

Eugenio Raneri

STORIA DELLA MUSICA MODERNA

dal Settecento al Novecento



III Edizione Febbraio 2019

ISBN 978-88-6537-704-8

pagg. 350 - € 22,00

EDIZIONI DEL FARO

Gruppo Editoriale Tangram
Via dei Casai, 6 - 38122 TRENTO

<http://www.edizionidelfaro.it> - info@edizionidelfaro.it

SOMMARIO

11	PRESENTAZIONE	
13	LA MUSICA NELL'ETÀ DELL'ILLUMINISMO	
	La teoria musicale. Rameau	13
	Tonalità, contrappunto, temperamenti	16
	Lo "stile galante"	18
	Gli enciclopedisti	22
	Nuovi strumenti musicali	23
	Giornalismo e storiografia	26
	Lo "stile della sensibilità"	28
	Musica sacra	31
33	IL SETTECENTO: GENERI, FORME, STILI	
	Melodramma. Riforme, Gluck, operisti italiani	33
	Singspiel e melologo	41
	Balletto	42
	Musica strumentale. L'orchestra	43
	Sinfonia e concerto	45
	Altri generi strumentali	48
	Musica da camera. Boccherini	48
	La forma-sonata	51
53	LO STILE CLASSICO. HAYDN E MOZART	
	Lo stile classico	53
	Haydn	56
	Mozart	60
71	TRA I DUE SECOLI: ROSSINI, BEETHOVEN	
	Francia	71
	Rossini	75
	Beethoven	80
89	IL ROMANTICISMO IN AUSTRIA E GERMANIA	
	Le origini	89
	Schubert	91
	Mendelssohn	95
	L'opera teatrale. Weber	97
	Schumann	100

107	LA MUSICA STRUMENTALE DELL'OTTOCENTO (I)	
	Nuove prospettive	107
	L'orchestra. Berlioz	108
	Musiche cameristiche. Il violino. Paganini	110
	Il pianoforte	112
	Chopin	115
	Liszt	119
125	LA MUSICA IN ITALIA NELL'OTTOCENTO	
	Tradizione e rinnovamento	125
	Bellini	127
	Donizetti	129
	Verdi	132
	Altri compositori	138
	Altra musica vocale	140
	Musica strumentale	141
145	IL TEATRO MUSICALE IN GERMANIA E FRANCIA	
	L'opera tedesca	145
	Richard Wagner	146
	Grand-Opéra	153
	Opéra-Comique	155
	Operetta	157
	Opéra-Lyrique. Balletto	159
163	PAESI EUROPEI EMERGENTI	
	Scuole nazionali	163
	Boemia	164
	Paesi scandinavi	165
	Russia	168
	Altri paesi	174
	Spagna	175
179	LA MUSICA STRUMENTALE DELL'OTTOCENTO (II)	
	Brahms	179
	Bruckner, Wolf, Reger	183
	Mahler	186
	Strauss	190
	Musica strumentale in Francia	192

195	FRANCIA: TRA IMPRESSIONISMO E SIMBOLISMO	
	Tra '800 e '900	195
	Debussy	196
	Ravel	202
	Satie	206
	I Sei	209
213	LA SCUOLA DI VIENNA	
	Espressionismo	213
	Schoenberg	214
	Berg	221
	Webern	225
229	MUSICISTI DELL'EST EUROPEO	
	Skrjabin	229
	Stravinskij	231
	Janaček	238
	Bartók	240
	Prokof'ev	243
	Šostakovič	246
249	COMPOSITORI ITALIANI DEL NOVECENTO	
	Aggiornamento	249
	La "Giovane Scuola"	249
	Puccini	251
	Busoni	255
	"Generazione dell'Ottanta"	256
	Dallapiccola	262
	Petrassi	263
267	TRA LE DUE GUERRE	
	Novità e cambiamenti	267
	Hindemith	268
	Orff	270
	Musica e politica	271
	Spagna. De Falla	274
	Inghilterra. Britten	276
	Francia. Messiaen	280

