa (*Cin-ci-là*). Negli anni Venti l'operetta dovrà cedere il passo al musical americano di Cole Porter, di George Gershwin e

di Irvin Berlin. Il canto del cigno di questo genere musicale è rappresentato da un lavoro di Benatzky-Stolz, *Al cavallino bianco*, dove si sposano felicemente melodie alpine e ritmi jazz.



Vi proponiamo due ascolti. Il primo è tratto dalla *Vedova allegra* che Franz Lehár compose nel 1905. La protagonista è Anna Glawari, ricca signora su cui l'ambasciata parigina di Pontevedro, assillata dalla mancanza di denaro, mette gli occhi per risollevare le finanze di stato. Come? Facendola sposare con un frivolo compatriota, il conte Danilo. Tra equivoci e feste sontuose da Maxim's (il celebre locale parigino che Anna "ricostruisce" in casa propria), la coppia finirà con l'innamorarsi davvero. Quello che ascoltiamo è proprio il duetto tra i due protagonisti che conclude la vicenda, "Tace il labbro". Come sentirete, si tratta di un valzer lento, più nostalgico che brioso: segno che quel mondo dorato cantato da Lehár era sul punto di tramontare per sempre, e che anche l'operetta stava per iniziare la sua parabola discendente.



Il secondo brano è tratto da *Al cavallino bianco* (1930), di Ralph Benatzky e Robert Stolz. Il titolo si riferisce ad un celebre albergo austriaco, sul lago di San Wolfgang, dove si intrecciano le storie amorose della proprietaria Gioseffa e del cameriere Leopoldo, dell'avvocato Giorgio Bellati e della ricca Ottilia, nonché del buffo Sigismondo e della timida Claretta. Ascoltiamo la canzone di Sigismondo (*È Sigismondo il più elegante e il più giocondo*): come potrete notare, gli autori hanno contratto un forte debito nei confronti della ritmica sincopata e della strumentazione tipiche della nuova musica di oltreoceano, il jazz. Il brano non conserva traccia dell'influenza del valzer e tanto meno del melodramma, fortemente presente, invece, fino a pochi anni prima.



Particolare del frontespizio de "La vedova allegra" di Franz Lehár.

2.

Tra Ottocento e Novecento. La fine di un'epoca

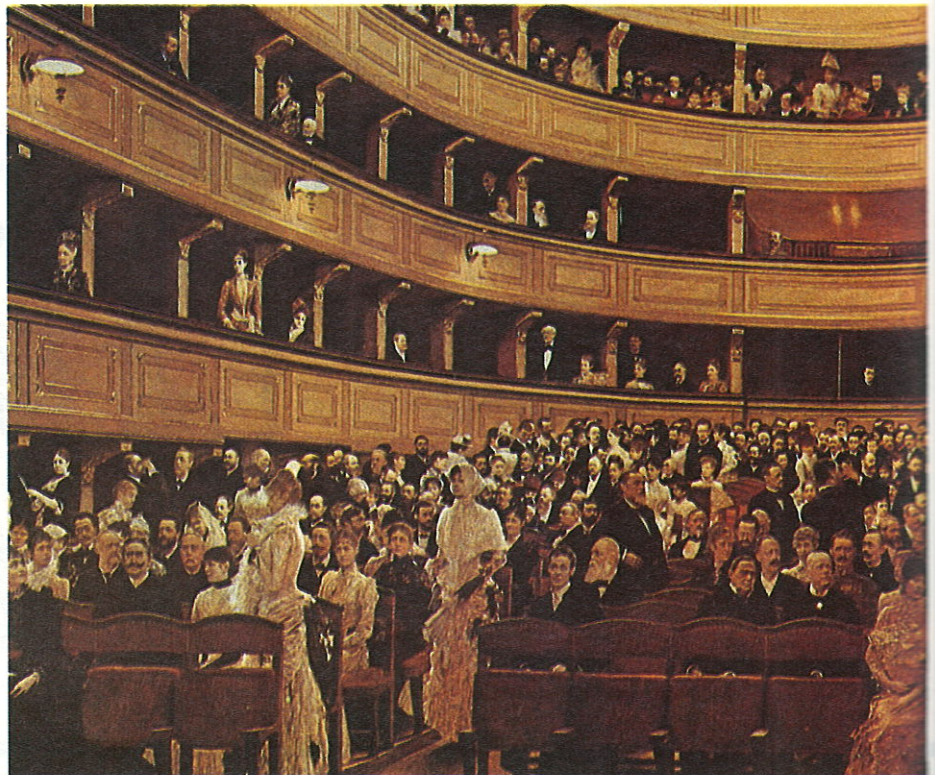
Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del nuovo secolo, lo scenario musicale subisce una serie di trasformazioni che coinvolgono l'intero territorio della musica colta, ma che hanno le loro punte più avanzate in tre zone:

- a) i paesi di lingua tedesca;
- b) la Francia;
- c) gli stati dell'Europa centrale e settentrionale (Russia, Boemia, Ungheria, paesi scandinavi), in cui si fanno sentire gli influssi del nazionalismo nascente.

Il linguaggio unitario che fino ad allora aveva garantito lo sviluppo di una "musica senza frontiere", in grado di parlare a tutti senza distinzioni nazionali, comincia a sfaldarsi e ad assumere caratteristiche particolari: viene, cioè, portata alle estreme conseguenze la tendenza romantica di ispirarsi a temi e stili delle tradizioni musicali locali. I compositori del periodo successivo non si limiteranno a rielaborare qualche spunto melodico e ritmico della musica popolare, ma vi adegueranno il proprio linguaggio, sviluppando regole del tutto nuove e variabili da nazione a nazione.

AUSTRIA E GERMANIA

Alla fine del 1889 vennero presentate al pubblico le prime composizioni significative di due giovani artisti, che diventeranno celebri autori e direttori d'orchestra: la prima sinfonia (detta *Titano*) di Gustav Mahler, e il primo poema sinfonico (*Don Juan*) di Richard Strauss. Entrambi, sia pur con



Il Burgtheater di Vienna in un dipinto di Gustav Klimt (1862-1918) del 1888.



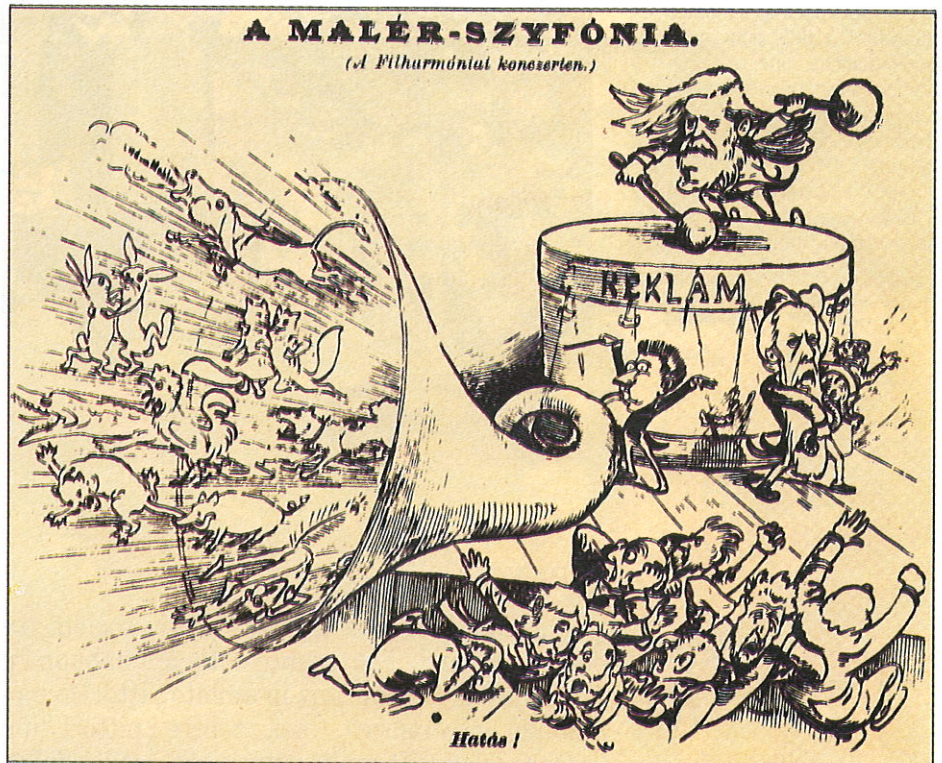
GUSTAV MAHLER
(1860-1911)

Direttore dell'orchestra dell'Opera di Vienna dal 1897, Mahler acquisì in questa veste una fama straordinaria, per le novità che introdusse nella direzione orchestrale. Compose 10 Sinfonie (di cui una, la decima, incompiuta e 4 contenenti parti cantate), nelle quali la tradizione sinfonica è sottoposta a una deliberata e critica carica innovatrice, e 42 composizioni per voce e orchestra o per voce e pianoforte.

notevoli differenze nella propria personalità artistica, rinnoveranno profondamente il linguaggio della musica austriaco-tedesca.

Il boemo Gustav Mahler è l'ultimo dei grandi sinfonisti ottocenteschi. Le sue sinfonie sono lunghe e complesse, utilizzano organici estremamente ampi e comprensivi di strumenti nuovi, rielaborando una gran quantità di materiale musicale di genere diverso (canti e danze popolari, marce, motivi della tradizione colta): il risultato è un linguaggio capace, secondo quanto sosteneva l'autore, di costruire da solo "un intero mondo". Tra le altre novità dell'arte di Mahler c'è la ricerca di un rapporto nuovo tra voce e strumento, che lo porta ad integrare la sinfonia e il *Lied*: in concreto, i *Lieder* di Mahler ereditano dalla tradizione sinfonica il gusto di trattare la voce come uno strumento, e sostituiscono il tradizionale accompagnamento pianistico con quello orchestrale, mentre molte delle sue sinfonie ospitano pezzi vocali, che spesso riutilizzano il materiale dei *Lieder*.

La vignetta qui riprodotta, pubblicata su un giornale di Budapest all'indomani della prima esecuzione della "Sinfonia n. 1" di Mahler, raffigura l'effetto che le esecuzioni di Mahler producevano sul pubblico dell'epoca.

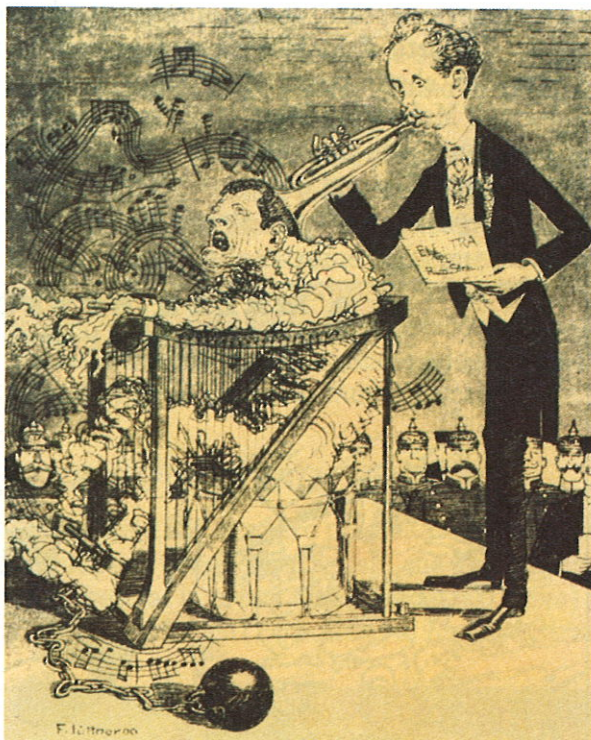


La produzione del tedesco Richard Strauss può essere divisa in due parti: prima dell'inizio del nuovo secolo Strauss si dedicò soprattutto al poema sinfonico, per poi impegnarsi in campo operistico. Diversamente da Mahler, che si richiama al filone musicale viennese (Beethoven, Schubert, Brahms), Strauss trova i suoi riferimenti più diretti in Liszt e Wagner: ne libera però l'eredità linguistica da ogni appesantimento ideologico, sia esprimendo in modi "classici" e sereni le proprie avventure nel linguaggio moderno, sia dilatando al massimo forma sonata, variazione e suite. Nei suoi poemi sinfonici Strauss esplora soluzioni sonore e armoniche al limite della dissonanza, cercando di esprimere adeguatamente gli argomenti filosofici e letterari che sono alla base della composizione. Nelle sue musiche



RICHARD STRAUSS
(1864-1949)

Nominato direttore dell'orchestra di Meiningen, col poema sinfonico "Don Giovanni" (1888) ebbe notevole successo anche come compositore. Tra i poemi sinfonici successivi si possono ricordare "I tiri burleschi di Till Eulenspiegel" (1895), "Così parlò Zarathustra" (1896), "Don Chisciotte" (1897) e "Una vita da eroe" (1898). Notevole anche la sua produzione in campo operistico.



FRANCIA

La grande fioritura artistica che la società francese conosce negli ultimi due decenni dell'Ottocento è dovuta in buona parte alla fortuna di un movimento nato dapprima in ambito pittorico e poetico e poi esteso anche al mondo della musica. Così, mentre i pittori "impressionisti" cercano di cogliere dal vivo la realtà attraverso il culto del particolare e i suggestivi giochi di colore, e mentre i poeti "simbolisti" cercano di estrarre dalla stessa realtà una rete di simboli con cui penetrare l'essenza dell'universo, musicisti come Debussy e Ravel sperimentano nuovi linguaggi che inaugurano la stagione della musica moderna europea.

L'arte di Claude Debussy si sforza di riprodurre attraverso la ricchezza dei timbri e delle armonie le impressioni dell'uomo di fronte allo spettacolo sempre in movimento della natura. Debussy rifiuta perciò il rigido insieme di regole armoniche e melodiche del passato: nelle sue composizioni si intrecciano armonie originali, ritmi liberi, melodie frammentarie. Il suono parla una lingua particolare, che non ha bisogno di nessun altro linguaggio, ed è capace di esprimere con la stessa efficacia il gusto sensuale dei colori e la dura astrattezza dei simboli mentali.

In questa pagina: a sinistra, una caricatura raffigurante Strauss che dirige l'"Elektra"; a destra, la "Salomè" in una celebre illustrazione di Aubrey Beardsley (1872-1898) per il libretto, scritto da Oscar Wilde, dell'opera di Strauss.



CLAUDE DEBUSSY
(1862-1918)

Vincitore del Prix de Rome nel 1884 con "Il figliuol prodigo", la maturazione del suo stile avvenne con una serie di lavori vocali e strumentali, tra i quali si possono ricordare le "Cinque poesie di Charles Baudelaire" (1887-89) e le "Ariette dimenticate" (1888), su poesie di Verlaine.

Un aspetto caratterizzante l'opera di Debussy è la sua apertura ai modi musicali dell'estremo oriente.

Gli ambiti dove Debussy introdusse maggiori novità sono:
— *la composizione orchestrale*, che culmina nel 1894 nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* (Preludio al pomeriggio di un fauno). L'autore riproduce le sensazioni evocate in lui dall'omonimo poema di Mallarmé, creando una delicata atmosfera sonora dove l'orchestra assume un colore impressionistico;

— *il teatro*. La sua unica opera, *Pelléas et Mélisande* (1902) segna una svolta nella storia della lirica: infatti esce dai canoni wagneriani del dramma musicale, trattando con stile sobrio e contenuto un tema simile a quello del *Tristano*. Anche la voce abbandona il taglio declamatorio per adattarsi ai canoni del discorso in prosa;

— *la produzione pianistica*, dove Debussy rivoluziona la tradizione, spezzando la linearità del discorso in una gran quantità di piccoli episodi, che delicatamente alludono a delle immagini (e *Images*, immagini, o *Estampes*, stampe, si chiamano alcune delle sue raccolte).



Bozzetto di Léon Bakst
(1866-1924) per il balletto ispirato
al poema sinfonico "Prélude à
l'après-midi d'un faune".

In Maurice Ravel alcuni contemporanei videro una versione meno nobile e più esibizionistica di Debussy. Ma sbagliavano. Mentre Debussy sembra tagliare i ponti con il passato musicale per seguire il flusso di un'ispirazione poetica originale, Ravel attinge a piene mani dai suoni del passato e del presente, dalla musica rinascimentale al folclore spagnolo, dal barocco al jazz. La musica diviene strumento di godimento: l'artista identifica il suo mondo con quello delle sue creazioni, che perfeziona in modo quasi maniacale, e si spoglia da ogni alone sacrale per vestire i panni dello sperimentatore. All'ottocentesca priorità del sentimento si sostituisce, insomma, la priorità dell'intelletto.

È questo il dato di maggior novità della musica del nostro secolo.



MAURICE RAVEL
(1875-1937)

Compositore fecondo e versatile, ha creato un nuovo linguaggio musicale. Delle sue opere ricordiamo, in campo sinfonico, la "Rapsodia spagnola" (1907); in campo drammatico, l'opera "Il bambino e i sortilegi" (1925) e il celeberrimo balletto "Bolero" (1928).



Sopra a destra, il bozzetto di A. Calvo e G. Romei per la rappresentazione de "L'enfant et les sortilèges" di Ravel, tenutasi a Roma nel 1848.



P.I. Ciaikovski (1840-1893).

A destra, il costume disegnato dalla pittrice russa Natalia Gončarova per una rappresentazione del balletto di Ciaikovski "La bella addormentata nel bosco".

LE SCUOLE NAZIONALI

Il nazionalismo, inteso come rivoluzione dello stile musicale sulla base delle esperienze attinte dalla tradizione popolare, si afferma in quelle zone vissute fin qui ai margini della civiltà musicale: Russia, Boemia, i paesi scandinavi, la Spagna.

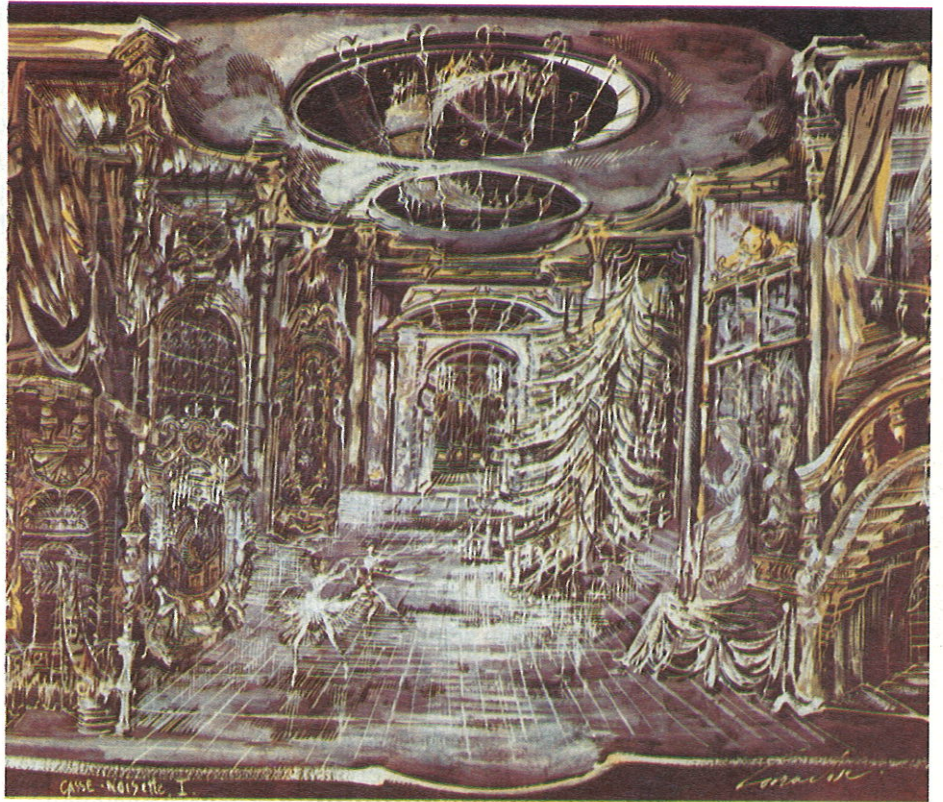
Due compositori come il russo Pëtr Il'ič Ciaikovski e il boemo Antonin Dvorák sono da considerarsi esponenti "internazionali" di questa corrente (tentano, cioè, di far convivere aspetti innovatori e tradizionali), perché i moltissimi elementi locali che arricchiscono i loro pezzi vengono calati all'interno di una sensibilità musicale profondamente influenzata da elementi occidentali (Mozart e Mendelssohn nel primo caso, Brahms e Wagner nel secondo). Se Ciaikovski si ispira alle melodie popolari russe (nella sua vastissima produzione, comprensiva di opere come *La dama di picche*, di balletti come *Il lago dei cigni*, *Lo Schiaccianoci* e *La bella addormentata nel bosco*, sinfonie e composizioni orchestrali come *Capriccio italiano*), se Dvorák (di cui va ricordata almeno la *Sinfonia dal Nuovo Mondo*) si rivolse ai ritmi boemi, il loro linguaggio resta comunque quello della tradizione.