285	IL II NOVECENTO: LE TENDENZE	
	Strutturalismo e alea	285
	Nuove sorgenti sonore	288
	Musica elettronica e computer music	290
	Altre tecniche e tipologie	294
	Lo spazio sonoro. Musica “spettrale”	297
301	IL II NOVECENTO: LE PERSONALITÀ	
	Italia. Maderna, Nono, Berio	301
	Francia. Boulez, Xenakis	310
	Germania. Henze, Kagel, Schnebel, Stockhausen	313
	Altri paesi	318
	Est europeo. Ligeti, Penderecki, Schnittke, Gubajdulina	318
323	AMERICA E OLTRE...	
	Preistoria	323
	Primi compositori	324
	Gershwin e altri	325
	Avanguardie. Ives, Cowell, Partch	327
	Cage	330
	Musica e tecnologia. Varèse	334
	Minimalismo	336
	Nuovi orizzonti	338
341	INDICE DEI NOMI	
351	INDICE DEI TEMI	

LA MUSICA NELL'ETÀ DELL'ILLUMINISMO

LA TEORIA MUSICALE. RAMEAU

Molteplici sono le trasformazioni che avvengono nell'Europa del Settecento in ambito artistico e culturale. Segno dei nuovi tempi è anche lo sviluppo di un nuovo pensiero teorico musicale. Già con Cartesio si era verificata una prima frattura rispetto all'antica concezione pitagorica secondo la quale la musica era specchio dell'ordine cosmico (musica *mundana*) e interprete di un superiore ordine di valori. Cartesio (*Compendium musicae*, 1618) aveva spostato l'attenzione verso gli aspetti percettivi e sensoriali della musica affermando che l'emozione provocata dalla musica nell'animo umano era effetto non solo della "proporzione" matematica presente nei suoni ma anche della sensibilità soggettiva.

All'alba del '700 il filosofo Leibniz, ribadendo antichi concetti pitagorici, definiva la musica "un esercizio di aritmetica che la mente fa in modo inconsapevole".

Decisiva ai fini del superamento della tradizione fu la scoperta dei suoni armonici da parte del fisico francese Joseph Sauveur (*Principes d'acoustique*, 1703). A ciò seguirono, nei primi decenni del secolo, ulteriori studi dello stesso Sauveur, di Euler (*Dissertatio physica de sonis*, 1727 ecc.) e di altri ricercatori.

Introducendo nuove motivazioni entro la precedente visione astratta, l'indagine sul suono faceva regredire, benché non senza problemi, gli antichi concetti metafisici e opponeva al tradizionale interesse per la natura "matematica" del suono quello "fisico" che stava alla base della percezione.

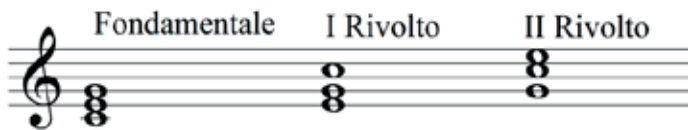


I primi suoni della serie armonica e "triade maggiore"

L'indagine di Sauveur aveva messo in luce per la prima volta il fatto che ogni suono è accompagnato da una serie di suoni superiori concomitanti detti "armoni-

ci”, non udibili in condizioni normali e corrispondenti ai multipli esatti della frequenza della vibrazione fondamentale. Prima di Sauveur, il teorico inglese William Holder aveva pubblicato a Londra nel 1694 uno studio significativo dal titolo *A Treatise on the musical grounds and principles of Harmony*.

Fondamentale per lo sviluppo della teoria musicale è stata l’opera del compositore e teorico francese Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Nel suo *Trattato d’armonia* (1722) egli pone a fondamento dell’armonia il “centro armonico” o “basso fondamentale” e, rifacendosi alla recente scoperta dei suoni armonici, identifica nei primi sei suoni della serie l’accordo perfetto maggiore, generato appunto dal basso. In questo e in altri scritti teorici (*Génération harmonique*, 1737, *Nuovo sistema di musica teorica*, 1726) Rameau introduce la nozione di “rivolto” e distingue i vari accordi maggiori e minori e le loro funzioni entro il contesto “tonale”. L’accordo quindi, comunque posizionato, anche cioè allo stato di “rivolto”, manteneva intatta la propria “funzione” all’interno della tonalità.