Diverso è il caso dei compositori russi che vanno sotto il nome di *Gruppo dei Cinque* (costituitosi a





A. Dvořák (1841-1904) viaggiò molto e si dedicò allo studio delle tradizioni musicali della sua Boemia; trasferitosi in America nel '93, ebbe modo di conoscere le tradizioni dei neri e degli indiani americani, cosa che influi sul suo capolavoro, la sinfonia "Dal Nuovo Mondo" (1893). Fu autore fecondo in tutti i campi dell'espressione musicale, ma la sua produzione più nota ed eseguita è quella strumentale.



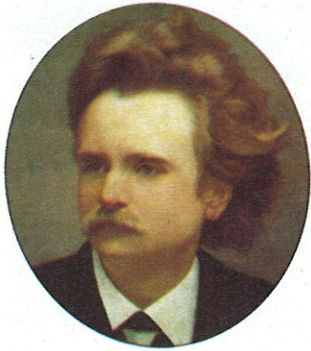
M. Mussorgski (1839-1881). Aderendo al proposito del Gruppo dei Cinque di svincolare la musica russa dalle influenze occidentali, Mussorgski ne sviluppò in maniera conseguente i principi. Le sue composizioni vennero sempre accolte con freddezza e scetticismo e il loro indiscutibile valore innovativo fu riconosciuto soltanto appena dopo la sua morte.

In alto, bozzetto di D. Louradur per "Lo Schiaccianoci" di Ciaikovski; qui a destra, bozzetto di F.F. Fedorovski per un costume di una rappresentazione del "Boris Godunov".

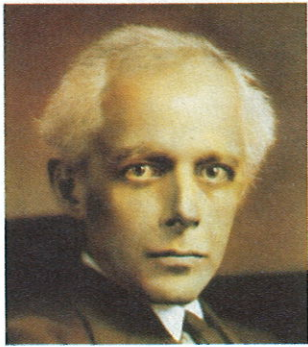
San Pietroburgo intorno al 1860), e che arrivarono a definire uno stile nazionale diverso da quello occidentale: è importante sottolineare che nessuno di loro era un musicista di professione, e che dunque era più facile, per esempio, ad un chimico come Alexander Borodin (1833-1887) sottrarsi all'influenza armonica e melodica dell'Occidente per riscoprire l'immediatezza della musica popolare russa. Oltre a Borodin, faceva parte del gruppo anche Modest Mussorgski, il più originale nell'ideare uno stile che gli accusatori definirono "primitivo" (tra le sue composizioni, *Una notte sul Monte Calvo* e *Quadri di un'esposizione*, nonché l'opera *Boris Godunov*, profondamente innovatrice per il realismo delle situazioni e l'approfondimento psicologico dei personaggi).

Ricordiamo infine Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908), il più aperto allo stile occidentale, tanto da modificare la strumentazione di brani popolari russi giudicandola troppo aspra per un pubblico che andava abituandosi alla tradizione classica. Tra le sue composizioni più celebri ricordiamo la suite sinfonica *Shéhérazade* (1888) e l'ouverture della *Grande Pasqua russa* (1888).





Edvard Grieg (1843-1907).



Béla Bartók (1881-1945).



Serghei Prokofiev (1891-1953).

Nelle altre zone musicalmente "periferiche" dell'Europa emerge lo stesso contrasto tra chi utilizza il folclore per arricchire la produzione di musica colta e chi vi rintraccia elementi utili per rinnovare l'arte musicale. Così, nella produzione scandinava, specie del norvegese Edvard Grieg e del finlandese Jean Sibelius (1865-1957), il canto popolare o il motivo di danza contribuiscono più che altro a creare atmosfere, ma il linguaggio utilizzato è quello del tardo romanticismo tedesco. Allo stesso modo, la svolta introdotta da Isaac Albéniz (1860-1909) e Manuel De Falla (1876-1946) nell'ambito della musica spagnola è profondamente influenzata dalla vivacità di colori, suoni e ritmi popolari, ma non segna un distacco netto rispetto agli stili europei dominanti.

Sul versante dell'innovazione si collocano invece le figure del boemo Leoš Janáček (1854-1928), degli ungheresi Béla Bartók e Zoltán Kodály (1882-1967) e del russo Serghei Prokofiev. In comune, essi hanno un'attenzione scientifica nei confronti della musica popolare (i primi si dedicarono assiduamente alla catalogazione del materiale folcloristico) e il merito di aver contribuito attivamente alla ricerca di nuovi linguaggi, introducendo a pieno titolo lo spirito nazionalistico nell'evoluzione musicale del Novecento.



In alto a destra, un costume di scena per "Il castello di Barbablu" di Bartók.

Qui sopra, bozzetto di C.M. Cristini per "L'amore delle tre melarance" di Prokofiev.



1. Dalla *Sinfonia n. 1 in Re maggiore*, detta “*Il Titano*”, di Gustav Mahler ascoltiamo il terzo movimento, “*Maestoso e Misurato*”. A proposito di questa sezione, che volle denominare “*Marcia funebre*”, Mahler scrisse il seguente programma: “Lo stimolo esterno della composizione è venuto all’autore da un’immagine caricaturale nota a tutti i bambini austriaci: *Il corteo funebre del cacciatore* che si trova in un antico libro di fiabe. Gli animali della foresta accompagnano alla sepoltura la salma del cacciatore morto: le lepri recano lo stendardo assieme con gatti, rospi, cornacchie, cervi, caprioli, volpi e altri animali in atteggiamenti farseschi”. Questa buffa messa in scena è realizzata attraverso una giocosa riutilizzazione di materiale musicale povero (e la cosa creò non poco scandalo tra il pubblico). Per esempio, la processione è accompagnata e scandita dalle note di una melodia infantile certamente a voi nota, se non altro perché è stata più volte richiamata nella prima parte di questo volume. La riconoscete? Ma attenzione: siete abituati ad ascoltarla nel *modo maggiore*, mentre qui Mahler, che aveva bisogno di un brano triste (ma non troppo!), la rielabora in *modo minore*.



2. *Don Giovanni* è uno dei più famosi poemi sinfonici di Richard Strauss. Il programma di questa musica si ispira ad una versione romantica del mito di Don Giovanni, lo stesso che abbiamo conosciuto nella versione di Da Ponte - Mozart. Qui si respira un’altra aria e, contrariamente a quanto avveniva nell’opera mozartiana, l’esaltazione entusiastica dell’infinita vitalità del personaggio non conosce riserve. Nella composizione compaiono diversi temi, che sono stati interpretati e classificati in vario modo. Uno degli schemi più ricorrenti distingue i temi “maschili”, come quello che viene subito dopo le prime battute orchestrali, e i temi “femminili”, dei quali ascoltate un esempio poco dopo il primo tema maschile. Siete in grado di identificare il primo concitato tema maschile e il primo dolce e riposante tema femminile? Una volta che li avete isolati, provate a delinearne i diversi caratteri musicali, tenendo conto di questi (o di altri) aspetti: tempo, timbro, strumenti prevalenti, sviluppo delle linee melodiche.



3. Ascoltate due pezzi pianistici tratti dal primo volume dei *Preludi* di Claude Debussy. In questo tipo di composizione gli elementi musicali si fondono con gli elementi pittorici e con quelli poetici, non solo per la presenza di un titolo (come nella tradizione della musica a programma), che del resto l’autore desiderava fosse posto non all’inizio ma alla fine del pezzo, ma per la gran quantità di idee che il musicista cerca di concentrare nelle sue note. In termini musicali, l’elemento dominante del primo Preludio che ascoltate è il semitono mentre quello del secondo è il ritmo puntato. I titoli dati da Debussy a queste composizioni sono, rispettivamente, *Le vent dans la plaine* (Il vento nella pianura) e *La danse de Puck* (La danza di Puck). Ma altri titoli sarebbero possibili. Inventatene di nuovi, dopo aver ascoltato attentamente i brani e analizzato i temi principali che qui vi proponiamo.

Le vent dans la plaine



La danse de Puck



A proposito dell’interpretazione che state ascoltando desideriamo farvi notare un particolare. A suonare è lo stesso Debussy, del quale abbiamo non registrazioni dirette (morì prima che si sviluppasse questa tecnica) ma rulli originali per pianola. Di che cosa si tratta? Verso la fine del secolo scorso si diffusero pianoforti meccanici (appunto *pianole*), all’interno dei quali giravano rotoli di carta opportunamente forati che azionavano i tasti: così il pianoforte agiva apparentemente da solo e, quel che più conta, poteva suonare come se alla

tastiera ci fosse stato un Debussy o un altro grande pianista. Bastava avere il rullo giusto. Procurarsi una pianola e un rullo "d'autore" era dunque per l'appassionato come invitare Debussy a suonare nel suo salotto. Quella che ascoltate è la registrazione del suono di una pianola del tempo e di un rullo firmato da Debussy pianista. Possiamo così metterci nei panni dell'ascoltatore di ieri, che forse più di noi (abituati ormai a tutto) doveva sorprendersi di fronte ad un timbro pianistico assai poco caratterizzato, a suoni smorzati (assai diversi da quelli di Liszt e pure da quelli di Chopin), a tonalità cromatiche vicine al bianco: questo era lo stile compositivo di Debussy e chi meglio del Debussy interprete poteva renderlo alla tastiera?

Facendo una considerazione generale, si può sostenere che da questo momento (è la fine dell'Ottocento) entriamo in una nuova fase della storia musicale, perché possiamo disporre non più solo di documenti scritti, ma anche di interpretazioni originali.



4. La produzione da camera di Maurice Ravel è meno nota di quella per orchestra, ma non è inferiore ad essa per eleganza e raffinatezza. Vi proponiamo l'ascolto di *Introduzione e allegro*, del 1906.

È un pezzo per flauto, clarinetto, arpa e quartetto d'archi: una formazione decisamente inconsueta! Vi si respira un'atmosfera di gioia e di piacere, che la magia del suono rende particolarmente suggestiva. Prestate attenzione a come gli strumenti si scambiano le parti: il motivo principale dell'introduzione è affidato al violoncello, ed è una specie di omaggio alla tradizione della musica cameristica; gli altri, invece, a chi sono affidati? Si può sostenere che in questo pezzo uno strumento prevale sugli altri? Perché?

5. "Non vale niente, non si può suonare, i passaggi sono impacciati e volgari. Va buttato". Con questo aspro giudizio il direttore del Conservatorio di Mosca, Nikolaj Rubinstein, accolse il *Concerto n. 1 per pianoforte e orchestra* di Ciaikovski. Lo stesso musicista, appena terminata la composizione (era il 1875), volle eseguirla davanti a quello che allora era considerato, in Russia, il più grande virtuoso della tastiera; sperava di ricevere qualche consiglio tecnico, che potesse anche giustificare la scelta di dedicare il pezzo ad una tale autorità. Malgrado un esordio così poco lusinghiero (l'autore, offeso, decise che era meglio cambiare dedica, piuttosto che cambiare musica) questo è diventato il brano più noto di tutta la produzione di Ciaikovski e uno dei cavalli



di battaglia dei virtuosi del piano di tutto il mondo! Ascoltate il primo movimento, costituito da due allegri. Il primo ha un andamento contenuto: procede, solenne e maestoso, con un tema cantabile in *modo maggiore*: e qui rifugge l'animo passionale del musicista russo. Il secondo, "Allegro con spirito", segna il passaggio alla *tonalità minore* ed è caratterizzato dalla presenza di due temi, uno più morbido e sognante, annunciato dai legni, l'altro a ritmo di danza, esposto inizialmente dall'orchestra: da questo momento in poi il piano tende ad acquisire un ruolo predominante, in una dimensione quasi salottiera che smorza il tono eroico dell'esordio e fa passare l'orchestra in secondo piano. Degli ingredienti che rendono questo pezzo particolarmente gradito al pubblico di ieri e di oggi (la bellezza di alcune melodie, ispirate ai canti e ai balli popolari; i passaggi virtuosistici, che mettono a dura prova la perizia dell'interprete; l'uso di accenti sfasati, che danno una vivacità tutta particolare alla sezione finale) quale ha più effetto su di voi?



6. Composto nel 1880, *Nelle steppe dell'Asia centrale* di Alexander Borodin è un tipico esempio di musica a programma. Secondo il modello di Liszt, al quale non a caso è dedicato, ha la forma di un breve poema sinfonico. Lo schema narrativo, anzi descrittivo, al quale si ispira l'autore è molto semplice: siamo nella steppa, e sentiamo una canzone russa (melodia A), poi da lontano si comincia a percepire il trotto di cavalli e cammelli, cui fa seguito una nenia orientale (melodia B) che preannuncia l'arrivo di una carovana indigena; protetta dalle armi russe, la carovana passa e va avanti; Borodin realizza la fase del passaggio fondendo i due temi. Nella tabella della pagina accanto è riprodotta la sequenza degli strumenti e dei gruppi che si alternano nell'esecuzione dei due temi. Dopo aver ben analizzato le melodie A e B indicate per ogni riquadro (con A, con B, o con tutte e due le lettere) quali temi eseguono gli strumenti.

Melodia A: canzone russa



Melodia B: nenia orientale

Clarinetto	Corno	Corno inglese	Clarinetto	Corno
Trombone Flauto Oboe Corno ingl. Clarinetto Fagotto Violoncello	Corno inglese Violoncello	Violino	Viola Violoncello	Oboe Violino
Oboe	Flauto Violino	Flauto Violino	Corno Clarinetto	Flauto
Violoncello	Corno Fagotto	Corno ingl. Viola Violoncello	Corno ingl. Oboe Violino Ecc.	

7. Vi invitiamo a confrontare due brani che in diverso modo si ispirano al repertorio dei canti e delle danze popolari e che quindi esprimono due diversi modi di tradurre lo spirito nazionale in musica.



Il primo brano, di impianto più tradizionale, è il poema sinfonico *Finlandia*, composto da Sibelius nel 1899: il suo paese era ancora sotto il dominio della Russia zarista, che censurava ogni libera forma di espressione, e questa musica nasce come inno patriottico (per questo ne venne vietata l'esecuzione, dopo la presentazione trionfale in una serata patriottica dedicata alla raccolta di fondi per la stampa). È interessante notare: Sibelius non riprende nessun particolare tema, ma comunque si ispira al clima della musica popolare; nel periodo della proibizione, la musica venne eseguita in altre zone dell'Impero russo, ma sotto un altro titolo: quando la Finlandia conquistò l'autonomia, questa musica diventò una sorta di inno nazionale. Il secondo brano, che suona decisamente più moderno, è del 1926. Si tratta del quarto movimento della *Sinfonietta* di Janáček, un pezzo che l'autore volle dedicare alle forze armate cecoslovacche. L'“Allegretto” che ascoltate è caratterizzato da un vivace ritmo di polka: il motivo viene inizialmente annunciato dalle trombe all'unisono, e poi passa rapidamente da una sezione strumentale all'altra fino a subire una trasformazione significativa (dal modo minore al modo maggiore), che lo rende ancora più scoppiettante e festoso.

In che cosa consistono, secondo voi, il carattere tradizionale del primo brano e quello moderno del secondo? E in che diversi modi Sibelius e Janáček trattano il materiale musicale popolare?

Melodia A: canzone russa



Melodia B: nenia orientale



Clarinetto	Corno	Corno inglese	Clarinetto	Corno
Trombone Flauto Oboe Corno ingl. Clarinetto Fagotto Violoncello	Corno inglese Violoncello	Violino	Viola Violoncello	Oboe Violino
Oboe	Flauto Violino	Flauto Violino	Corno Clarinetto	Flauto
Violoncello	Corno Fagotto	Corno ingl. Viola Violoncello	Corno ingl. Oboe Violino Ecc.	

7. Vi invitiamo a confrontare due brani che in diverso modo si ispirano al repertorio dei canti e delle danze popolari e che quindi esprimono due diversi modi di tradurre lo spirito nazionale in musica.



Il primo brano, di impianto più tradizionale, è il poema sinfonico *Finlandia*, composto da Sibelius nel 1899: il suo paese era ancora sotto il dominio della Russia zarista, che censurava ogni libera forma di espressione, e questa musica nasce come inno patriottico (per questo ne venne vietata l'esecuzione, dopo la presentazione trionfale in una serata patriottica dedicata alla raccolta di fondi per la stampa). È interessante notare: Sibelius non riprende nessun particolare tema, ma comunque si ispira al clima della musica popolare; nel periodo della proibizione, la musica venne eseguita in altre zone dell'Impero russo,



ma sotto un altro titolo: quando la Finlandia conquistò l'autonomia, questa musica diventò una sorta di inno nazionale. Il secondo brano, che suona decisamente più moderno, è del 1926. Si tratta del quarto movimento della *Sinfonietta* di Janáček, un pezzo che l'autore volle dedicare alle forze armate cecoslovacche. L'"Allegretto" che ascoltate è caratterizzato da un vivace ritmo di polka: il motivo viene inizialmente annunciato dalle trombe all'unisono, e poi passa rapidamente da una sezione strumentale all'altra fino a subire una trasformazione significativa (dal modo minore al modo maggiore), che lo rende ancora più scoppiettante e festoso.

In che cosa consistono, secondo voi, il carattere tradizionale del primo brano e quello moderno del secondo? E in che diversi modi Sibelius e Janáček trattano il materiale musicale popolare?

3.

Linguaggi del Novecento

Già alla fine dell'Ottocento (e a tre secoli di distanza dalla loro ideazione), entrano in crisi sistemi-base come l'armonia, la melodia, il timbro, il ritmo. La musica cerca di spogliarsi delle consuetudini tradizionali, ma non è ancora in grado di fissarne di nuove: Wagner, Mahler, Debussy dilatano i confini delle forme tradizionali oltre ogni limite, dimostrando che la loro funzione era ormai esaurita, e che il terreno era pronto per una svolta radicale.

Questa si realizzò nella prima metà del Novecento, rivoluzionando il linguaggio della musica colta in maniera così profonda da richiamare alla mente quanto fece Monteverdi con l'invenzione del melodramma. E il problema dei musicisti contemporanei è lo stesso di Monteverdi: semplificare il linguaggio e cercare nuove regole compositive.

Non possiamo però attribuire questa rivoluzione a scuole ben definite: è invece necessario soffermarsi su alcune grosse individualità, su artisti che sfuggono ad ogni classificazione "di genere", proprio perché il loro intento è quello di definire un linguaggio nuovo.