Accordo allo stato fondamentale, di I e di II rivolto

La tonalità, che dal Sei-Settecento sostituisce progressivamente l’antica “modalità”, è costituita da suoni gerarchicamente definiti: tonica (do), dominante (sol), sottodominante (fa), sensibile (si) ecc. Su questa base si sviluppa a partire da Rameau una teoria delle concatenazioni accordali fondata sul rapporto tra i bassi armonici, in particolare tra la tonica (I), la dominante (V) e la sottodominante (IV) e l’armonia diventa il cardine intorno al quale si svolge l’intero discorso musicale.



Scala di do maggiore

La tonalità è il linguaggio caratteristico della musica colta europea dei secoli XVIII e XIX. Fin dal ’700 i teorici si sono preoccupati di analizzare e classificare minuziosamente gli elementi costitutivi della tonalità, in specie le triadi (prin-

cipali e secondarie), le quadriadi, le cadenze (perfetta, imperfetta, d'inganno, plagale, frigia, evitata), gli intervalli (giusti, maggiori, minori, aumentati e diminuiti) e altri accordi ritenuti particolarmente espressivi (la “patetica” sesta napoletana, la “drammatica” settima diminuita, la sesta aumentata, la sesta aggiunta ecc.). Il discorso armonico, nel suo fluire, prevede allontanamenti anche vistosi dal centro tonale mediante la modulazione, il cromatismo e l'ènarmonia. Quest'ultima era in qualche caso già praticata nella prima metà del secolo (*L'Enharmonique* di Rameau, *La Stravaganza* di B. Marcello, *Fantasia cromatica e fuga* di Bach).

La tonalità, grandiosa conquista della musica occidentale, è stata sottoposta tra il '700 e l'800 a deroghe ed eccezioni sempre più frequenti e si è evoluta fino a esaurire le sue potenzialità costruttive e cedere il campo, nei primi decenni del XX secolo, a nuovi sviluppi.

Di conseguenza, sull'antico criterio melodico “orizzontale” della polifonia, secondo il quale l'armonia è il risultato della combinazione delle voci, prevale ora quello “verticale” degli accordi: in altre parole, la “melodia deriva dall'armonia” e non viceversa.

Ponendo il fenomeno armonico naturale a fondamento della tonalità, Rameau fa in sostanza coincidere il “bello” estetico con la natura e le sue leggi. Fondata sulle immutabili leggi naturali, la tonalità assurge pertanto a linguaggio eterno e universale, dotato di “regole certe”. Inoltre, così concepita, essa bene rappresenta lo spirito del tempo, teso a dominare la natura mediante la razionalità e la conoscenza scientifica.

Alla concezione di Rameau si rifecero anche altri studiosi, come l'organista tedesco G. A. Sorge (rivolti, funzioni degli accordi, quadriadi, temperamento) e G. Tartini. Quest'ultimo, già nel 1714 aveva analizzato il fenomeno del “terzo suono”, risultante dalla differenza armonica tra i suoni di un bicordo di violino accordato secondo l'ordine naturale.



Successivamente in altri importanti lavori (*Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia*, 1750 e *De' principi dell'armonia contenuta nel genere diatonico*, 1767) Tartini riconosce quale criterio di verità e bellezza la natura fisica del suono e, in coerenza con questa tesi, mostra nelle sue composizioni l'assoluta preferenza per il diatonismo ed evita le complessità armoniche.

IL SETTECENTO: GENERI, FORME, STILI

MELODRAMMA. RIFORME, GLUCK, OPERISTI ITALIANI

Nel corso del '700 il melodramma, dopo un secolo contrassegnato da crescenti successi, è saldamente affermato come genere di largo consumo. Il modello più seguito è quello "metastasio", articolato in "pezzi chiusi" e funzionale allo strapotere dei cantanti e ai gusti di un pubblico sempre più attratto dalle seduzioni del "belcanto".

A sostegno del mito vocale italiano operano eccellenti scuole di canto, per es. a Napoli, e famosi maestri, eminenti virtuosi, come Pistocchi, Bernacchi, Tosi, Mancini, Porpora. Il Tosi è autore di un trattato (*Opinioni de' cantori antichi e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, 1723) nel quale si illustrano gli abbellimenti vocali, le cadenze, i passaggi, il recitativo ecc. Similmente, il Mancini nel suo scritto (*Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, 1774) illustra aspetti della tecnica vocale.