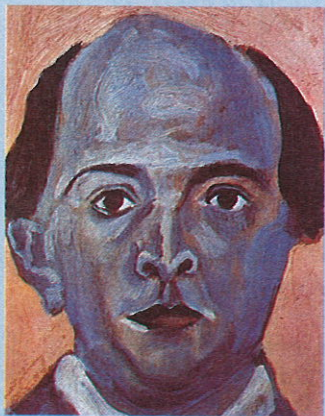
Così è stato per alcuni grandi del passato come Bach, Mozart e Beethoven, che chiudevano un'epoca e ne aprivano un'altra. Così è, fatte le debite proporzioni, per due grandi del nostro tempo come Schönberg e Stravinski.

SCHÖNBERG E I SUOI ALLIEVI

La densa carriera artistica del compositore austriaco Arnold Schönberg è caratterizzata dal succedersi di fasi stilistiche diverse, finalizzate alla ricerca di nuove soluzioni espressive e alla definizione teorica dei fondamenti del nuovo linguaggio musicale. In questo senso Schönberg rappresenta l'irrequietezza e la tensione della musica "colta" del nostro tempo.

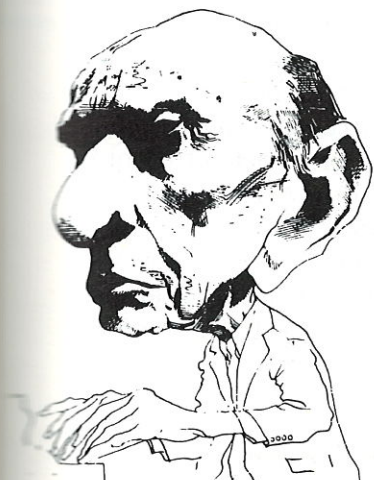
In un primo momento, che si conclude con gli inizi del Novecento, la sua produzione è segnata dall'influenza di Wagner e Richard Strauss, e si caratterizza con grandiose soluzioni orchestrali inserite in partiture complesse e cromaticamente ardite. Successivamente, Schönberg prende le distanze dal modello postromantico e si concentra su composizioni per piccoli insiemi e sui singoli strumenti. Questa dissoluzione dei grandi blocchi sonori produce una serie di conseguenze volte a disgregare l'unità del linguaggio tradizionale: il ritmo si fa complesso e ricercato, la linea melodica tende a spezzarsi, l'armonia si distacca definitivamente dal sistema tonale.

Per definire la produzione schönberghiana che precede la prima guerra mondiale si parla infatti di *atonalità*: si indica, con questo termine, il rifiuto dei principi tonali e il delinearci di un linguaggio armonico sprovvisto di centri, che non poggia più sugli accordi organizzati delle tonalità di base, ma si muove liberamente dentro le diverse dimensioni armoniche fino a dare all'ascoltatore l'idea che non segua più un ordine. Schönberg preferiva però l'espressione *politonalità*: quello che i più sentivano come una perdita ed esprimevano come un concetto negativo (atonalità significa mancanza di tonalità) doveva invece essere giudicato come l'effetto positi-



ARNOLD SCHÖNBERG
(1874-1951)

Dopo una prima fase tardoromantica, fu artefice di una vera e propria rivoluzione nel linguaggio musicale, approdato alla *dodecafonia*. Tra le sue opere ricordiamo: il poema sinfonico "Pelleas und Melisande" (1903), "Pierrot lunaire" (1912), "Variazioni per orchestra" (1928), "Un sopravvissuto di Varsavia" (1947). Fondamentale è la sua opera teorica "Manuale di armonia".



vo di un nuovo sistema armonico, libero di servirsi di tutte le tonalità possibili senza essere costretto a privilegiarne nessuna.

In questa fase la produzione di Schönberg dà un contributo decisivo all'Espressionismo musicale: si tratta di un movimento che, ispirandosi alla tecnica pittorica (quella di Kandinski, soprattutto), si opponeva all'Impressionismo e al Romanticismo, puntando non sulla rappresentazione degli elementi esteriori della realtà fisica ma su quelli interiori, che in un mondo oppresso dalla prima guerra mondiale erano all'insegna del disagio, dell'isolamento, dell'angoscia. Al periodo "espressionista" di Schönberg appartiene *Pierrot lunaire*, un ciclo di *Lieder* per voce femminile e complesso da camera che riprende forme tradizionali come il valzer e la barcarola, stravolgendole e proiettandole in una dimensione surreale, e obbligando la cantante ad una sorta di recitazione musicale che non esce mai dalle dimensioni del parlato.

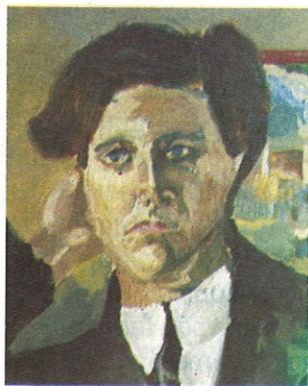


In alto, Arnold Schönberg in una caricatura di Jack Levine.

Qui a destra, "Cielo azzurro" (particolare), dipinto di Wassily Kandinski del 1940.

Nel 1923 Schönberg formula infine un nuovo metodo di composizione, la *dodecafonia*, che utilizza tutte le dodici note della scala cromatica invece dei sette suoni delle scale maggiori e minori. Il nucleo della composizione dodecafonica è la *serie*, cioè un ordine di successione delle dodici note fissato dal compositore, e utilizzabile sia orizzontalmente (per la melodia) sia verticalmente (per l'armonia). Ogni serie iniziale, detta *originale*, può essere utilizzata per un preciso numero di variazioni: *inversione* (gli intervalli sono identici, ma da ascendenti diventano discendenti), *moto retrogrado* (l'ultima nota diventa la prima) e *moto retrogrado dell'inversione* (la serie sottoposta a inversione viene letta con moto retrogrado).

Attenzione, però, a non considerare la musica dodecafonica (o *seriale*, perché costruita sulla base di una "serie") come una tendenza a fare dei suoni i prodotti di un calcolo arido. Come per il sistema tonale (anch'esso fondato su regole matematiche), la dodecafonia è un metodo su cui il com-

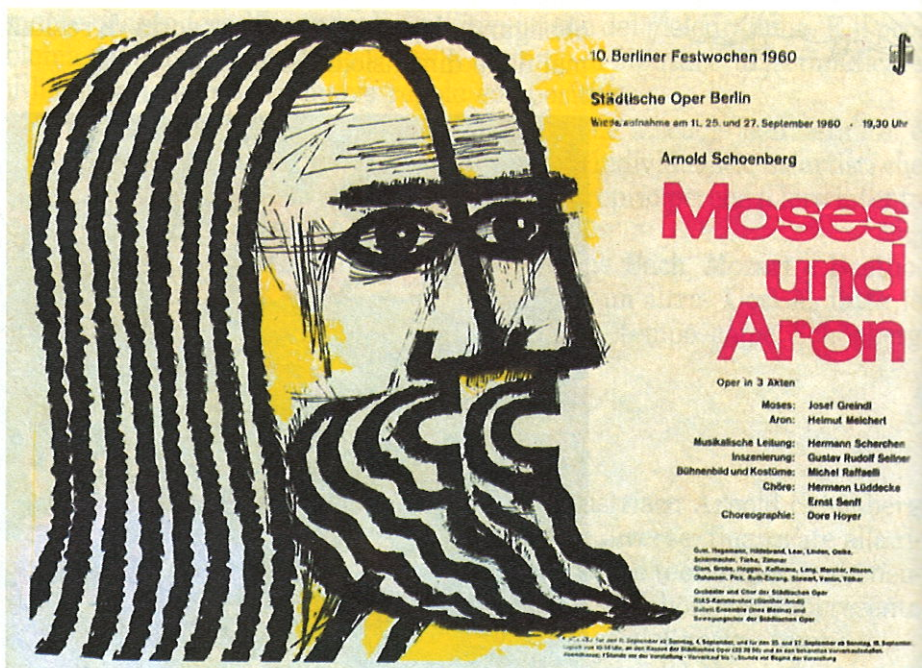


Alban Berg (1885-1935).



Anton Webern (1883-1945).

positore innesta i suoi intenti espressivi. Né bisogna pensare che la musica dodecafonica sia necessariamente dissonante: con le stesse regole è possibile comporre anche musica tonale. Lo stesso Schönberg non fu mai rigido nel rispettare le regole che si era dato: le sue *Variazioni per orchestra* combinano dodecaфонia e procedure di variazione tipiche del Settecento e Ottocento. Analogamente, nell'opera incompiuta *Mosè e Aronne* attribuisce ad uno dei due personaggi (Aronne) lo stile lirico tradizionale, e all'altro la moderna recitazione intonata. E nell'ultima fase della carriera Schönberg diede vita ad un linguaggio musicale meno denso e severo, come in un pezzo per voce recitante, coro maschile e orchestra, *Un sopravvissuto di Varsavia*.



Tra gli allievi più famosi di Schönberg, Alban Berg è quello che mantiene legami più stretti con la tradizione musicale, dando alle sue musiche un calore passionale che le rendono più "comprensibili" di altre composizioni seriali. Il suo capolavoro è l'opera *Wozzeck*, che rielabora secondo i canoni dell'arte espressionista un'enorme varietà di elementi del passato e del presente.

L'altro allievo diretto di Schönberg, Anton Webern, si proietta invece verso il futuro e si spoglia di ogni tentazione romantica, abbandonando ogni legame con la tonalità e applicando rigorosamente il principio della serie.

In alto a destra, la rappresentazione del "Mosè e Aronne" di Schönberg al 10° Festival di Berlino (1960). Qui a fianco, la copertina della rivista "Der blaue Reiter", che vide tra i suoi collaboratori Schönberg, Berg e Webern.



Ascolto

UNA MELODIA DI SUONI-COLORE

Con i *Cinque pezzi per orchestra op. 16*, del 1909, Arnold Schönberg esce definitivamente dall'ambito del linguaggio tonale ed esplora nuove vie, all'interno delle quali la dimensione del "timbro" assume un ruolo del tutto nuovo. Non siamo ancora alla svolta dodecafonica, ma i suoi presupposti sono già presenti, nella messa in crisi della scrittura armonico-verticale e nell'importanza che viene riconosciuta alla scrittura orizzontale, di tipo polifonico. Scomparendo ogni residuo tematico e ritmico, la musica scopre il timbro come elemento costitutivo, dotato di totale autonomia: ciò che più interessa a Schönberg non è il richiamo ad elementi extramusicali (come la scelta di piegare la composizione ad esigenze narrative o descrittive, che per secoli aveva garantito il significato artistico di gran parte della produzione musicale), ma la ricerca di nuove situazioni acustiche, in cui si affermi, incontrastata, la logica del suono.



Dei *Cinque pezzi* abbiamo scelto quello intitolato "Farben", cioè "Colori": il brano si sviluppa attraverso una sequenza di diversi colori-timbri, ottenuti facendo passare un ristretto numero di accordi, quasi impercettibilmente, da un gruppo strumentale ad un altro. Lo stesso musicista scrive nella partitura che "la successione degli accordi deve avvenire così inavvertitamente che non si possa rilevare nessun accento sulle entrate degli strumenti, in modo da avvertire il cambiamento solo dalla diversità di timbro". Per apprezzare il senso di questa composizione vi sarà utile leggere le considerazioni che a proposito del timbro musicale Schönberg sviluppò, in sede teorica, nel suo *Manuale di armonia*, del quale è qui riportata una pagina:

"Penso che il suono si manifesta per mezzo del timbro e che l'altezza è una dimensione del timbro stesso. Se è possibile produrre, servendosi di timbri diversi per altezza, disegni musicali che richiamino melodie, vale a dire successioni di suoni che con i loro rap-

porti determinano la sensazione di un discorso logico, deve essere anche possibile ricavare dai timbri successioni che con il loro rapporto generino una logica equivalente a quella che ci soddisfa nella melodia costituita dalle altezze. Tutto ciò può sembrare una fantasia avveniristica, e forse lo è, ma credo fermamente che si realizzerà".

È evidente che Schönberg credeva in questo futuro della musica, perché già aveva provveduto (con pezzi come quello che ascoltate) a prepararlo.

LA VOCE DEL SOPRAVVISSUTO



Un sopravvissuto di Varsavia è la più nota delle composizioni di Schönberg. Egli la scrisse nel 1947, quando anche negli Stati Uniti stavano diffondendosi le prime, raccapriccianti notizie sullo sterminio degli ebrei operato dai nazisti (anche un nipote di Schönberg era morto in un "lager"). Per rendere omaggio alle vittime dell'olocausto, il musicista austriaco compose questo terrificante pezzo per orchestra, voce recitante e coro, in cui un ebreo polacco, scampato alla distruzione del ghetto di Varsavia e allo sterminio della camera a gas, rievoca la sua esperienza.

Il testo è in lingua inglese, salvo i momenti in cui il narratore riproduce gli ordini in tedesco dei nazisti e il coro finale, in ebraico, che vuole essere una risposta della fede alla violenza e alla sopraffazione.

Cercate di mettere a fuoco, nell'ascolto di questo brano, alcune caratteristiche strutturali.

Prima di tutto la tecnica compositiva di Schönberg, che utilizza il metodo dodecafonico per dar vita ad ambienti di sonorità violente e aspre, prima segnato da grida laceranti e poi risolto in una compatta orazione corale.

Poi la resa degli strumenti e il recupero compiuto da Schönberg della funzione narrativa: gli squilli di tromba ed il pizzicato dei contrabbassi che accompagnano il risveglio dei prigionieri; gli interventi ora convulsi ora cupamente immobili di archi e fiati, che scandiscono il cammino dei condannati a morte e l'opera-

— 93 —

um dann gegebenenfalls mit der nötigen Kraft zu wirken. Das scheint aber nicht notwendig zu sein, denn der $\frac{3}{2}$ -Akkord soll in dieser Form nicht auffallen, sondern nur durchgehen, vorübergehen. Wäre aber der Skalteil ein nur für diese Zwecke angewendetes Mittel, so würde der $\frac{3}{2}$ -Akkord unbedingt hervortreten.

Notenspiel 27 a zeigt einige Vorbereitungen, 27 b Auflösungen; in 28 sind Vorbereitung und Auflösung zu Folgen von drei Akkorden vereinigt.

oder:

IV6 I2 V, IV6 I2 IV, VI I2 IV, VI I2 V, V I2 VI, IV I2 VI

Der Schüler übe die Vorbereitung und Auflösung der $\frac{3}{2}$ -Akkorde auch von anderen Stufen als der I. Sind die im ganzen auch weniger gebräuchlich, so kommen einzelne doch oft vor. Besonders beachtet soll die VII. Stufe werden, da bei dieser die Quint noch aus einem anderen, schon bekannten Grund Dissonanz ist.

zione della conta; l'ampio impiego delle percussioni che porta al massimo la tensione, prima che si faccia sentire il canto degli ebrei; gli aspri suoni che fanno da contrappunto al coro.

Infine la tecnica del "canto parlato", che porta a livelli altissimi il senso drammatico del pezzo. Schönberg pretendeva che l'interprete osservasse scrupolosamente il ritmo della musica, come un cantante tradizio-

nale; ma, diversamente da questo, egli non doveva intonare altezze precise; né gli era consentito affidarsi alle modalità del parlato comune, che passa improvvisamente da un'altezza ad un'altra.

Per aiutare l'interprete in questa difficilissima impresa, Schönberg adottò un tipo particolare di scrittura, su una sola linea, come mostra l'esempio riportato qui sotto, che corrisponde all'inizio della narrazione.

Inizio della narrazione



Recitante

Testo:

*I cannot remember everything.
I must have been unconscious
most of the time.
I remember only the grandiose
moment when they all started
to sing, as if prearranged,
the old prayer they had
neglected for so many years —
the forgotten creed!
But I have no recollection
how I got underground
to live in the sewers of Warsaw
for so long a time.
The day began as usual:
Reveille when it still was dark.
Get out! — Whether you slept or
whether worries kept you awake
the whole night. You had been
separated from your children, from
your wife, from your parents;
you don't know what happened
to them — how could you sleep?
The trumpets again — Get out!
The sergeant will be furious!
They came out; some very slow:
the old ones, the sick ones;
some with nervous agility.
They fear the sergeant.
The hurry as much as they can.
In vain! Much too much noise,
much too much commotion — and not
fast enough! The Feldwebel shouts:
"Achtung! Stilljstanden! Na' wirts
mal? Oder soll ich mit dem
Gewehrkolben nachhelfen? Na jutt;
wenn ihrs durchaus haben wollt!".
The sergeant and his subordinates
hit everybody: young or old,
quiet or nervous, guilty or innocent.*

*It was painful to hear them groaning
and moaning. I heard it though
I had been hit very hard,
so hard that I could not help
falling down. We all on the ground,
who could not stand up were then
beaten over the head.
I must have been unconscious.
The next thing I knew was a soldier
saying: "They are all dead",
whereupon the sergeant ordered
to do away with us. There I lay aside
— half-conscious. It had
become very still — fear and pain.
Then I heard the sergeant shouting:
"Abzählen!".
They started slowly and irregularly:
one, two, three, four — "Achtung!"
the sergeant shouted again, "Rascher!
Nochmal von vorn anfangen!
In einer minute will ich wissen,
wievele ich zur Gaskammer ablieferere!
Abzählen!".
They began again, first slowly; one,
two, three, four, became faster
and faster, so fast that it
finally sounded like a stampede
of wild horses, and all of a
sudden, in the middle of it,
they began singing the Shema
Yisroël.*

Coro

*Shema Yisroël
Adonoi, Elohehu,
Adonoi echód.
Vehavto es Adonoi elohecho
bechol lovovcho,
uvchol nafshecho
uwechol meaudecho
Vehoyú had a vorim hoéleh*

asher onochi metsavachò hajom al levovechó
veshinantóm levonechó
vedibarto bom
beschilechó, bevetecho
uv'lechtecho vadérech
uvshochbecho
uvkumechó.

Traduzione:

Non posso ricordare ogni cosa.
Devo essere rimasto privo di conoscenza
per la maggior parte del tempo.
Ricordo soltanto il grandioso
momento quando tutti cominciarono
a cantare, come se si fossero messi d'accordo,
l'antica preghiera che essi avevano
trascurato per tanti anni —
il credo dimenticato!
Ma non so dire
come riuscii a vivere nel sottosuolo,
nelle fogne di Varsavia,
per un così lungo tempo.
Il giorno cominció come al solito:
sveglia quando era ancora buio.
— Venite fuori! — Sia che dormiste
o che le preoccupazioni vi tenessero svegli
tutta la notte. Eravate stati
separati dai vostri bambini, da
vostra moglie, dai vostri genitori;
non si sapeva che cosa era accaduto
a loro — come si poteva dormire?
Di nuovo le trombe — Venite fuori!
Il sergente sarà furioso!
Vennero fuori; alcuni molto lenti:
i vecchi, gli ammalati;
alcuni con agilità ansiosa.
Temono il sergente.
Si affrettano quanto più possibile.
Invano! Molto, troppo rumore,
molta, troppa agitazione — e non
svelti abbastanza! Il sergente urla:
"Attenzione! Attenti! Beh,
ci decidiamo? O devo aiutarvi io con
il calcio del fucile? E va bene;
se è proprio questo che volete!"
Il sergente e i suoi aiutanti
colpivano tutti; giovani o vecchi,

remissivi o agitati, colpevoli e innocenti.
Era doloroso sentirli gemere
e lamentarsi. Sentivo tutto sebbene
fossi stato colpito molto forte,
così forte che non potei evitare
di cadere. Eravamo tutti stesi per terra,
chi non poteva reggersi in piedi era allora
colpito sulla testa.
Devo essere rimasto privo di conoscenza.
Quando ripresi i sensi
la prima cosa che udii fu un soldato
che diceva: "Sono tutti morti",
al che il sergente ordinò
di sbarazzarsi di noi. Io giacevo
da una parte — mezzo svenuto. Era
diventato tutto tranquillo — paura e dolore.
Fu allora che udii il sergente che gridava:
"Contatevi!"
Cominciarono lentamente e in modo irregolare:
uno, due, tre, quattro — "Attenzione!"
il sergente urlò di nuovo, "Più svelti!
Cominciate di nuovo da capo!
Fra un minuto voglio sapere,
quanti devo mandarne alla camera a gas!
Contatevi!"
Ricominciarono, prima lentamente: uno,
due, tre, quattro, poi sempre
più presto, sempre più presto tanto che
alla fine risuonò come una fuga precipitosa
di cavalli selvaggi, e tutto ad
un tratto, nel mezzo del tumulto,
essi cominciarono a cantare la Shema
Yisraél.
Ascolta, Israele,
il Signore è il Dio nostro,
il Signore è uno.
Amerai il Signore tuo Dio
con tutto il cuore,
con tutta la tua anima
e con tutte le tue forze.
E saranno queste parole
che io ti comando oggi, sul tuo cuore,
le ripeterai ai tuoi figli
e ne parlerai con loro
stando nella tua casa,
camminando per la via,
quando ti coricherai
e quanto ti alzerai.