Tuttavia, nonostante ciò, da più parti, specialmente a opera dei letterati, più che dei musicisti, troppo personalmente interessati alla conservazione del modello teatrale, si lanciano pesanti critiche contro il melodramma, ritenuto non rispondente alle esigenze del "vero" e del "sentimento".

Esigenze di rispetto della verosimiglianza si riscontrano anche nell'ambito letterario e figurativo. Nel teatro si introducono soggetti e ambienti borghesi, si abbandonano le situazioni inverosimili e gli intrecci troppo complicati e artificiosi. Diderot (*Il figlio naturale*, 1757, e *Il padre di famiglia*, 1758) e Goldoni promuovono un modello di teatro d'impronta più realistica. Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*, 1769) ripudia le "unità" e gli elementi "eroici" della tradizione e auspica azioni sceniche nelle quali agiscano personaggi quotidiani e psicologicamente meglio caratterizzati. Richardson (*Pamela* del 1740 e *Clarissa* del 1748) e in particolare Rousseau (*Nuova Eloisa*, 1761) lodano la presenza del "sentimento" nel teatro. Nelle commedie di Lesage e Marivaux compare l'elemento patetico e "lacrimoso" (*larmoyant*).

Il letterato e poligrafo Francesco Algarotti (*Saggio sopra l'opera in musica*, 1762), ribadendo giudizi critici diffusi, condanna il virtuosismo canoro, responsabile di compromettere il giusto rapporto tra musica e parole. Auspica l'integrazione del-

la sinfonia d'apertura nel contesto drammatico, l'eliminazione delle superflue ripetizioni di parole, la sobrietà degli accompagnamenti e l'aderenza della scenografia agli ambienti storici.

Anche il mantovano M. Borsa (*Saggio filosofico sopra la musica imitativa teatrale*, 1781) condanna l'opera con i suoi "afoni personaggi" e gli esibizionismi vocali e al contrario esalta l'opera buffa per la varietà delle situazioni e per il più coerente rapporto della musica con il testo. Alcuni anni più tardi, lo spagnolo E. de Arteaga (*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*, 1783-1785) deplora quei compositori che, attirati dalle nuove risorse dell'armonia e della strumentazione, introducono nelle loro opere "milioni di note" producendo un insopportabile "fracasso dell'armonia".

Al rifiuto dei critici e degli illuministi italiani (Beccaria, Verri, Bettinelli) nei confronti del teatro musicale si associano anche eminenti letterati. Nell'ode *La Musica* (1769) il Parini ridicolizza i castrati. Alfieri definisce il melodramma uno "stucchevole trastullo dell'orecchio" e in alternativa scrive il testo di una "trame-logedia" (*Abele*), in cui si fondono tragedia e melodramma, parti recitate e cantate. Il Chiari, significativo esponente dello spirito "neoclassico", rifiuta il teatro musicale in quanto troppo distante dall'autentico clima antico.

Mentre critici e letterati deplorano il disordine che regna nel melodramma, i compositori più impegnati si adoperano invece per un rinnovamento inteso anche nelle sue componenti musicali. I maggiori contributi provengono dagli italiani Jommelli e Traetta e, in modo speciale, dal tedesco Gluck.

Niccolò Jommelli (1714-74), di formazione "napoletana", è attivo prima in Italia e a Vienna e poi (1753-1769) a Stoccarda al servizio del duca Carlo Eugenio del Württenberg, mecenate e appassionato sostenitore della *tragédie* francese. Nei lavori successivi alle prime opere, d'impronta convenzionale, Jommelli introduce consistenti innovazioni (*Achille in Sciro* e *Fetonte*, 1768). Conferisce al recitativo accompagnato un carattere drammatico, aria e recitativo tendono a integrarsi reciprocamente, la melodia si fa più intensa, l'armonia si carica di tensioni, di audaci passaggi, di escursioni a tonalità lontane. La sinfonia d'apertura accoglie sviluppi tematici, modulazioni e contrasti. L'orchestra dà più spazio alle parti interne, per esempio alla viola e agli strumenti a fiato e consegue nuovi effetti mediante l'uso del crescendo e degli opposti livelli dinamici. Al coro, ormai praticamente assente nel teatro musicale, viene invece riservato un notevole spazio.