Uno dei primi atti della
persecuzione nazista degli
ebrei a Berlino: i negozi dei
commercianti ebrei vengono
contrassegnati dalla stella a
sei punte e dalla scritta
"Juden".



Curiosando

IL SIGNIFICATO STA NELLA MUSICA, NON NELLE PAROLE

A proposito della tecnica del canto parlato Schönberg annota: "Gli esecutori non hanno il compito di ricavare lo spirito e il carattere dei singoli pezzi dal senso delle parole, ma esclusivamente dalla musica. Quanto l'autore ha ritenuto importante nella rappresentazione pittorico-sonora degli avvenimenti e dei sentimenti contenuti nel testo, sta nella musica. Dove l'esecutore non lo trova, rinunci a introdurre qualcosa che l'autore non ha voluto metterci. In questo caso non aggiungerebbe, ma toglierebbe". Il lungo itinerario di conquista della parola da parte della musica sembra arrivato al suo compimento. Siamo infatti all'opposto dei principi di base del canto gregoriano: lo mostra il fatto che per ricostruire tali principi basterebbe volgere in negativo le frasi di Schönberg che avete appena letto!

"Autoritratto" di Schönberg.



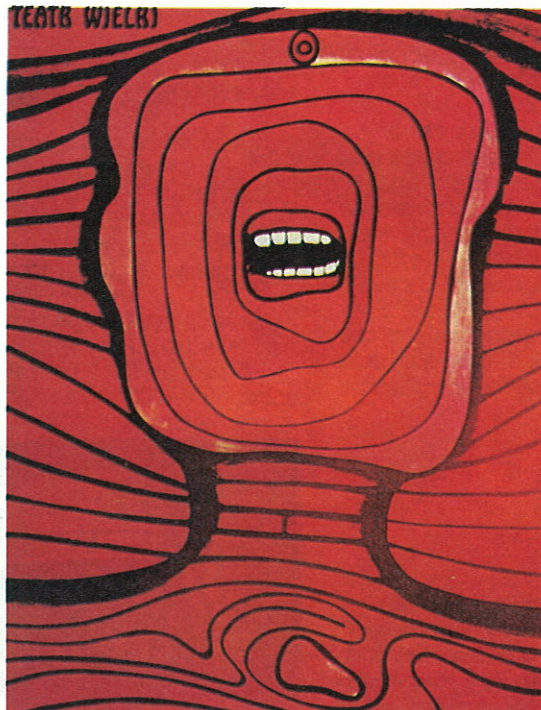
Ascolto

SCOVARE IL PROFUMO DELLA TONALITÀ



Wozzeck, di Alban Berg (1925), è una delle più alte espressioni dell'arte musicale del nostro tempo. Si tratta di un'opera lirica, ma in essa troviamo ben poco della tradizione del melodramma. La storia che viene messa in scena è di miseria e di violenza; il linguaggio musicale si muove sul terreno atonale; il canto procede nervoso, frammentato, talvolta ossessivo, scandito da interventi orchestrali ora sottili e delicati, ora esplosivi e fragorosi.

La struttura tipica dell'opera (con arie e recitativi) viene totalmente abbandonata in favore di uno schema che prevede, per ogni scena, il riferimento ad una ben definita forma musicale (forma sonata, invenzione, scherzo, ecc.). Il brano che ascoltate è, per esempio, strutturato sullo schema del "tema con variazioni". Precisamente, un tema con sette variazioni: ma per coglierne i rapporti non basta l'orecchio, per quanta buona volontà uno ci voglia metterci! L'orecchio può invece aiutarvi ad individuare l'unica breve parentesi tonale di questo pezzo: se fate attenzione soprattutto all'orchestra, probabilmente riuscite a scoprirla. Sappiate che questa "parentesi" ha una funzione ben precisa nella scena: è il momento in cui Maria, la protagonista femminile dell'opera, sola e indifesa di fronte alla colpa e alla morte ormai prossima, interrompe una nervosa lettura della Bibbia per calmare il suo bambino con una triste fiaba. Una fiaba che emana il profumo del passato, esattamente come la musica tonale.



Manifesto per il "Wozzeck".

STRAVINSKI

È impossibile trovare, nel nostro secolo, due musicisti più diversi di Schönberg e Stravinski: il primo distante dal mondo e impegnato ad individuare le forme più pure di un nuovo linguaggio compositivo; il secondo immerso nell'universo musicale del suo tempo e impegnato ad assimilarne e rielaborarne originalmente le novità e le radici storiche. Schönberg "pensa" la musica, Stravinski la "vive". Ma per comprendere la svolta musicale del Novecento, occorre tenere presenti tutte e due le figure.

L'incontro determinante nella carriera del russo Igor Fedorovic Stravinski è quello con l'impresario di balletto Sergej Diaghilev, che gli affida una serie di composizioni per i suoi "Balletti russi". Le esibizioni parigine della compagnia suscitano scalpore, anche per l'audacia del giovane musicista. Già *L'uccello di fuoco* e *Petrouschka* colpiscono per la novità ritmica e armonica. Ma il genio di Stravinski esploderà ne *La sagra della primavera*, una complessa composizione che mette in scena i riti della Russia pagana. L'asprezza ritmica, la violenza sonora, l'arditezza tonale di questa musica toccano altissimi livelli, e il pubblico reagisce come ad una vera e propria provocazione.

Negli anni successivi Stravinski si stabilisce in Europa e apre una nuova fase della sua carriera, sostituendo alla commistione di motivi russi e sonorità occidentali (jazz compreso, come nella *Storia del soldato*) l'attenzione per il Settecento. Improvvisamente, il musicista taglia i ponti con la tradizione romantica e postromantica e, seguendo un percorso analogo a quello del pittore Pablo Picasso, inaugura la stagione del *Neoclassicismo*. All'interno di questa maniera il ritorno alla lezione di Händel e Bach convive con ardite soluzioni ritmiche, melodiche e armoniche: guardando al passato, insomma, Stravinski mantiene uno stretto legame con il presente (e utilizza, magari, una lingua morta come il latino per l'opera *Oedipus Rex*).

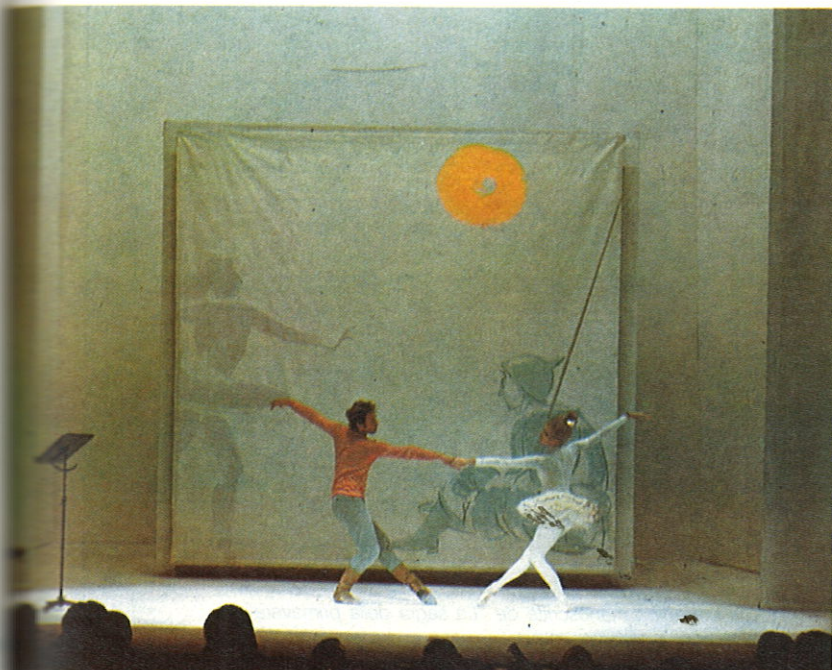


IGOR STRAVINSKI
(1882-1971)

Stravinski è noto soprattutto per le sue opere ("La storia del soldato", "Edipo re" e "La carriera di un libertino") e i suoi balletti, ma fu autore secondo in tutti i generi musicali, in ognuno sapendo riversare diverse esperienze e linguaggi musicali, dall'impressionismo al politonalismo al jazz.

Data la distanza e la polemica che lo avevano allontanato da Schönberg, la sua tarda "conversione" alla dodecafonia destò qualche scalpore.

Qui sotto, una scena della "Storia del soldato" nella rappresentazione tenuta alla Scala di Milano nel 1970. A destra, bozzetto di L. Bakst per "L'uccello di fuoco".



Infine, negli ultimi anni della sua vita, il compositore abbandona Parigi per gli Stati Uniti e si avvicina alla musica dodecafonica, che prima aveva fieramente avversato, e che adesso affronta con lo stesso spirito con cui aveva recuperato le musiche del passato. In un certo senso, le esperienze di avanguardia sono diventate "classiche", e Stravinski può farle sue, utilizzando le forme rigorose di Webern nello stesso modo in cui rielabora i madrigali del Seicento.

È difficile cogliere unitarietà in un tragitto artistico così vario, dove l'unico elemento di coerenza viene dal desiderio di Stravinski di essere un artista "conservatore", lieto di muoversi dentro un universo illimitato di esperienze musicali. Stravinski ridà vita, così, alla tecnica antica della "parodia", che consisteva nel riprendere e adattare a nuove circostanze musiche già esistenti. Ma lo fa esaltandone il carattere moderno: il gusto per l'ironia e per il gioco intellettuale.

Ascolto

STRAVINSKI UNO E DUE

In questo ascolto metterete a confronto lo Stravinski della prima "maniera" con quello della seconda. Si tratta, in entrambi i casi, di musiche per balletto, commissionate da Diaghilev. Ma quali differenze tra lo stile impressionistico dello Stravinski "russo" e quello pacato dello Stravinski neoclassico! Ad un primo ascolto vi sembrerà di aver di fronte due autori diversi. Ma poi, approfondendo l'analisi dei due pezzi, riuscirete probabilmente a coglierne la matrice comune.



Cominciamo da *La sagra della primavera* (1913), che tanto scandalizzò il pubblico parigino. A proposito della "prima" di questo balletto, converrà leggere quanto in seguito scrisse lo stesso Stravinski: "Ero seduto nella quarta o quinta fila di destra, e l'immagine del dorso del direttore d'orchestra Pierre Monteaux è oggi più vivida nella mia mente di quella dello stesso palcoscenico. Egli si erigeva manifestamente impervio e snervato come un cocodrillo. Mi pare ancora quasi incredibile che abbia potuto effettivamente trascinare l'orchestra sino alla fine. Lasciai il mio posto non appena iniziarono i rumori pesanti — i rumori leggeri erano iniziati subito dopo l'inizio — e andai nella retroscena dove mi misi alle spalle del coreografo Nijnskij che, seduto su una sedia dietro le quinte, appena invisibile al pubblico, gridava dei numeri ai danzatori". Insomma, c'era da temere per la propria incolumità!

Per capire come il pubblico sia passato da un iniziale rifiuto al successo di poco tempo dopo va tenuto presente che nella prima rappresentazione a sconvolgere le attese c'era non soltanto una musica del tutto nuova, ma anche una maniera assolutamente originale di allestire il balletto, all'interno del quale ciascun aspetto (musica, allestimento scenico, coreografia) aveva una



Pagina manoscritta de "La sagra della primavera".

sua autonomia. Quando nelle successive rappresentazioni la *Sagra* venne eseguita in forma di concerto, l'atteggiamento del pubblico cambiò rapidamente. Segno del fatto che una musica di questo tipo, anche se richiede un ascolto tutt'altro che comodo e piacevole, reca in sé un grosso potenziale comunicativo; superate le prime diffidenze, riesce a fare breccia. Cerchiamo dunque di ricostruirne alcune caratteristiche.

Intanto non va trascurato l'aspetto simbolico della rappresentazione, che mette in scena un solenne rito pagano: mentre le forze della natura si risvegliano con l'arrivo della primavera, un gruppo di adolescenti si esibisce in una danza; poi, dopo che la tribù si è riunita per celebrare l'arrivo della nuova stagione e che il vecchio saggio ha baciato la terra affinché essa riprenda a fiorire, lo stesso gruppo di adolescenti sceglie la vittima

destinata al sacrificio divino, che si compie in un clima di fortissima esaltazione.

Sul piano strettamente musicale, tra le prime cose che colpiscono l'ascoltatore c'è la ricerca di nuove sonorità orchestrali e strumentali, capaci di portare l'espressione su terreni assolutamente originali.

Questo aspetto lo possiamo cogliere anche nel brano che ascoltiamo, che corrisponde al primo terzo del pezzo complessivo. L'introduzione, assai suggestiva, è affidata ad un fagotto, che però viene utilizzato agli estremi delle sue possibilità, su una zona acutissima: ciò crea un'atmosfera fantastica, irreali. Così il piano tecnico si integra e si intreccia con quello espressivo. Inoltre, va messa in evidenza la forte eterogeneità ritmica. Notate, sempre nell'introduzione, con quale frequenza si alternano tempi diversi.

Lento

Fagotto

Per quanto riguarda la *Danza degli adolescenti*, emergono subito le novità timbriche adottate da Stravinski, che si serve di originalissime combinazioni sonore per sottolineare il ritmo scatenato del pezzo, per dare energia agli accenti e per mettere in evidenza il carattere irregolare del tempo.

I tre temi che trascriviamo, intonati rispettivamente dai

fagotti, dal corno e dal flauto sull'incalzante ritmo degli archi, non subiscono, nel corso della danza, significativi sviluppi o variazioni: il principio che domina, in questa musica, è la ripetizione ossessiva della stessa frase, dello stesso elemento. Anche questo serve a marcare il carattere barbaro, demoniaco, della situazione messa in scena.

Tema dei fagotti

Tema del corno

solo
mp

Tema del flauto

solo
p



Passiamo ora al secondo ascolto. Si tratta di un brano (Minuetto) tratto dal balletto *Pulcinella*, del 1920. A proposito di una musica

analoga a questa, composta dallo Stravinski neoclassico, Diaghilev scrisse, con notevolissimo acume:

"È un lavoro sorprendente, straordinariamente pacato, molto più lineare di tutte le sue precedenti composizioni: un contrappunto di filigrana intorno a temi trasparenti, limpidi, tutti in tono maggiore; in un certo senso, musica non di questo mondo, ma proveniente da qualche aldilà".

La vicenda del balletto narra di alcuni giovani indispettiti dalle fortune amorose di Pulcinella, che si sostituiscono a lui nei rapporti con le fanciulle, e dello stratagemma attraverso cui Pulcinella riesce ad averla vinta sui suoi rivali, li perdona e combina il matrimonio per sé e per gli altri.

Il brano che ascoltate è tratto da un'aria di Pergolesi, rielaborata con una grossa dose di inventiva, soprattutto per quanto riguarda la vivacità ritmica e la varietà armonica.

Confrontate attentamente i due pezzi, poi cercate di cogliere quelli che a vostro avviso sono gli elementi comuni fra il primo e il secondo Stravinski. Cosa avete da dire in merito all'uso che il compositore russo (senza distinzione tra prima e seconda maniera) fa del ritmo, del timbro, dell'armonia, della melodia?

Il costume di Pulcinella, ideato da Pablo Picasso (1881-1973) per la prima rappresentazione del balletto (Parigi, 1920).



UNO SGUARDO SUL PRESENTE

Nella prima metà del nostro secolo, grazie soprattutto all'apporto di Schönberg, dei suoi allievi, e di Stravinski, la ricerca musicale approda alla definizione di un nuovo linguaggio.

Nei decenni successivi, tutte le regole tradizionali vengono abbattute, e le tecniche compositive si muovono su frontiere sempre più avanzate.

Non troviamo, in questi anni, individualità esemplari e riassuntive di tutta un'epoca, come quelle di cui abbiamo appena parlato.

Prevale, anzi, la logica delle "scuole", come quella del "gruppo di Darmstadt", dal nome della città tedesca dove, a partire del 1955, si incontrano periodicamente musicisti impegnati sul terreno dell'avanguardia. Tra di essi ci sono il francese Pierre Boulez, il tedesco Karlheinz Stockhausen, l'ungherese György Ligeti, gli italiani Bruno Maderna (1920-1973; fu compositore e direttore d'orchestra specie di musiche contemporanee; nel 1955 fondò con L. Berio lo studio di fonologia della Rai di Milano) e Luigi Nono (in lui l'impegno civile e politico si intrecciò strettamente con una viva coscienza dei problemi della musica).

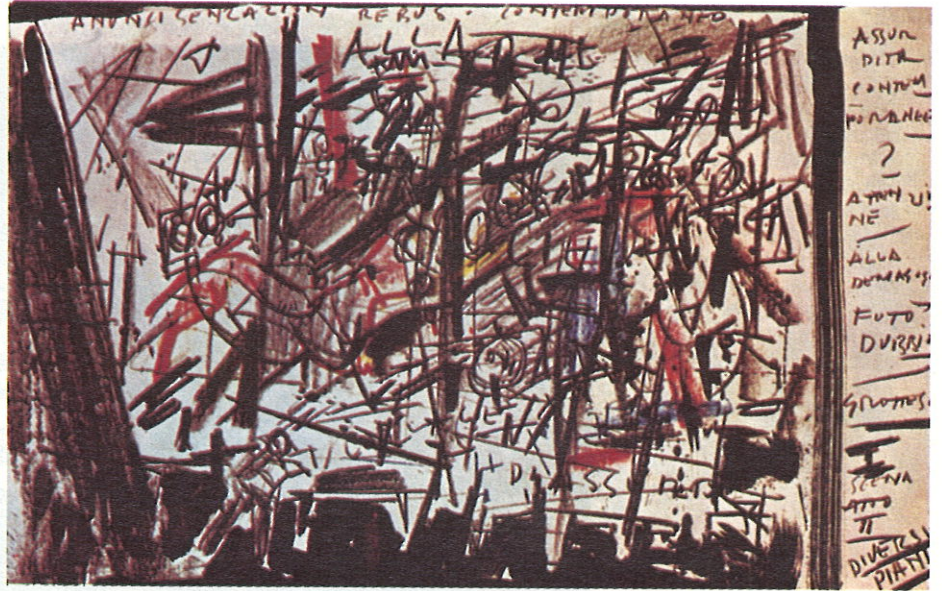


Il compositore e direttore d'orchestra Pierre Boulez.