Jommelli ha composto una cinquantina di opere serie, diversi intermezzi, pasticci e cantate. Tra i suoi numerosi titoli citiamo *Attilio Regolo*, *Enea nel Lazio*, *Le avventure di Cleonte*, *Il trionfo di Clelia*. Suo migliore librettista è l'antimetastasiano Mattia Verazi.

Tommaso Traetta (1727-79), anch'egli "napoletano", lavora presso la corte fiorentina di Parma. Qui il duca Filippo di Borbone e il ministro Du Tillot gestore del Teatro Ducale sono apertamente favorevoli allo stile francese. Con *I Tindaridi* (1760) Traetta propone la sua prima efficace alternativa al gusto dominante e, rifacendosi alla *tragédie*, avvicina lo stile dell'aria a quello del recitativo. Grande cura viene riservata all'orchestra ed è impiegato anche il coro. Dal 1761, su invito del conte Durazzo, direttore dei Teatri Imperiali, egli è a Vienna dove vedono la luce i capolavori *Ifigenia in Tauride* (1763) e *Antigone* (1772).

La crisi dell'opera italiana nella seconda metà del secolo è testimoniata da lavori parodistici riguardanti il melodramma, come *L'Opera seria* di Calzabigi-Gasparini o *Prima la musica poi le parole* del librettista Casti per la musica di Salieri. Nel secondo '700, dopo il noto *Teatro alla moda* di B. Marcello, escono diversi lavori di tono parodistico sul tema dell'opera seria: *La bella verità* di Goldoni-Piccinni, *La critica* e *La Semiramide in bernesco* di Jommelli, *La virtuosa alla moda* di Caruso, *L'impresario in angustie* di Cimarosa, *L'impresario teatrale* di Mozart, *Il capriccio drammatico* di Valentini, *L'impresario in scompiglio* di Astarita, *Le convenienze teatrali* e *Le inconvenienze teatrali* di Sografi, *La scuola di musica* di Bernardini ecc.

È proprio a Vienna che si realizza un nuovo modello di melodramma a opera del poeta e librettista Ranieri de' Calzabigi e del compositore Christoph Willibald Gluck. Il Calzabigi, a Vienna dal '61 dopo un soggiorno decennale a Parigi, di comune accordo con Gluck produce alcuni libretti improntati a un nuovo spirito teatrale.

Abbandonato l'aulico estetismo metastasiano, il dramma ora ricerca l'unità e la continuità dell'azione, la chiarezza la semplicità delle vicende. Scompaiono le complicazioni, le sentenze e i paragoni, si riduce il numero delle scene per fare posto a più ampi quadri nei quali agiscono personaggi straordinari, ritagliati dal mondo della classicità e del mito e intesi quali simboli di idee morali (Orfeo, Alceste, Paride, Elena ecc.). Un superiore controllo "razionalistico" frena l'irruenza delle passioni e conduce le vicende a buon fine.

Anche Gluck (1714-87), come il Calzabigi, proviene da un'esperienza cosmopolita. Il suo itinerario formativo passa per Praga, Vienna, Milano dove studia con G. B. Sammartini, e Londra, a contatto con l'imponente gestualità di Haendel. È più volte a Parigi, poi a Napoli e Bologna, e dal '50 alla corte di Vienna dove viene stabilmente accolto grazie alla mediazione del conte Durazzo.

Gluck nasce a Erasbach nel Palatinato nel 1714. Consegue un primo successo a Milano nel '41 con *Artaserse*. Dal '50 risiede a Vienna dove trionfa con *l'Orfeo* (oltre 100 repliche). Al '77 risale la *querelle* parigina nella quale viene contrap-

LO STILE CLASSICO. HAYDN E MOZART

LO STILE CLASSICO

L'epoca compresa tra gli ultimi decenni del '700 e i primi anni del secolo successivo viene convenzionalmente chiamata "periodo classico". L'alto grado di equilibrio e di perfezione stilistica e formale raggiunto dai massimi compositori, come Haydn e Mozart, è tale da giustificare pienamente l'appellativo di "classico". Un'esigenza di armoniosità, di coerenza e di chiarezza contrappone la musica di quest'epoca alle ridondanze del barocco o al decorativismo dell'età arcadica e "galante". L'opera d'arte, pur nella varietà delle parti di cui si compone, viene concepita come organismo compiuto, unitario e coerente.

Lo stile "classico" ha origini complesse. Nel corso del '700, fenomeni visti come l'editoria musicale, il concerto pubblico, l'emigrazione di molti musicisti in ogni parte d'Europa, favoriscono la circolazione di differenti modelli compositivi. Tecniche disparate di scrittura vengono così a convergere e a integrarsi reciprocamente: il senso costruttivo dell'antica polifonia, la leggerezza e la semplificazione della musica "galante", le nuove esigenze di chiarezza e simmetria, la ricerca di un'espressività più naturale, le spinte del gusto "sensibile" e la conseguente introduzione di tensioni e contrasti. Si costituisce così, nell'arco di anni, un linguaggio sovranazionale, "europeo" e cosmopolita, cui aderiscono numerosi compositori dei Paesi musicalmente più progrediti (Germania, Italia, Francia).

A motivo dell'ideale di perfezione "classica", la musica di Haydn, Mozart e Beethoven è stata considerata in passato, con scarso senso della relatività storica, la "più alta". In realtà la musica "classica" appartiene a un ordine di valori circoscritto nel tempo e quindi da non potersi intendere come paradigma assoluto di "bellezza" musicale. Essa tuttavia bene interpreta il pensiero occidentale europeo secondo il quale razionalità, logica e senso dell'organizzazione e della forma sono ancora ritenuti fattori fondamentali della produzione artistica.

Il criterio più generale che sta alla base dello stile "classico" è la presenza di un progetto organico e coerente al cui interno si integrano reciprocamente gli elementi fondamentali del discorso: melodia, armonia, ritmo, dinamica, agogica e forma.

Elemento fondamentale è la melodia. Essa ha un chiaro e ben delineato profilo “tematico”. Il “tema” classico è normalmente breve, vario al suo interno e articolato in simmetrie, corrispondenze o contrapposizioni. Consta spesso di una frase comprendente un numero pari di battute, per esempio 8, e divisibile in semifrasi uguali (4+4). Dal punto di vista tonale è chiaramente definito in quanto si basa sui gradi principali della tonalità (tonica e dominante).

Per la varietà degli intervalli e dei ritmi di cui si compone, esso si presta bene allo “sviluppo” ossia all’elaborazione di singoli spunti caratteristici.



Haydn: I tema della sinfonia *London*

All’unicità del tema, prevalente nell’epoca passata, i compositori preferiscono ora, per ragioni di varietà e di dialettica interna, l’adozione di un secondo tema dal carattere tendenzialmente contrastante rispetto al primo. Tra i due temi, si inseriscono passaggi o “ponti” costituiti da materiale tematicamente povero o inerte (scalette, arpeggi o altre figure) sui quali avvengono transizioni ritmiche o modulazioni atte a preparare l’ingresso del nuovo episodio tematico. Così concepito, l’intero movimento iniziale di una sinfonia, di un concerto o di un quartetto, imita la struttura di un discorso articolato nel quale frasi e periodi espongono gli argomenti del dialogo mettendone poi in luce le ulteriori implicazioni.

L’armonia procede secondo un piano di rapporti chiaro ed equilibrato. Rispetto alle età precedenti, nelle quali il movimento delle parti contrappuntistiche rendeva il tessuto armonico piuttosto mosso e instabile, ora il flusso armonico è invece più stabile e tranquillo. All’interno dei singoli movimenti, specialmente all’inizio e alla fine, si creano ampie zone tonalmente chiare mentre al centro, o tra una sezione e l’altra, è frequente la presenza di digressioni armoniche o di modulazioni. I rapporti armonici tra le singole sezioni di un movimento o tra gli stessi movimenti rispettano un preciso ordine di gerarchie e di parentele tonali (tonica, dominante, sottodominante, tonalità relativa). Infatti, le escursioni armoniche, pur andando oltre i toni “vicini”, evitano di avventurarsi in regioni troppo lontane dalla tonalità d’impianto. Così concepita, l’armonia “clas-

sica” rappresenta il trionfo dell’equilibrio e la consacrazione della logica armonico-tonale.