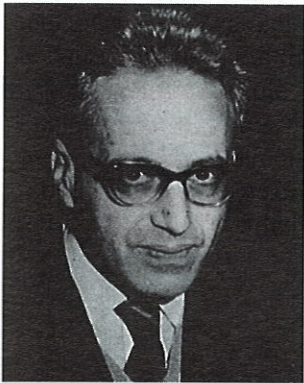


Karlheinz Stockhausen.

Il programma che tiene unito il gruppo è quello di dar vita alla "Nuova Musica", e di mettere a confronto le diverse soluzioni via via tentate sul terreno della sperimentazione: dall'utilizzazione dell'elettronica al processo di deformazione della voce e degli strumenti; dall'allargamento del concetto di suono fino ad accogliervi la logica del rumore, alla scelta di includere all'interno della dimensione acustica quella visiva del gesto.

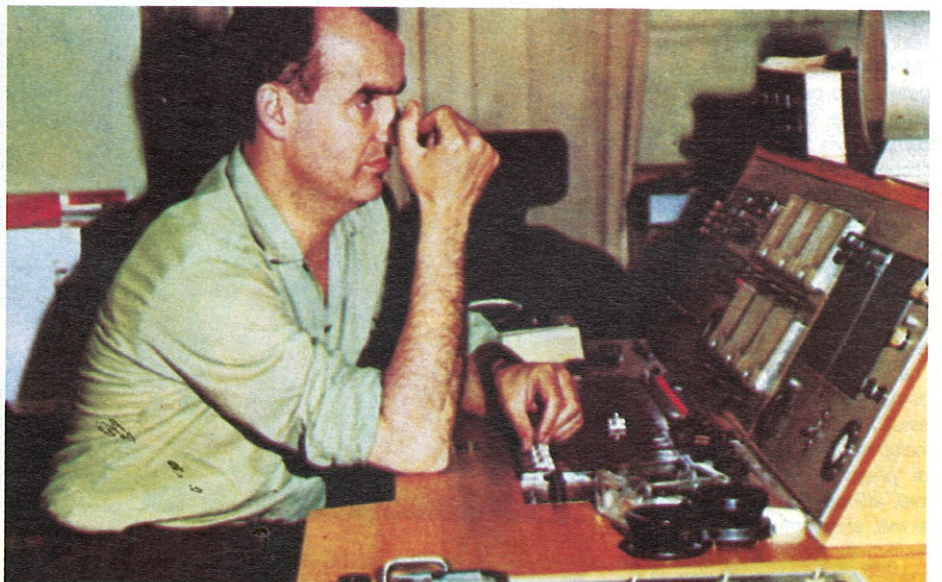


Qui a destra, il bozzetto di Emilio Vedova per la prima rappresentazione dell'"Intolleranza", azione scenica di Luigi Nono del 1961.



György Ligeti.

Ma al di là di questa esperienza (ormai conclusa), quel che attualmente caratterizza la produzione colta è la messa in discussione del concetto stesso di "opera musicale" come risultato di regole e principi ben definiti. In questa ricerca di nuove soluzioni vengono messi in crisi tutti i vecchi confini: — *tra suono naturale e suono artificiale* (con l'elettronica è possibile ricostruire artificialmente qualsiasi soluzione sonora, ed esplorare nuovi suoni che non sono realizzabili con i mezzi tradizionali);



Qui a destra, Luigi Nono durante la registrazione delle sue opere di musica elettronica.

- *tra consonanza e dissonanza* (paradossalmente ciò consente il recupero, dentro l'allargamento dello spazio prodotto dalla dissonanza, della più tradizionale invenzione melodica);
- *tra musica colta d'avanguardia e musica commerciale* (non sono pochi i compositori contemporanei che si sentono sollecitati dal rock, così come molti interpreti di "popular" si cimentano con formule di respiro e dignità "colta").



Le fotografie di questa pagina possono dare un'idea della complessità e della ricchezza della creazione e sperimentazione della musica colta contemporanea: si tratta di due fotografie di scena dalle opere di Stockhausen "Donnerstag" (Giovedì) (sopra) e "Montag" (Lunedì) (sotto), le quali fanno parte di un ciclo di sette opere, dal titolo complessivo "Licht" (Luce), che secondo i programmi dell'autore dovrebbe essere concluso entro il 2000. Dalle fotografie emerge evidentemente la presenza sulla scena di elementi "insoliti" (il mappamondo, gli gnomi); ma l'aspetto più importante è che essi non hanno una funzione "narrativa" esterna alla composizione, bensì interna ad essa. L'autore può così includere nell'opera una miriade di "presenze" diversissime fra loro, attingendo all'immaginario, ai miti, ai sistemi filosofici, come fossero tante voci di un'unica meravigliosa "storia del mondo".

Mai come oggi l'avvenire della musica è aperto verso il nuovo e l'imprevedibile. Mai come oggi il presente della musica si è così intimamente intrecciato con il suo passato e il suo futuro. Mai come oggi si è aperta la possibilità di coinvolgere pubblici sempre più ampi ed eterogenei dentro il laboratorio della creazione artistica.



Ascolto

UNA POLIFONIA PER BAMBINO E MACCHINA



Il frammento che ascoltate è tratto da *Gesang der Jünglinge* (Canto dei giovani), una delle prime (1956) e più significative prove fatte da Karlheinz Stockhausen nell'ambito della musica elettronica.

In essa lo strumento elettronico viene impiegato sia per intervenire sulla voce (scomponendola nei suoi elementi e creando tramite questi, con operazioni di montaggio, nuovi aggregati sonori) sia per affiancare alla voce grappoli di suoni, in funzione di contrasto o addirittura di disturbo.

Il testo, tratto dalla Bibbia, è per così dire "cantato" dalla voce di un bambino, ma quello che noi ascoltiamo è il risultato del lavoro di smontaggio-rimontaggio fatto da Stockhausen alla macchina: a volte emerge un piccolo coro, a volte su una base continua di rumori artificiali e suoni umani si staglia un frammento di voce, una vocale, una consonante.

Da notare che in questo, come in altri casi, l'elettronica consente di controllare e fissare una dimensione alla quale la musica tradizionale non ha dato eccessiva importanza: lo spazio. I suoni provengono da zone ben precise, volute dal compositore, e la stereofonia funziona non tanto come avvicinamento quanto come allontanamento dal suono naturale.



Luciano Berio in un manifesto per un concerto.

MUSICA NELLO SPAZIO



Lontano (1967) è un brano orchestrale del musicista ungherese (naturalizzato austriaco) György Ligeti. In esso egli sviluppa il suo indirizzo di ricerca, diverso da quello intrapreso da altri musicisti contemporanei, interessati (come avete letto e sentito) a scomporre e analizzare il suono.

Al contrario, Ligeti mira a ricomporlo in vasti e compatti aggregati, in una specie di "forma continua" all'interno della quale le diverse fasce acustiche occupano l'intero spazio cromatico e danno vita a piccolissime, quasi impercettibili variazioni. L'impressione che se ne ricava è quella della più assoluta assenza di movimento.

Nel brano che ascoltate, che metterà a dura prova la vostra pazienza (come di solito avviene con le musiche d'avanguardia), la successione delle diverse superfici sonore è giocata attraverso una serie di slittamenti da un'atmosfera timbrica ad un'altra. Il titolo della composizione sottolinea il significato teorico di tale ricerca, che sostituisce la dimensione spaziale a quella temporale: un procedimento che richiama le suggestive atmosfere sonore di Debussy.

VARIAZIONI SULLA A

La produzione strumentale e vocale del musicista Luciano Berio occupa un posto di primissimo piano nel panorama dell'avanguardia musicale italiana e internazionale.



Il brano, del quale ascoltate un frammento, *A-Ronne*, è del 1963. Berio utilizza una poesia di Edoardo Sanguineti (*A-Ronne* significa "dalla A alla Z", in quanto Ronne è l'ultima lettera dell'antico alfabeto italiano) come base per un viaggio dentro i suoni delle parole, dal "Principio" alla "Fine". Nel frammento, che corrisponde alla lettera A, il "Principio", è riconoscibile la prima frase del Vangelo di Giovanni, cioè "In principio erat verbum".

Queste notazioni dello stesso Berio, allegate ad un disco che riporta il brano, vi potranno essere utili per capire il senso di una ricerca come questa, volta ad esplorare il complesso rapporto che lega parola scritta, parola parlata e suono musicale.

"La poesia non è trattata come un testo da mettere in musica, ma piuttosto come un testo da analizzare e come un generatore di situazioni vocali e di espressioni diverse. Il senso musicale di *A-Ronne* non risiede dunque negli episodi cantati, ma nel rapporto che viene istituito fra un testo scritto e una grammatica di comportamento vocale, fra una poesia che resta fedele ai suoi vocaboli e un'articolazione vocale che ne modifica continuamente il senso. Avviene cioè che le due dimensioni (quella del testo scritto e quella del comportamento vocale) interagiscono in maniera sempre diversa producendo significati sempre nuovi".

UNA PRIMA ANTICIPAZIONE

*Ad allestire l'opera che inaugura la stagione
con Ronconi e Quaranta collabora Rotunno*

Molti schermi per il "Tell" Il cinema è alla Scala

PRIMA DEL DEBUTTO IL "DRAMMA"



Un coro di no

Autonomi contro confederali. E poi: coristi e ballerini
contro gli orchestrali. In un crescendo. Di...

LA VIGILIA E IL BATTAGE CULTURALE



Tell

Altri arcieri (o sposi di valchirie)
altri tiranni e altri figli
con regolare mela sulla testa
compaiono nella storia d'Europa.
Da questi precedenti è facile
costruire l'eroico balestriere
protagonista della mitologia
e del patriottismo elvetico

Una freccia per l'ultima mela e i suoi gemelli

L'opera che inaugurerà la stagione alla Scala
e un volume curato da Giuseppe Pugliese

Guglielmo Tell restauro di un capolavoro

Torna dopo 23 anni, in una straordinaria edizione, il monumentale capolavoro del grande pesarese: 5 ore di musica e 8 schermi in scena

«Guglielmo Tell» a tutto cinema

Rossini a Parigi
scopri la «grandeur»

In un afoso luglio pesarese finalmente cominciò
l'avventura di riscoprire tante opere dimenticate

Seriamente Rossini

Scala, il giorno più lungo

Dramma alla Scala

La «prima» dell'opera diretta da Muti con la regia di Ronconi si farà il 7. Ora tempi stretti per le prove

Programma più lunga e incerta. Incontri e assemblee. La serata revocata lo sciopero di artisti e ballerini

Sette ore di incontri convulsi. Quello di ieri è stato il giorno più lungo per la Scala. Suspense fino alla sera per le sorti della «prima» del Guglielmo Tell. Il pronunciamento ufficiale per bocca del vicepresidente Gianfranco Maris alle nove di sera: Milano non ha la sua «prima». Cortisi e ballerini hanno accettato le garanzie sull'accordo del consiglio d'amministrazione e dei sindacati.

Guglielmo Tell in extremis

Contestati duramente i sindacalisti della Cisl Cgil e Uil che avevano siglato la piattaforma. E' nato un «Cobas» del Teatro anche se questo termine non è stato ancora usato. La difficile trattativa condotta da Gianfranco Maris

Sì a «Guglielmo Tell»

Debutto a Sant'Ambrogio, ma è solo una tregua

Nell'era dei mass media tutto diventa evento e tutti vi prendono parte. Così l'inaugurazione della stagione operistica della Scala di Milano si trasforma in un grosso appuntamento nazionale. Lo vediamo bene a proposito della prima del Guglielmo Tell di Rossini (direttore Riccardo Muti, regista Luca Ronconi) il 7 dicembre 1988.

I quotidiani ne parlano moltissimo nei giorni precedenti, intrecciando vari elementi: le anticipazioni sulle scelte interpretative (vecchie e nuove stelle) e sulla regia (in questo caso tipicamente cinematografica), le recensioni degli studi dedicati al capolavoro di Rossini, il pericolo che tutto salti per uno sciopero, la resa al botteghino. Al di là della rappresentazione vera e propria, tutto diventa «teatro».

LA FEBBRE DELLA PRIMA

Prima prova d'assieme per il Rossini che, diretto da Muti, apre la stagione a S. Ambrogio

Scala, ciak sul «Guglielmo Tell»

Sette giganteschi schermi cinematografici in scena, installati da Rotunno; e l'opera sarà come un film - Lo scenografo Quaranta, premio Oscar per «Camera con vista»: «Sfruttiamo la suggestione delle immagini» - Il regista Ronconi: «Il problema più arduo è muovere le masse» - Riccardo Muti severo sul podio - Il tenore americano Chris Merritt nel ruolo di Arnoldo

MILANO

Il tempo della mela

«Guglielmo Tell» inaugura stasera la Scala. Sei ore di Rossini secondo Muti-Ronconi

Scala, non c'è pace per il «Tell»

Un nuovo intoppo sulla via della prima del 7 dicembre: la cantante Lella Cuberli dà forfait per malattia. La sostituirà il suo «doppio» l'americana Cheryl Studer

«Primini» e loggionisti si preparano ad affrontare le cinque ore e passa di spettacolo. Intanto, nelle prove generali, conquista la voce di Cheryl Studer

Due giorni in fila per un posto in piedi. Biglietti a sei zeri

Una poltrona a qualsiasi costo

□ I posti sono solo 2000: trecento gli ospiti. Per gli altri la raccomandazione è indispensabile. Ma c'è anche il mercato nero

Scala, si alzi il sipario oggi va in scena «Tell»
E già si annuncia una nuova stella...

PRIMA DELL'EVENTO...



La locandina, le foto delle prove, il libretto di scena: sono alcuni dei tanti tasselli che contribuiscono alla costruzione dell'evento.



TEATRO ALLA SCALA

INTE AUDITORIUM

Stagione d'Opera e Balletto 1988/89
100ª della Fondazione del Teatro

Rapp. N. 13 FON. ARONOVITZ

VENERDI 30 DICEMBRE 1988 - ORE 19
OTTAVA RAPPRESENTAZIONE

GUGLIELMO TELL

Melodramma tragico in quattro atti su libretto di E. FOUY e H. BIS

GIOACCHINO ROSSINI

(Edizione critica della Fondazione Rossini di Pesaro, in collaborazione con G. Ricordi & C. S.p.A. Milano, a cura di M. ELIZABETH C. BARTLETT, ripubblicato del testo italiano di PAOLO CATTELANO)

Personaggi	Interpreti
Guglielmo Tell	ANTONIO SALVADORI
Arnoldo	CHRIS MERRITT
Quintino Sarti	GIOVANNI SIBIRI
Melchthal, padre di Arnoldo	FRANCO DE GRANDIS
Jenny, figlia di Guglielmo	ELIZABETH ROBERTS-SCHULZ
Edwige, moglie di Guglielmo	FRANCESCA FRANCHI
Berci, un poveraccio	LELO FERRETTI
Lautzoldo	ALBERTO NOLI
Geisler, governatore	ALFREDO TANZIO
Mastoldo, principessa di Alsborg	CHERYL STUDDER
Enschel, signora di Geisler	RENATO CAZZANZA
Un carabiniere	ERANSTO PANARIELLO

Ballerini solisti: ANNAMARIA GROSSI MICHELE VILLANOVA e IL CORPO DI BALLO

Concettatore e direttore d'orchestra
RICCARDO MUTI

Direttore del coro
GIULIO BERTOLA

Regia di
LUCA RONCONI

Collaboratore del regista ANGELO CORTI

Scenografie di
GIANNI QUARANTA

Costumi di
VERA MARZOT

Fotografia di
GIUSEPPE ROTUNNO (AIC)

Coreografie di
FLEMMING FLINDT

Direttore dell'adattamento scenico
GIORGIO CRISTINI

Direttore generale del palcoscenico
CARLO CAMERINI

Labelling designer
ANNIO VIANI

Regista stabile e direttore della produzione
ANTONELLO MADDAU D'ALE

Maestri collaboratori di sala
DANTE MAZZOLA

Alto regista
FRANCO RIPA DI MEANA

Maestri collaboratori del palcoscenico
MASSIMILIANO BULLO ROBERTO CURIELO

Assistente al costume
CHIARA DONATO

Analisti dello sceneggiato
LUIGI MARCHIONNE EDUARDO SANCHI

Scrittore di
ANNA GALLI

Responsabile tecnico musicale
CORRADO ABBIANI

Maestro collaboratore
LAURENT GERBER PAOLO TOMASELLI

Alto maestro del coro
BRUNO CASANI

Maestri collaboratori del palcoscenico
MASSIMILIANO BULLO ROBERTO CURIELO

Costume gigante
MAURIZIO MAGNI GIUSEPPE MORASCHI MARCO MUNARI

Scrittore di
ANNA GALLI

Responsabile tecnico musicale
CORRADO ABBIANI

Capo serv. macchinisti
Realizzatore delle luci

Capo serv. sartoria
Capo serv. laboratori

Capo rep. spezzatori
Capo rep. attrezzi

Capo rep. macchinisti
Capo rep. macchinisti

Capo rep. elettricisti
Capo rep. falegnami

Capo rep. attrezzi
Capo rep. macchinisti

Capo rep. elettricisti
Capo rep. falegnami

Capo rep. attrezzi
Capo rep. macchinisti

Capo rep. elettricisti
Capo rep. falegnami

Capo rep. attrezzi
Capo rep. macchinisti

Con la partecipazione del Mimi del Teatro alla Scala
Proiezioni di **MARCO BERNARDO**

Montaggi filmati di **ROBERTO FERFIGLIANI**
Distribuzione di **GIOVANNI PIPERNO**

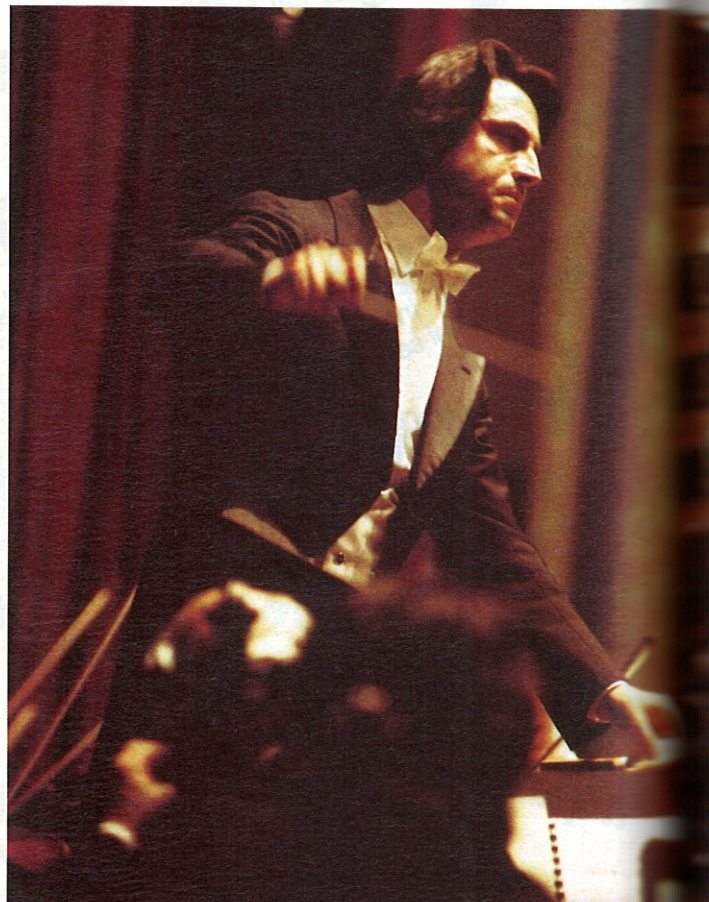
Materiale filmato realizzato dalla Società **POLITECNICA Cinematografica**

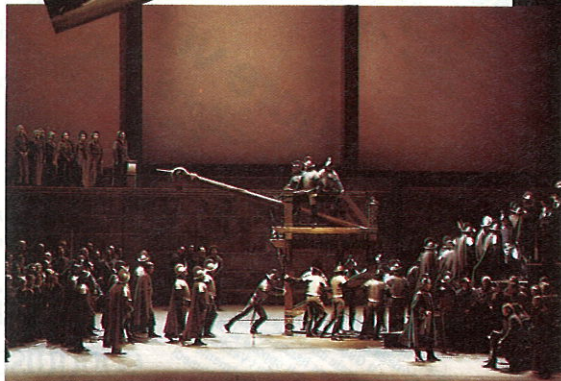
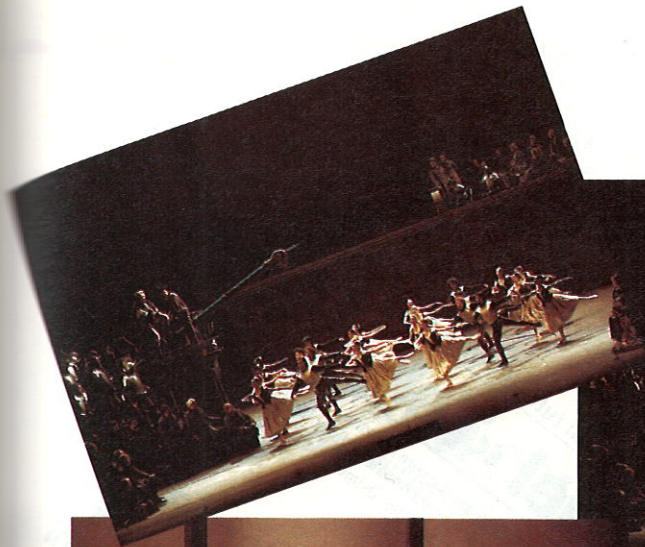
In coproduzione con il Théâtre des Champs-Élysées e l'Opéra de Nice

Si ringrazia per la collaborazione

ENI

INFORMATICA E STAMPA: ARTI GRAFICHE GOMMAGLIONI - MILANO





Gli spettatori, relativamente pochi, della serata sono in buona e folta compagnia: gli ascoltatori della radio, che trasmette in diretta, i lettori dei giornali e delle riviste specializzate, i collezionisti di documenti. I confini dell'evento vanno ben oltre le mura del teatro.