Il ritmo distingue e caratterizza le singole sezioni di un brano. È vario e si arricchisce di sfumature, di transizioni e contrasti ignoti alla ritmica uniforme e talvolta quasi meccanica delle musiche del passato. È ben coordinato con gli accenti che, secondo le convenzioni, cadono sul tempo “forte” della battuta. Occasionalmente, specie negli accompagnamenti, si introducono sincopi e “sforzandi” che ne alterano la regolarità.

La calcolata struttura “classica” lascia ampio spazio a tecniche atte a dare alla composizione una maggiore ricchezza e varietà e tenere desto l’interesse dell’ascoltatore. Lo spettro dinamico è ampio, si estende dal *pp* al *ff* e fa uso frequente di *crescendo* e *diminuendo* o di contrasti. Si nota una ricercata tendenza a combinazioni timbriche originali, ad alternanze di “legato” e “staccato”, ad accompagnamenti sincopati, all’impiego di passaggi abbelliti da sobrie ornamentazioni (trillo cadenzale, gruppetto, mordente) e da divagazioni contrappuntistiche ecc.

Emblema dello spirito “classico”, come si è detto, può essere definita la “forma-sonata”, all’interno della quale le relazioni tra temi, zone armoniche, ritmi e timbri, danno luogo a una sorta di “dramma” che dalle premesse, attraverso lo sviluppo, conduce il brano musicale a un “lieto fine” in cui contrasti e diversità si concludono in una sorta di conciliazione finale.

Alla formazione del linguaggio tardo-settecentesco danno il loro contributo numerosi compositori europei. Per citarne alcuni: Boccherini, Viotti e Clementi, J. Ch. Bach, Gassmann, Vanhal, M. Haydn, Danzi, Dittersdorf, Hummel ecc. Mentre tuttavia nella maggior parte di essi si possono riscontrare soluzioni “classiche” parziali e individuali, nei grandi “viennesi”, Haydn e Mozart, la tecnica e lo stile raggiungono un grado di estrema sintesi e compiutezza artistica.

È infatti Vienna il punto d’incontro di molteplici esperienze musicali. Qui nel corso del secolo trovano ospitalità compositori, librettisti, poeti e scenografi. La città, sede dell’impero asburgico, conta a fine ’700 una popolazione di oltre 200.000 abitanti e controlla politicamente un vasto territorio comprendente anche le regioni limitrofe di Boemia, Moravia e Ungheria. Numerosi nobili, specialmente durante la stagione invernale al rientro dalle residenze estive, affollano la città. Nei loro palazzi, come nelle case dei ricchi borghesi o nelle sale pubbliche, nelle chiese e nei teatri, si svolge un’intensa attività musicale.

A Vienna operano, in particolare, grandi personalità come Haydn, Mozart e più tardi, Beethoven. Essi, accogliendo una ricca e vasta eredità, conducono il linguaggio musicale a un alto grado di perfezione. Haydn eccelle soprattutto nel campo della sinfonia e del quartetto, Mozart nel concerto e nella musica teatrale, pur realizzando grandi capolavori anche negli altri settori.

TRA I DUE SECOLI: ROSSINI, BEETHOVEN

FRANCIA

Le trasformazioni politico-sociali nate a seguito della Rivoluzione francese (1789), pur non riguardando direttamente la sfera artistica, hanno posto le premesse per un modo di intendere la funzione della musica svincolato dalle consuetudini legate al potere dell'aristocrazia. Di pari passo nel volgere di alcuni decenni anche lo *status* del musicista, sempre meno sottoposto alle richieste dei committenti nobili, è destinato a mutare profondamente.