Das XV Jar.
Von wilhelm Tell dem frommen landt-
mañ der sinem eigen kind ein opffel mist ab dem boupe schiessen
und wie es im ergienß.



Wen was ein redlicher mā im lande der hiez
 wilhelm Tell/der hat ouch heymlichen zsi dem stößfacher vñ
 geselßschafft geschworen/der selbig gieng nun etwa dicke vñ meing



... DURANTE L'EVENTO ...

Dopo la prima. Le critiche del giorno successivo, sparate con titoli ad effetto. Poi col tempo gli interventi più pacati, di tipo specialistico. Ma l'avvenimento non esaurisce la sua carica, non va in archivio. Rivive nuovamente nelle registrazioni discografiche e televisive. Insomma, la prima non finisce mai.

LE PRIME REAZIONI A CALDO

Il capolavoro di Rossini alla serata inaugurale della stagione: una prova superlativa di tutto il teatro, in cui spiccano il maestro e il tenore

Muti e Merritt i trionfatori del «Tell» alla Scala

Un tocco fatato di esecuzione con una bellezza di suono realizzata alla perfezione dall'orchestra - Stupenda la regia di Ronconi che pure ha avuto energie contestazioni: un allestimento privo di magniloquenza e di ogni retorica, perfettamente in linea con la musica del compositore pesarese - Le immagini sui grandi schermi filmate da Rotunno danno una versione originale dell'opera, mediando l'aspetto storico con quello naturalistico - Compatta la compagnia di canto, senz'altro la migliore che si potesse trovare - Bravissimo il Coro, la Fracci delicata protagonista dei balotti

Entusiasmo per Muti sul podio

Il «Guglielmo Tell» accende la Scala

L'ultima opera monumentale di Gioacchino Rossini, che mancava a Milano da ventitré anni, ha aperto ieri sera la stagione lirica '88-'89

Alla Scala dall'arco di «Tell» la freccia del successo

A mezzanotte e mezzo passata, nove minuti di «chiamate» alla ribalta per tutti gli artefici dello spettacolo - Trionfatori sono risultati Muti e Merritt - Fischi e applausi per la Studer - Qualche dissenso per Zancanaro - Decisa contestazione per il regista Ronconi con grida: «Dov'è finito Rossini?» - Paola di Liegi tra le personalità in teatro - I filmati hanno diviso la platea (Craxi: «Un'idea geniale», non convinto invece Spadolini)

E l'effetto cinema diventa «mela» della discordia

Applausi e fischi per l'apertura della stagione con l'opera di Rossini

Scala, il «Tell» della discordia

Nonostante le difficoltà delle prove e le turbolenze dei giorni passati, lo spettacolo ha funzionato a dovere e già la fine del primo atto è stata salutata con vere ovazioni

«Muti in uno splendido Tell»

SCALA

Tell ha un cuore verde

Inaugurazione senza incidenti. Ronconi racconta le ambiguità politiche di Rossini

Nella cornice di mondanità che è quasi più forte del contenuto stesso della serata, la Scala ha aperto ieri la sua stagione con il *Guglielmo Tell* di Gioacchino Rossini, edizione integrale diretta da Riccardo Muti. I poligrafici del *Corriere* hanno volentieri pubblicato la vertenza che li oppone al direttore Ugo Stille, e altrettanto hanno fatto i *Vetri*. Ma alle 19 lo spettacolo in sala ha avuto puntualmente inizio. La fila per il loggione era iniziata alle 23 di lunedì

Una splendida "prima"
Il «Tell»
di Muti
conquista
la Scala

Non solo applausi alla Scala

Grande musica, grande pubblico e notevole contestazione per Luca Ronconi che ha allestito il «Guglielmo Tell». La prima della Scala, tradizionale rito della vanità ambrosiana, si è doverosamente consumata nel gusto di un'abbondanza finalmente disinibita, capace di esaltarsi nel culto della diseguaglianza. Tanto per ricordare al mondo il ventennale del lancio di uova che marcò la storica edizione sessantottesca.

MILANO

Guglielmo Tell in pellicola

In edizione integrale, l'opera di Rossini ha conquistato la Scala. Con qualche dissenso

Muti conquista la vetta
Troppo turistica la Svizzera rossiniana della messinscena

Dal loggione
al foyer
pro e contro
la regia

La recensione di

Lorenzo Arruga

**Esatta,
forte, infallibile**

GUGLIELMO TELL di Gioacchino Rossini. Cheryl Studer, Chris Merritt, Giorgio Zancanaro. Direttore Riccardo Muti, Regia di Luca Ronconi, scene di Gianni Quaranta, immagini filmate da Giuseppe Rotunno, costumi di Vera Marzot. Teatro alla Scala, Milano.

Massimo Mila giudica la contrastata prima del «Guglielmo Tell» alla Scala

«Povero Rossini, sepolto dalle cartoline»

L'EVENTO ATTIRA ANCORA

Successo alla Scala dopo i contrasti della «prima»
**«Riabilitata» la Studer
nella replica del «Tell»**

Consensi a scena aperta al soprano americano che aveva sostituito Lella Cuberli malata - Ovazioni per Muti e Merritt

Scala. Polemiche sul contratto
**I «conti»
dopo la prima**

LA RIPETIZIONE DELL'EVENTO



DOPO L'EVENTO

4.

L'età dei grandi interpreti

Nel periodo rinascimentale le figure del compositore, dell'interprete e dell'ascoltatore erano intimamente intrecciate: tutti quelli che facevano musica erano ad un tempo compositori ed interpreti e quanti li ascoltavano partecipavano di questa cultura diffusa, essendo contemporaneamente creatori ed esecutori di brani musicali. Era frequente che gli aristocratici scrivessero canzoni e suonassero il liuto, esibendosi di fronte a gruppi di eletti, a loro volta sufficientemente esperti di tecniche musicali.

Nel corso del Settecento si produce una prima divisione tra questi ruoli, fino ad allora fusi nella figura del musicista. Nascono i compositori di professione (da Bach a Mozart), che perlopiù sono anche interpreti dei loro pezzi e di quelli degli altri, mentre in campo vocale si afferma la personalità del cantante moderno, il cui ruolo esclusivo è di interpretare musiche altrui.

Ma è soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento che si afferma il processo di specializzazione destinato a separare nettamente i ruoli di compositore, interprete, ascoltatore. Al primo è affidato il compito di scrivere musica e al secondo quello di eseguirla davanti ad ascoltatori sempre più numerosi e generici: incapaci, cioè, di fare le stesse operazioni dell'interprete.

Ciò spiega il grosso successo di una nuova figura, quella del virtuoso (canoro o strumentale), specializzato non nel creare musica ma nel ricrearla, secondo criteri sempre più personali. Nel nostro secolo, con l'affermarsi delle tecniche di registrazione e di trasmissione a distanza (disco, radio, televisione), e parallelamente con l'affermarsi di una coscienza storica in campo musicale (che produce un drastico allargamento del repertorio di-



Nell'incisione del XVI secolo riprodotta qui a fianco vediamo un musicista dirigere, servendosi di un bastone, un complesso strumentale: in questa fase, la direzione si limitava all'indicazione del ritmo. Nel quadro di Bartolomeo Veneto (vissuto nella prima metà del Cinquecento) "Donna che suona il liuto" vediamo rappresentata la condizione, tipicamente isolata, del musicista in epoca rinascimentale.



sponibile), la figura dell'interprete assume contorni sempre più netti ed autonomi rispetto a quella del compositore. Ma se da un lato la tecnologia contribuisce a questa separazione, dall'altro opera in favore di un possibile congiungimento delle figure.

Infatti, grazie alla registrazione, l'interprete odierno può assumere decisioni che tradizionalmente erano affidate solo al compositore: può, cioè, fornire una versione assolutamente originale di un dato pezzo. Questa versione non rischia più di essere affidata solo alla memoria dei pochi che hanno potuto assistere all'esibizione ma, essendo documentata da un mezzo che ne assicura la sopravvivenza (con pari e forse superiore forza rispetto alla tradizionale scrittura), è destinata a pesare fortemente sul modo di intendere il musicista che l'ha composta. In altri termini, i grandi interpreti del nostro tempo, nel cercare vie originali per intendere i musicisti del passato, ne cambiano in un qualche modo i profili, aggiornandoli ai gusti del presente secondo un processo in perenne evoluzione. Così, nel giro di pochi decenni, si è passati da un Mozart inteso come compositore leggero ad un'interpretazione delle sue musiche carica di elementi di complessità, mentre parallelamente si è schiarito e alleggerito il modo di intendere e rendere Bach: due fenomeni documentati dalla copiosa produzione discografica.

Cambiamenti di un certo rilievo avvengono anche sul versante del pubblico, cioè degli ascoltatori. Ancora una volta essi sono determinati dalla tecnologia. Infatti, l'ascoltatore odierno può prendere decisioni artistiche che un tempo erano proprie solo del compositore e dell'interprete. In che senso? Egli può, manovrando i tasti del suo strumento di riproduzione (discografico, radiofonico, televisivo), intervenire a suo piacimento su alcune caratteristiche musicali: può aumentare o diminuire il volume delle musiche che ascolta, modificarne in parte il timbro, bilanciarne le fonti di emissio-

Nella stampa raffigurante Beethoven davanti al pianoforte, emerge la concezione romantica del musicista ispirato dal genio e separato dal mondo. La fotografia sotto a destra ritrae il direttore d'orchestra Riccardo Muti in un momento di massima concentrazione: qui è evidente il ruolo del tutto autonomo assunto dall'interprete come elemento centrale dell'esecuzione della musica.



ne (negli impianti stereo); può addirittura effettuare piccole operazioni di montaggio dei brani, tramite il registratore domestico. In altri termini, l'ascoltatore dell'era tecnologica partecipa all'esperienza musicale in modo più diretto di quanto non potesse fare l'ascoltatore tradizionale, passivamente seduto in sala.

L'insieme di questi fenomeni sta alla base del rilievo che, nel nostro secolo, la figura dell'interprete è andata assumendo. In un momento come l'attuale, in cui le avanguardie della produzione musicale si rivolgono a pubblici assai limitati, e mentre la riproposta del tradizionale repertorio colto si rivolge a pubblici sempre più ampi, capita allora che la gente consideri l'interprete (il direttore d'orchestra, lo strumentista, il cantante) come l'esponente di maggior spicco, all'interno della categoria dei musicisti. Ciò avviene anche per effetto dell'azione condotta dai mezzi di comunicazione di massa: per rendervene conto vi basterà dare un'occhiata alle più recenti copertine dei dischi di musica colta, e constatare quanto frequentemente esse riproducano i volti degli interpreti. Questo ribaltamento della tradizionale condizione, che arriva a dare più evidenza all'interprete che non al compositore, vale sia nei confronti del grande pubblico (al quale i giornali raccontano tutto della vicenda personale dell'interprete contemporaneo, ma poco della vicenda dei compositori delle musiche che questi esegue; non diversamente si comportano le case discografiche, che sovente, nelle copertine, danno più risalto, per esempio, al nome di Herbert von Karajan che non a quello di Ludwig van Beethoven), sia nei confronti della schiera degli appassionati (che collezionano, della medesima sinfonia di Beethoven, interpretazioni di orchestre e direttori diversi, o addirittura interpretazioni diverse dello stesso direttore).

Un cofanetto di compact disc che raccoglie le interpretazioni del direttore d'orchestra von Karajan: come si vede, il risalto dato all'interprete supera quello riservato al compositore.



Insomma, possiamo affermare che quella odierna è l'era dei grandi interpreti. Un'era caratterizzata dalla presenza di direttori, strumentisti, cantanti che non si limitano ad un lavoro artigianale di esecuzione della musica scritta, né (come facevano i virtuosi dei tempi passati) puntano esclusivamente sulla capacità tecnica per sorprendere gli ascoltatori, ma che integrano la competenza tecnica con quella culturale. Si tratta di interpreti che cercano di scavare al di sotto dei pezzi che eseguono, ricostruendone i diversi aspetti linguistici e culturali, e che per questo utilizzano gli strumenti della filologia e della storiografia; oppure che mirano a far sì che il pezzo storico che eseguono risulti attuale per gusto, sonorità, significato, e a questo scopo utilizzano consapevolmente gli strumenti della tecnologia.

Tutto ciò lo si può constatare attraverso i brevi profili che seguono, dedicati a tre "grandi interpreti" del nostro tempo.

TOSCANINI

Numerose sono le ragioni che hanno fatto del direttore d'orchestra italiano Arturo Toscanini (1867 - 1957) una figura leggendaria, quasi mitica, fin da quando era ancora in vita.

Alcune di queste ragioni nulla hanno a che fare con la musica, come:

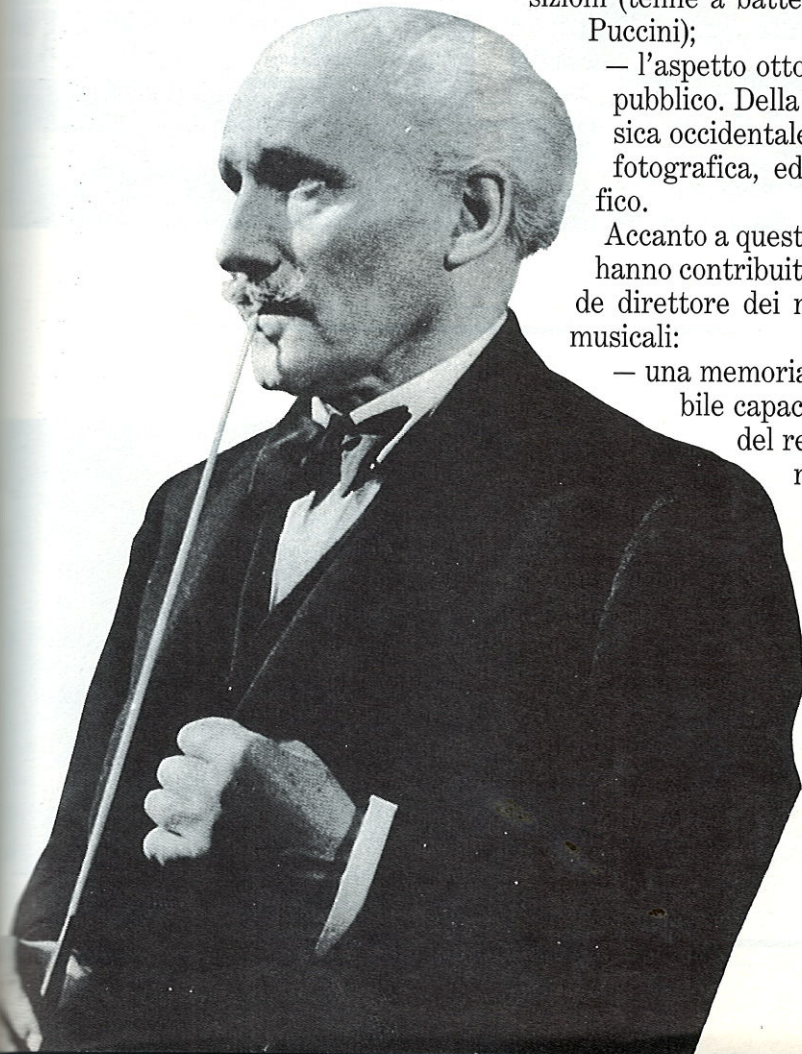
- la scoperta quasi casuale del suo talento di direttore. In Brasile, nel corso di un tumultuoso giro della compagnia operistica alla quale egli prendeva parte come violoncellista e secondo maestro del coro, il direttore improvvisamente venne a mancare. Qualcuno si ricordò di quel diciannovenne di Parma che durante il lungo viaggio in nave aveva mostrato tanta perizia nell'accompagnare al piano i cantanti e nel far loro imparare la parte. Dopo questo suo fortunoso esordio, salutato da un grosso successo, Toscanini non abbandonò più la bacchetta per quasi settant'anni;
- una durezza di carattere che lo portò a non accettare nessun compromesso, anche in ambito politico. Discendente di una famiglia di garibaldini, oppose un netto rifiuto prima al fascismo poi al nazismo, decidendo di andare a vivere negli Stati Uniti: non mise più piede in Italia fino alla conclusione della guerra, quando diresse il concerto per la riapertura del Teatro alla Scala di Milano;
- l'autorevolezza che gli era riconosciuta dai compositori del suo tempo, alcuni dei quali vollero affidargli la prima esecuzione delle loro composizioni (tenne a battesimo, per esempio, tre opere di Giacomo Puccini);

- l'aspetto ottocentesco, di enorme fascino per il grande pubblico. Della sua lunga vecchiaia di patriarca della musica occidentale abbiamo una vastissima documentazione fotografica, ed anche qualche documento cinematografico.

Accanto a questi aspetti, che non vanno trascurati, perché hanno contribuito a far nascere la figura pubblica del grande direttore dei nostri tempi, ci sono naturalmente quelli musicali:

- una memoria prodigiosa, accompagnata da un'incredibile capacità di penetrare e comunicare i significati del repertorio musicale prediletto, quello sinfonico e operistico dell'Ottocento. Proverbiale era la sua visione d'insieme e dei particolari sonori e ritmici;
- il rigore con cui si impegnò a combattere il malcostume imperante nei teatri d'opera e lo strapotere che vi avevano assunto i cantanti. Centrando la sua azione sul repertorio verdiano e su quello wagneriano, egli inaugurò la stagione moderna dell'interpretazione operistica, rispettosa dei diritti musicali e teatrali del melodramma;
- la caparbità con la quale riusciva ad imporre il suo volere all'orchestra, ai solisti, ai cantanti e l'impegno che dedicò a dare vita a complessi orche-

Arturo Toscanini.



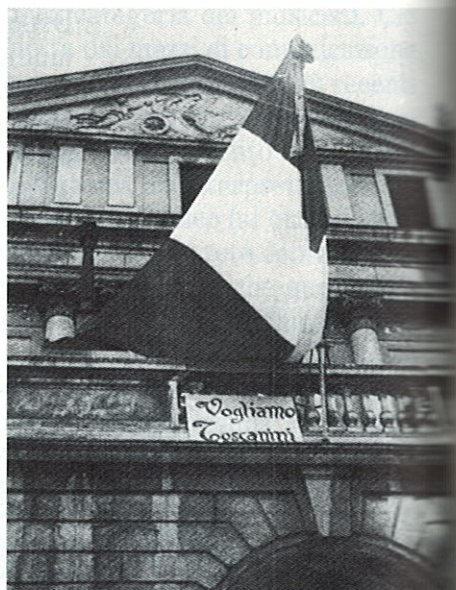


Qui sopra, Toscanini in una caricatura. Qui a fianco, manifesto affisso in Piazza della Scala dopo i bombardamenti del 1943. Dopo la guerra, il ritorno di Toscanini fu richiesto a gran voce (fotografia a destra).

strali di grandissimo spicco, prima in Italia (a Torino e a Milano) poi negli Stati Uniti (a New York);

– l'attenzione che dedicò, negli ultimi anni della sua prodigiosa carriera, all'organizzazione di concerti radiofonici e alla produzione discografica, aiutato in quest'ultima impresa dal figlio e dai tecnici della casa americana RCA, che installarono nella sua abitazione un modernissimo (per quei tempi) impianto di riproduzione.

Per tutte queste ragioni la figura di Arturo Toscanini non ha perso in attualità e modernità e il suo stile interpretativo continua ancora oggi ad ispirare le nuove generazioni di musicisti.



Ascolto

TOSCANINI "STRIGLIA" GLI ORCHESTRALI



Ascoltiamo un documento eccezionale: le prove d'orchestra di Arturo Toscanini. Il frammento riportato si riferisce al "Coro delle zingarelle" da *La traviata* di Giuseppe Verdi. La registrazione dal vivo è stata fatta nel 1946, a New York, mentre Toscanini era intento a mettere a punto, assieme alla NBC Symphony Orchestra di cui era direttore, l'accompagnamento strumentale per tale coro. Vi renderete conto di quanto siano precise le idee del direttore italiano, e con quali mezzi egli riesca ad imporle ai professori d'orchestra: interrompendoli spiegando ogni particolare, cantando su di essi per trascinarli. Notate il miscuglio di lingue che usa Toscanini: l'inglese per scandire gli ordini, l'italiano per spiegare alcuni passaggi e per mettere in risalto le annotazioni verdiane, il dialetto emiliano, con uscite poco ortodosse (ma molto efficaci), per strigliare gli orchestrali.



CALLAS

Statunitense di origine greca, la cantante lirica Maria Callas (1923 - 1977) approdò in Italia alla fine degli anni Quaranta, salutata da un successo che è diventato con gli anni sempre più inarrestabile, e che ha avuto una risonanza internazionale.

La sua voce di soprano è considerata tra le maggiori se non la più autorevole del nostro secolo. Ciò si spiega con la perizia tecnica e interpretativa di cui seppe dare sfoggio, ma anche per le sue notevolissime capacità di attrice.

Nel repertorio di Maria Callas trovano posto i ruoli più disparati (*Norma*, *Anna Bolena*, *Sonnambula*, *Lucia di Lammermoor*...) ed è anche al suo "fiuto" di interprete che si deve l'ampliamento del repertorio operistico avvenuto dopo la seconda guerra mondiale: la riscoperta della produzione "belcantistica" del primo Ottocento — senza la quale si rischia di capire poco di quel che l'opera fu in seguito — è ormai legata indissolubilmente alla sua prorompente personalità.

Al di là del "caso" (la Callas seppe imporsi sul grande pubblico anche in forza delle sue proverbiali "bizzate" ed ebbe un posto di rilievo nella cronaca mondana) resta il fenomeno di un'interprete sensibilissima e assolutamente moderna, che ha segnato una svolta nella cultura musicale del nostro tempo: ne sono prova le moltissime testimonianze discografiche e le più rare documentazioni cinematografiche che ha lasciato.



Maria Callas interprete dell'"Anna Bolena" di Donizetti nel 1958.

Ascolto

UNA ROSINA UN PO' NEVROTICA



All'epoca della registrazione che ascoltate (febbraio 1956), Maria Callas aveva raggiunto le più alte vette della notorietà, al punto che attorno al suo nome (e a quello della sua "rivale" Renata Tebaldi) si erano costituiti veri e propri partiti. I seguaci della più tradizionale Tebaldi aspettavano al varco la "divina" (così veniva chiamata la Callas) e puntavano su un "fiasco", in particolare perché la cantante greco-americana aveva deciso di affrontare un ruolo decisamente nuovo per il suo stile drammatico: quello di Rosina, personaggio principale de *Il barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini. Il documento sonoro che vi proponiamo si riferisce appunto alla prima di quest'opera, al Teatro alla Scala. In esso Maria Callas si esibisce nella cavatina (cioè nell'aria di autopresentazione) di Rosina, "Una voce poco fa", fino ad allora cavallo di battaglia di soprani "leggeri", esperti in gorgheggi e fioriture. La Callas dà una sua personale impronta al personaggio: lo rende "adulto", maturo, deciso, forse un po' nevrotico. Ma contemporaneamente non rinuncia a stupire con vertiginosi virtuosismi canori, costruiti su diamantine sequenze di note. Vi chiederete forse il perché di una reazione così fredda da parte del pubblico, che applaude con scarsa convinzione: ma era la prima volta che *Il barbiere*, fino ad allora inteso come ti-

pica espressione del teatro buffo, veniva interpretato in una chiave più seria; e molti degli ascoltatori probabilmente si stavano chiedendo se la Callas interpretava il "vero" Rossini o se invece non lo tradiva.

Tutto quel che è avvenuto nei decenni successivi (con la riscoperta del Rossini serio e la rilettura di quello "buffo") dimostra che la Callas era a suo modo impegnata ad aprire una nuova via per il melodramma.

Rosina

Una voce poco fa
qui nel cor mi risuonò;
e il mio cor ferito è già...
e Lindor fu che il piagò.
Sì, Lindoro mio sarà;
lo giurai, la vincerò.
Il tutor ricuserà,
io l'ingegno aguzzerò.
Alla fin s'accheterà
e contenta io resterò...
Sì, Lindoro mio sarà;
lo giurai, la vincerò.
Io son docile, — son rispettosa,
sono obbediente, — dolce, amorosa;
mi lascio reggere, — mi fo guidar.
Ma se mi toccano — dov'è il mio debole,
sarò una vipera — e cento trappole
prima di cedere — farò giocar.

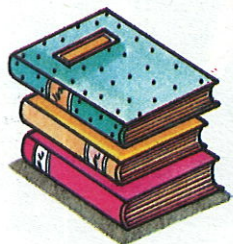
GOULD

Concludiamo la nostra carrellata sulle grandi figure di interpreti del Novecento con il pianista canadese Glenn Gould (1932 - 1982). Se ne parliamo non è tanto per la sua fortunata e rapidissima carriera concertistica (che lo portò anche ad essere il primo interprete nordamericano a varcare i confini dell'Unione Sovietica) ma per l'attività alla quale egli si dedicò quando decise, poco più che trentenne, di abbandonare le esibizioni pubbliche, impegnandosi esclusivamente nella registrazione discografica e nella produzione di materiali audio e audiovisivi. In quest'ambito egli portò alle estreme conseguenze l'impiego delle moderne tecnologie della riproduzione musicale: l'idea che lo sorresse in quest'impresa (non sprovvista di elementi provocatori e di eccentricità) era che il disco ha poco da dire se funziona come surrogato di un'esibizione "dal vivo" e molto da dire se invece funziona come supporto per un'esperienza sonora a sé stante. In altri termini, grazie alle possibilità tecniche che gli offre il mezzo, l'interprete contemporaneo sarebbe in grado di tenere sotto controllo e modellare a suo piacimento i diversi aspetti dell'esecuzione, cosa che difficilmente avviene in una sala pubblica. Gould si è servito del disco per affermare un messaggio interpretativo assai originale, che trova le sue radici nelle svolte linguistiche operate dalle avanguardie musicali del nostro secolo: da qui la sua avversione verso il repertorio ottocentesco (dal Sei-Settecento passa alle musiche del nostro secolo), la ricerca di sonorità secche e nervose (così lontane da quelle calde del tradizionale pianoforte), il tono astratto ed intellettualistico delle sue esecuzioni (così lontane dalle dimensioni tradizio-



Il pianista Glenn Gould.

nali del piacere e del godimento sensuale), la provocazione di mescolare suoni e rumori (nelle registrazioni sono facilmente percepibili gli scricchiolii dello sgabello su cui siede Gould e i mugolii che egli emette, come un jazzista, a sostegno della sua esecuzione). Ne viene fuori l'immagine di un interprete scomodo, che costringe l'ascoltatore a "pensare la musica".



LETTURA

A ciascuno il suo Bach



Ascolate la travolgente interpretazione che il pianista Glenn Gould dà del primo movimento (*Allegro animato*) del Concerto italiano di Bach. Poi, per entrare meglio nello spirito di questa esecuzione, leggete quello che lo stesso strumentista dichiarò nel corso di un'intervista a proposito della grandezza di Bach:

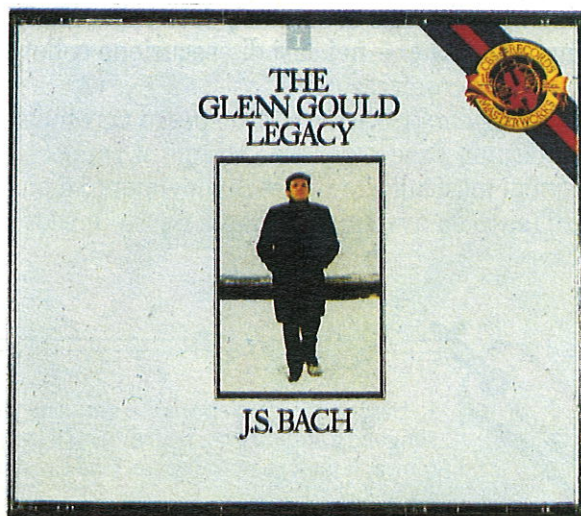
"Se vi è un solo uomo di musica di cui si possa dire che sia universale, che ha potuto essere percepito dai punti di vista più divergenti da una generazione all'altra, capace di sostenere tutti i giudizi, tutte le idee di progresso e di evoluzione nel corso dei duecento anni che sono passati dalla sua morte, continuando, allo stesso tempo, a esercitare un fascino sempre più complesso, più contemporaneo e nondimeno più misterioso che mai, quest'uomo è Sebastian Bach.

È senza dubbio il solo artista la cui opera è potuta servire da riferimento alle idee e ai concetti diametralmente opposti di artisti di tutte le epoche. A Mozart, Bach appariva come l'incarnazione di un ideale scolastico, un ideale degno del più alto rispetto, ma un ideale che, nelle prospettive mozartiane, era destinato a essere tenuto di riserva per occasioni molto speciali. Per Mendelssohn, Bach rappresentava la perfezione ultima dell'architettura musicale, la manifestazione di una presenza spirituale. Per i postwagneriani, Bach era la personificazione dell'ideale contrappuntistico, la garanzia di una complessità che non impediva in alcun modo la grandezza acustica. I neoclassici vedevano in Bach l'esempio vivente della chiarezza e della personificazione del miniaturista, la manifestazione suprema della precisione nel campo dell'espressione del pensiero.

Ciò che attira i musicisti seriali nella musica di Bach sono le sottigliezze della frammentazione, mentre ciò che interessa i musicisti jazz è la pulsazione perpetua di un ostinato implacabile.

Per quanto mi riguarda Bach costituisce la ragione principale per la quale sono diventato musicista. L'amore per la sua musica ha in qualche modo impregnato tutti gli altri progetti ai quali mi sono interessato"

(adattato da: Glenn Gould, *No, non sono un eccentrico*, interviste a cura di B. Monsaingeon, Torino, EDT, 1989, pp. 159-160)



Copertina di un disco che raccoglie alcune interpretazioni di Gould.

Movimenti in musica

Quando ascoltiamo un brano musicale, specie se è ritmato, ci viene spontaneo battere il piede, muovere il capo o compiere qualche altro movimento del corpo. Capita anche agli strumentisti, molti dei quali accompagnano le loro esibizioni con movimenti spontanei, che sottolineano particolari passaggi del brano che eseguono.

Ci sono casi, poi, nei quali il rapporto fra musica e movimento è ancora più stretto. Già sappiamo che nell'antica Grecia il termine *musiké* indicava non solo l'arte dei suoni, ma anche l'insieme delle manifestazioni individuali e collettive basate sul movimento ritmico, dalla danza alla ginnastica. In molte occasioni, ancora oggi, troviamo una stretta relazione tra musica e movimento del corpo, e non solo nella danza. Per esempio, certe specialità ginniche si avvalgono dell'apporto della musica, e del contributo che essa offre all'esecuzione delle figure di movimento.

Così la *ginnastica ritmica* usa strumenti piuttosto semplici, i cosiddetti "piccoli attrezzi" (palla, fune, nastri, cerchio...), con i quali l'interprete realizza, quasi "disegna" una serie di figure nello spazio: e ciò avviene generalmente sulla base musicale fornita da un pianoforte o da una registrazione. Queste figure hanno una corrispondenza molto stretta con il ritmo della musica: ad ogni figura musicale corrisponde una particolare figura di movimento. In questo modo la musica guida i movimenti e li rende armoniosi, determinandone la giusta durata e — nei casi di esecuzione collettiva — la sincronizzazione.

Anche la *ginnastica artistica* è spesso accompagnata da una base musicale. Ma qui il rapporto fra i tratti musicali e le figure di movimento è più libero, tanto da avvicinarla ad una danza improvvisata.



Esecuzione di un esercizio alle parallele asimmetriche.

La danza. Nella ginnastica il ruolo della musica (quando c'è) è ausiliario; essa sta sullo sfondo, e subordina la sua azione al raggiungimento da parte del ginnasta di un perfetto equilibrio psicofisico ed esecutivo. Al contrario, nella danza la musica assume un ruolo centrale; il suo legame con il movimento tende ad essere più ricercato. Esistono diversi tipi di danza: da quella popolare al ballo da discoteca. Un caso a parte è rappresentato dal balletto artistico, la cui vicenda storica si è sviluppata, almeno nel mondo occidentale, in stretto collegamento con la musica da teatro. Ma questo lo vedremo dopo.

Spesso la musica popolare si accompagna al movimento. La danza folcloristica è generalmente di tipo collettivo e svolge funzioni rituali o si lega a



1. Descrivete altre specialità ginniche che fanno uso della musica e analizzate i rapporti che si vengono a stabilire tra i movimenti e le figure musicali: per esempio, il pattinaggio artistico, l'aerobica, il nuoto sincronizzato. Che tipi di musiche vengono generalmente utilizzati in queste specialità?
2. Come vengono attribuiti i punteggi alle prove nei campionati di ginnastica artistica? Quanta parte del punteggio complessivo riguarda il rapporto fra movimento e musica?

particolari avvenimenti, come le nozze, i raccolti, ecc. Il suo scopo è di cementare i rapporti interni alla comunità.

In ambito aristocratico, prima, e borghese, dopo, la danza svolge invece una funzione celebrativa e spettacolare.

I due tipi di danza intrattengono rapporti diversi con la musica. Nella danza popolare la musica entra in modo intimo e può capitare che lo strumen-

tista (o il corista) e il danzatore siano la stessa persona. La danza aristocratica e quella borghese, invece, hanno un rapporto più "staccato" con la musica: da una parte lo strumentista, dall'altro il danzatore.

La prima forma di danza, quella popolare, tende ad essere "libera". La seconda, aristocratica e poi borghese, tende invece ad essere "codificata".



1. Indicate, di ciascuna delle seguenti danze, dove e quando si è diffusa: tarantella, allemanda, polka, flamenco, tango, samba, one-step, twist, mazurka.



2. Ascoltate attentamente i due brani che vi proponiamo.



Il primo è il pezzo per orchestra *Capriccio italiano*, composto dal musicista russo Ciaikovski (v. pag. 514) nel 1880. Il secondo è la canzone *Well did you Evah?* (v. pag. 561) di Cole Porter. Quali ritmi di danza siete capaci di individuare?

3. Mettete a confronto una balera con una discoteca. Quali musiche è possibile ascoltare nella prima e quali nella seconda? Chi frequenta la balera e chi frequenta la discoteca? Come generalmente sono strutturate le due sale (arredamenti, colori, uso delle luci, disposizione della pista)? In quale dei due ambienti i balli sono basati su regole e figure precise?

Il balletto. Il balletto è un'azione teatrale che mette in scena una narrazione basata su musiche generalmente originali e che viene condotta su un preciso disegno, la cui funzione è di coordinare movimenti, figurazioni e gesti. Questo disegno è chiamato "coreografia".

La fortuna storica del balletto, come genere artistico, si accompagna a quella del melodramma, del quale rappresenta la versione in movimento, che sostituisce al canto l'azione del corpo.

Questo legame tra i due generi spiega perché è l'Italia a dare i natali al balletto artistico, nel Seicento.

In seguito, il balletto conosce un periodo di grossa fortuna nella Francia del re Sole, che era solito esibirsi a corte.

Alla fine del Settecento il balletto esce dai saloni di Versailles e comincia a calcare i teatri pubblici: diventa un fenomeno professionistico, al quale si dedicano specialisti, pagati in quanto tali.

Ci si impegna a definirne regole e linguaggio (il balletto parla francese, così come la musica parla italiano).

Nasce in quest'ambito, nel secolo scorso, il mito della "prima ballerina", la diva della danza: una figura eterea ed elegante, vestita del tradizionale "tutù", che si muove elegantemente sulle punte.



"Tre ballerine russe", dipinto di Edgar Degas (1834-1917).

Parallelamente alla fortuna del balletto romantico, che mette in scena racconti fiabeschi, sospesi tra il sogno e l'immaginazione, si definiscono meglio i ruoli e le caratteristiche della musica per balletto.

Alcuni compositori (come i francesi Adolphe-Charles Adam e Léo Delibes) si dedicano quasi esclusivamente a questo tipo di produzione, mentre altri (come il russo Ciaikovski) orientano una parte non marginale dei loro interessi alla musica per balletto. Ed è con quest'ultimo (autore di tre celebratissime composizioni, delle quali esistono versioni concertistiche: *La bella addormentata nel bosco*, *Lo Schiaccianoci*, *Il lago dei cigni*) che si conclude la fortunata vicenda del balletto romantico.

Dopo, si entra nel balletto moderno.

A segnare il passaggio c'è una figura che ha profondamente influito sullo sviluppo di questo genere artistico nel corso di tutto il Novecento: il russo Sergej Diaghilev. Grande impresario teatrale, abilissimo scopritore di talenti, uomo incredibilmente curioso e aperto al nuovo, Diaghilev dà vita a Parigi, nel 1911, alla compagnia dei *Ballets russes*, e per quasi vent'anni, fino alla morte, ne garantisce successi e fortune a livello internazionale.

Merito maggiore di questa moderna figura di artista è quello di essere riuscito a creare attorno ai *Ballets russes* un gruppo affiatato di artisti di diversi settori: pittori, coreografi, ballerini e musicisti.

Basti pensare che coinvolse nelle sue imprese compositori del calibro di Stravinski, Debussy, Satie, Prokofiev, R. Strauss e pittori come Matisse, De Chirico e Picasso.

Con Diaghilev si esce decisamente dal clima fiabesco del balletto romantico: la coreografia si collega in modo più stretto con le caratteristiche musicali dei brani e la rappresentazione assume un carattere "sinfonico", sacrificando in parte la dimensione descrittiva ma guadagnando molto sul versante espressivo: dopo il lungo periodo di supremazia dei ruoli femminili, i ruoli maschili assumono autonomia e carattere, e il balletto si fa sempre più un'espressione collettiva.

Non c'è indirizzo di rilievo, nel balletto contemporaneo, che non debba qualcosa a Diaghilev. A cominciare dal caso degli Stati Uniti, dove le esperienze dei *Ballets russes* vennero riprese e appro-

fondite dalla grande ballerina Isadora Duncan (che teorizzava e praticava una danza libera, ispirata alle figure della Grecia antica) e poi da Georges Balanchine e Marta Graham: caratteristiche della "modern dance" americana sono un uso più completo del gruppo, la tendenza a coinvolgere nei gesti e nelle figure gli stati interiori dell'uomo, l'abbandono del realismo e la scelta di fare del ballo un'espressione astratta e pura. Inoltre negli Stati Uniti il balletto conosce una grossa popolarità, grazie all'impulso alla spettacolarizzazione che viene dal cinema e dal teatro di intrattenimento: è qui che si fissa la consuetudine, che è anche dei nostri giorni (e che voi conoscete bene attraverso la televisione), di inserire balletti nel corso di spettacoli di massa.

Accanto agli Stati Uniti, i centri più importanti del balletto d'oggi sono: la Francia, dove spiccano le fantasiose e brillanti coreografie di Roland Petit e i balletti "rivoluzionari" (per la novità dei temi e l'arditezza delle figure) di Maurice Béjart; la Germania, dove l'ardita ricerca di Pina Bausch tende a privare il balletto della sua tradizionale veste di bellezza e a caricarlo, attraverso una valorizzazione del gesto, di espressioni negative come il dolore e l'angoscia; l'Unione Sovietica, dove si ripropongono i fasti del balletto classico.



Copertina di un disco che raccoglie musiche di spettacoli realizzati sotto la direzione di Diaghilev.



1. Vi presentiamo l'ultimo quadro del balletto di Sergej Prokofiev *Giulietta e Romeo* (1936), ispirato al dramma di Shakespeare: in esso si assiste alla morte di Giulietta. Giulietta, ridestatasi dal sonno procuratole da una pozione che doveva simularne la morte, vede accanto a sé il cadavere di Romeo e a sua volta si pugnala, unendosi all'amato in un disperato abbraccio. Mettetevi nei panni del coreografo e scegliete, fra le posizioni di danza che trovate qui illustrate, quelle che vi sembrano più adatte alla musica e alle esigenze della rappresentazione. Non dimenticate di pensare ai costumi, alla scena e alle luci!

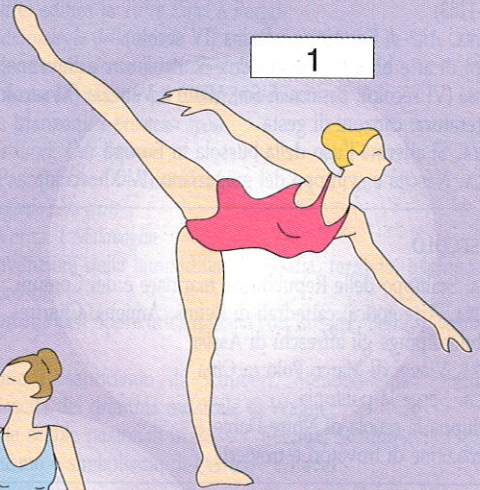
1. "Arabesque": posizione di equilibrio su una gamba, mentre l'altra è tesa all'indietro a formare un ampio angolo. Le braccia seguono le stesse linee, oppure si dispongono parallele al suolo. L'inclinazione del busto può variare. È una delle posizioni più eleganti e sfruttate nel balletto classico.

2. "Ballon": il termine indica la capacità della ballerina di stare sollevata per aria, staccata da terra, e di ritornarvi morbidamente. È un passo tipicamente virtuosistico.

3. "Battement": la gamba passa da una posizione all'altra, sollevandosi a diverse altezze e muovendosi in varie direzioni.

4. "Entrechat": rapida elevazione in verticale del corpo, mentre i piedi si incrociano più volte, rapidamente, le punte rivolte in basso. Il termine deriva dall'italiano "intrecciare". Di solito ad esso si aggiunge il numero degli incroci, fino ad otto.

5. "Rond de jambe": la gamba disegna un semicerchio o un cerchio completo, sfiorando con la punta del piede il pavimento oppure sollevandosi lateralmente.



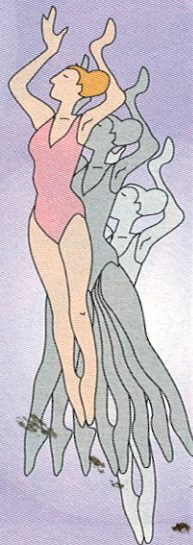
1



2



3



4



5

TAVOLA CRONOLOGICA

DAL IV AL XII SECOLO

STORIA. Editto di Costantino, libertà di culto ai cristiani (313)
Divisione dell'Impero Romano (395)
Caduta dell'Impero Romano d'Occidente (476)
Invasione dei Longobardi (568)
Inizio dell'era maomettana (622)
Conquista della Spagna da parte degli Arabi (713)
Carlo Magno fonda il Sacro Romano Impero (800)
Prima Crociata (1096-1099)
Guerre fra i Comuni italiani e l'imperatore Federico Barbarossa (1152-1183)
CULTURA. *Arco di Costantino* a Roma (IV secolo)
Esempi di arte bizantina: *S. Vitale* e *S. Apollinare* a Ravenna; *Abbazia di Pomposa* (VI secolo); *Basilica di San Marco* a Venezia (XI secolo)
In letteratura: canzoni di gesta
SCIENZA. Si afferma l'uso della bussola in Europa
MUSICA. Nascita e sviluppo del gregoriano (IV-XI secolo)

XIII SECOLO

STORIA. Sviluppo delle Repubbliche marinare e dei Comuni
CULTURA. Arte gotica: cattedrali di Reims, Amiens, Chartres
Cimabue dipinge gli affreschi di Assisi
SCIENZA. Viaggi di Marco Polo in Cina
MUSICA. Sorge la polifonia
Si sviluppa la scuola di Notre-Dame
Affermazione di trovatori e trovieri

XIV SECOLO

STORIA. Passaggio dal Comune alla Signoria
Il papa si trasferisce ad Avignone (dal 1305 al 1377)
CULTURA. Giotto realizza il Campanile del *Duomo* di Firenze, gli affreschi nella *Cappella degli Scrovegni* a Padova e nella *Chiesa Superiore di S. Francesco* ad Assisi
Dante Alighieri: *Divina Commedia*
Francesco Petrarca: *Il canzoniere*
Giovanni Boccaccio: *Il Decamerone*
SCIENZA. Scoperta della polvere da sparo
MUSICA. Guillaume de Machaut: *Messa di Notre-Dame*

XV SECOLO

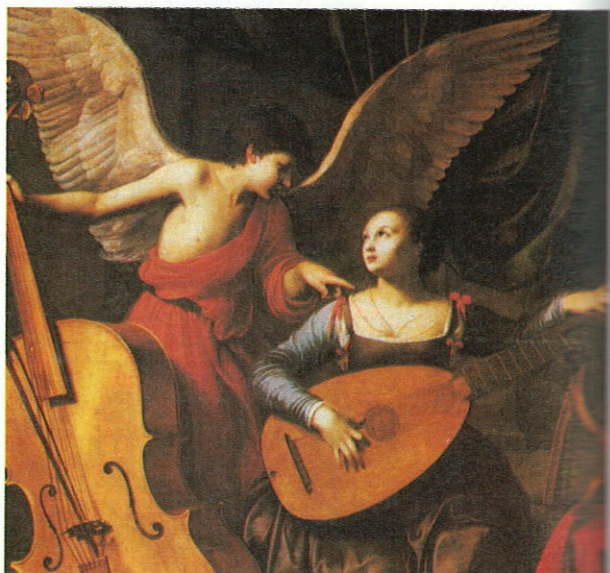
STORIA. Umanesimo e Rinascimento
Trasformazione delle Signorie in Principati
Concilio di Costanza (1414-18)
Scoperta dell'America (1492)
Caduta dell'Impero Romano d'Oriente (1496)
CULTURA. Filippo Brunelleschi realizza la cupola del *Duomo* di Firenze
Donatello scolpisce il *David*
Botticelli dipinge *La Primavera*
Leonardo da Vinci dipinge *La Gioconda* e *La Vergine delle rocce*
Lorenzo il Magnifico: le *Rime*
Angelo Poliziano: *Orfeo*
SCIENZA. Invenzione della stampa
Studi di Leonardo da Vinci sulla meccanica e la fisica
MUSICA. Sviluppo della scuola fiamminga

XVI SECOLO

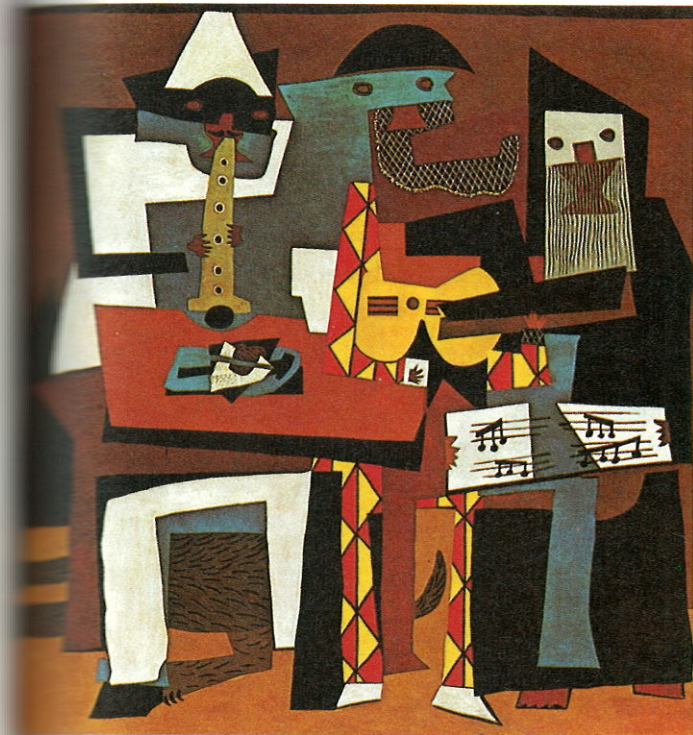
STORIA. Lutero avvia la Riforma protestante (1517)
Concilio di Trento e Controriforma (1545-1563)
Ampliamento del dominio spagnolo in Italia
CULTURA. Michelangelo Buonarroti realizza la *Basilica di S. Pietro* a Roma, il *David*, la *Pietà* e la *Pietà Rondanini* e dipinge gli affreschi della *Cappella Sistina*
Andrea Palladio realizza il *Teatro Olimpico* a Vicenza
Leonardo da Vinci dipinge *L'ultima cena*
Giorgione dipinge *La tempesta*
Ludovico Ariosto: *Orlando Furioso*
Torquato Tasso: *Gerusalemme Liberata*
SCIENZA. Esplorazioni di Amerigo Vespucci e Ferdinando Magellano
Nicò Copernico formula la teoria eliocentrica
MUSICA. Affermazione dell'armonia
Nascita del corale luterano in Germania
In Italia composizioni di Palestrina, Gabrieli, Gesualdo da Venosa

XVII SECOLO

STORIA. Pace di Westfalia e fine della guerra dei Trent'anni (1618-48)
Primi insediamenti europei in America
Inghilterra e Olanda iniziano i commerci con le Indie
Luigi XIV revoca l'editto di Nantes, costringendo all'esilio i protestanti francesi (1685)
CULTURA. Lorenzo Bernini realizza il *Colonnato di S. Pietro* a Roma e scolpisce *Apollo e Dafne*
Caravaggio dipinge *La cena in Emmaus*
Rembrandt dipinge *La ronda di notte*
Giambattista Marino: *Adone*
William Shakespeare: *Romeo e Giulietta* e *Amleto*
Racine: *Athalie*
SCIENZA. Invenzione del cannocchiale e del microscopio
Studi astronomici di Galileo Galilei
Isaac Newton formula la legge di gravitazione universale
MUSICA. Nascita del melodramma (Monteverdi) e dell'oratorio (*Emilia de' Cavalieri*)
Nascita del concerto
Sonate da camera e da chiesa
Uso del sistema temperato



"Santa Cecilia e l'angelo", dipinto di Carlo Saraceni (1579-1620)



"I tre musicisti", dipinto di Pablo Picasso (1881-1973) del 1921.

XVIII SECOLO

STORIA. Guerra di successione in Spagna (1701-1714)
 Pietro il Grande fonda San Pietroburgo (1705)
 Sconfitte dell'esercito francese a Torino e Ramillies (1706)
 Pace di Utrecht (1713)
 Guerra di successione austriaca (1742)
 Fine della guerra dei Sette anni: affermazione della supremazia coloniale inglese (1763)
 Dichiarazione d'indipendenza americana (1776)
 Rivoluzione francese (1789)
 Prima campagna di Napoleone in Italia (1796)
CULTURA. Giuseppe Piermarini realizza il *Teatro alla Scala* di Milano
 Giambattista Tiepolo dipinge la *Crocifissione*
 David dipinge *La morte di Marat*
 Pietro Metastasio: *Didone abbandonata*
 Giambattista Vico: *I principi della scienza nuova*
 Jean-Jacques Rousseau: *Discorso sulle scienze e sulle arti*, *Sull'origine dell'ineguaglianza tra gli uomini* e *Emilio*
 Viene stampata a Parigi l'*Enciclopedia*
 Immanuel Kant: *Critica della ragion pura* e *Critica del giudizio*
 Carlo Goldoni: *La locandiera*, *Campiello*, *Le smanie della villeggiatura*
 Voltaire: *Lettere filosofiche*
 Alfieri: *Saul* e *Mirra*
 Goethe: *Faust* e *I dolori del giovane Werther*
 Schiller: *I masnadieri* e *Don Carlos*
SCIENZA. Studi di Linneo sulla botanica e di Alessandro Volta sull'elettricità
 Invenzione della macchina a vapore, dell'aerostato, del sottomarino e del paracadute
MUSICA. Affermazione dell'opera seria e dell'opera buffa
 Attività di Johann Sebastian Bach e Georg Friedrich Händel
 Si afferma lo stile galante in Francia: Couperin e Rameau
 Gluck riforma il melodramma
 Età classica: attività di Haydn, Mozart e Beethoven

XIX SECOLO

STORIA. Napoleone proclamato imperatore. Vittorie di Napoleone e campagna di Russia. Sconfitta a Waterloo (1815) e morte in esilio a Sant'Elena (1821)
 Congresso di Vienna e spartizione dell'Europa (1815)
 Moti carbonari per l'indipendenza dell'Italia (1820)
 Giuseppe Mazzini fonda la *Giovine Italia* (1831)
 Prima guerra d'indipendenza in Italia (1848)
Manifesto del Partito Comunista di Marx ed Engels (1848)
 Seconda guerra d'indipendenza in Italia (1859)
 Spedizione dei Mille (1860) e proclamazione del Regno d'Italia (1861)
 Guerra di secessione negli Stati Uniti (1863)
 Terza guerra d'indipendenza in Italia (1866)
 Marx pubblica *Il capitale* (1867)
 Presa di Porta Pia: Roma capitale d'Italia (1870)
CULTURA. Goya dipinge *La famiglia di Carlo IV* e *Fucilazioni del 3 maggio 1808*
 Eugène Delacroix dipinge *La libertà che guida il popolo*
 Impressionismo di Claude Monet
 Vincent van Gogh dipinge *Sponda sulla Senna*
 Gustave Eiffel edifica la *Torre Eiffel* a Parigi
 Hegel: *Fenomenologia dello spirito*
 Ugo Foscolo: *Dei sepolcri* e *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*
 Giacomo Leopardi: i *Canti*, gli *Idilli*, *Zibaldone*
 Alessandro Manzoni: *I promessi sposi*
 Giosue Carducci: *Odi Barbare*
 Giovanni Pascoli: *Canti di Castelvecchio*
 Puskin: *Eugenio Oneghin*
 Giovanni Verga: *I Malavoglia*
SCIENZA. Invenzioni della lampadina, fotografia, ferrovia, telefono, telegrafo, automobile
MUSICA. Fortuna dell'opera lirica italiana con Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi
 In Germania romanticismo di Schubert, Mendelssohn, Schumann, Brahms. Nascita del dramma musicale di Wagner
 Nascita delle scuole nazionali in Russia, Boemia, Scandinavia, Spagna
 Impressionismo e simbolismo di Debussy e Ravel

XX SECOLO

STORIA. L'Italia conquista la Libia (1911-12)
 Prima guerra mondiale (1914-18)
 Rivoluzione russa (1917)
 Mussolini al potere in Italia (1922)
 Hitler al potere in Germania (1933)
 Guerra italo-etiope (1935-36)
 Guerra civile in Spagna (1936-39)
 Nascita della Repubblica in Italia (1946)
 Nascita del Mercato Comune Europeo (1957)
 Concilio Vaticano II (1962-65)
 Caduta del muro di Berlino (1990)
 Conflitto del Golfo (1991)
CULTURA. Correnti pittoriche del cubismo (Pablo Picasso), astrattismo (Wassily Kandinski), metafisica (Giorgio De Chirico), surrealismo (Max Ernst), espressionismo (Il ponte)
 Opere letterarie di Gabriele D'Annunzio, Luigi Pirandello, Salvatore Quasimodo, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Thomas Mann, Bertolt Brecht, Jean Cocteau
SCIENZA. Aeroplano, plastica, televisione, penicillina, reazione atomica, calcolatore elettronico, satelliti artificiali, sbarco sulla Luna
MUSICA. Schönberg formula le teorie sulla dodecafonia
 Attività di Stravinski, Webern, Berg
 Musica elettronica
 Nacita del jazz e del rock, sviluppo della musica "popolar"

1

Dite se queste affermazioni sono vere o false:

- V F Diversamente da quello del passato, l'artista contemporaneo è assolutamente libero.
- V F L'editore musicale si limita a stampare le vecchie e le nuove composizioni.
- V F Il pubblico della musica, oggi, è più compatto di quello di ieri.
- V F Esiste un solo tipo di musica "colta".

2

A pag. 423 avete letto la frase:

«Schönberg "pensa" la musica, Stravinskij la "vive"».
Spiegate la utilizzando e commentando gli ascolti fatti.

3

Avrete notato che nell'età contemporanea il rapporto tra musica e pittura si fa sempre più stretto. Dopo aver individuato alcuni esempi, tratti dalle pagine del libro, commentateli.

4

Alla base dell'attuale successo dell'interprete c'è che:

- a i compositori hanno esaurito la vena creativa
- b i compositori si sono messi a interpretare le musiche degli altri
- c le tecniche di riproduzione sonora hanno ampliato e cambiato i confini della documentazione musicale
- d la gente non ama più la musica classica e i grandi del passato