A Parigi durante il decennio rivoluzionario operano numerosi compositori: Gossec, Giroust, Grétry, Pleyel, Cherubini, Lesueur, Devienne, Dalayrac, Méhul ecc. Ai musicisti oppositori del regime si sequestrano le proprietà e gli strumenti musicali. Alcuni vengono giustiziati (Laborde, Boyer, Edelmann), altri fuggono o sono incarcerati (Lacroix, il critico La Harpe, il librettista Marsollier). Andrea Chenier, poeta e drammaturgo, autore di inni patriottici e di lavori teatrali, prima sostenitore e poi avversario della Rivoluzione, subisce la ghigliottina nel 1794.

Tra le attività musicali, il teatro si rivela particolarmente adatto a ospitare temi libertari e fatti riguardanti imprese patriottiche (*L'assedio di Lilla* di Kreutzer) o ispirati alla Roma repubblicana (*Orazio Coclite* di Méhul). In altri casi, all'interno di opere teatrali si inseriscono canti rivoluzionari come *La Marsigliese* (Il trionfo della Repubblica di Gossec). Fanno fortuna gli opéra-comiques cosiddetti "con liberazione finale" ("à sauvetage"). In essi un eroe o un innocente, vittima delle persecuzioni di un tiranno, viene salvato in extremis da fine certa (per esempio *Lodoïska* di Cherubini, 1791).

Durante gli anni "rivoluzionari" la musica viene utilizzata come potente strumento di divulgazione delle idee e di propaganda politica. Per le manifestazioni pubbliche viene istituita una Banda della Guardia Nazionale e una Scuola per strumenti a fiato. Durante le feste e le numerose occasioni civili all'aperto risuonano canti (*Marsigliese*, *Ça ira*), inni (*All'Essere supremo*, *Alla Libertà*, *Alla Ragione*), si eseguono marce e altre musiche atte a esaltare le virtù repubblicane, gli "eroi" della rivoluzione o le azioni vittoriose. Vi prendono parte grandi complessi corali e strumentali e bande, con ampio dispiego di strumenti a fiato e a percussione.

Al-lons en - fants de la Pa - tri - e le jour de gloi-re est ar - ri - vé! Con-tre
nous de la tyr-ran - ni - e l'é-ten-dard san - glant est le - vé. L'é-ten-dard san - glant est le - vé

Rouget de Lisle: *La Marsigliese*

Il genere musicale più sfruttato è la canzone popolare. Si conoscono, infatti, almeno 3000 testi. Le melodie sono tratte da canti popolari o religiosi o da *opéra-comiques* e in parte sono originali, ma spesso riutilizzate con testi diversi. Si compongono numerosi inni (*All'Uguaglianza, Alla Vittoria, All'Agricoltura, Alla Primavera* ecc.) anche in occasione di feste (*Per il Vendemmiaio anno IX* di Lesueur, *Per il 18 Fruttidoro* di Cherubini) o di onoranze funebri (*Per la morte del Generale Hocle* di Cherubini). In campo strumentale, oltre alla musica per banda e militare, per esempio di Gossec, si compongono rondò e variazioni sulla *Marsigliese* o su altri motivi rivoluzionari (Viotti, Rode, Cambini ecc.).

Verso gli ultimi anni del secolo, caduto Robespierre (1794) e smorzati gli entusiasmi rivoluzionari, Napoleone Bonaparte con un colpo di Stato (1799) prende il potere e nel 1804 si fa incoronare imperatore. Suggestionato dai fasti dell'antica Roma imperiale, favorisce un'architettura d'impronta monumentale, invita a corte artisti come lo scultore Antonio Canova e si fa immortalare da pittori quali Géricault e J. – L. David. Ragioni politiche motivano anche il favore che egli accorda alla musica. Cerimonie ufficiali, celebrazioni di Stato e ricorrenze sono accompagnate da musiche solenni ed enfatiche. Per tali occasioni, J. – F. Lesueur, a corte dal 1804, compone la *Marcia per l'incoronazione di Napoleone* e opere teatrali (*Il trionfo di Traiano*) dai ridondanti effetti sonori. In fatto di musica l'imperatore impone i suoi gusti personali: predilige il tono facile e piacevolmente melodico degli italiani, chiama presso di sé Paisiello e l'operista Paër, mentre non apprezza Cherubini, che giudica troppo complesso e difficile. Distribuisce cariche onorifiche ai compositori e promuove concorsi a premi per le migliori opere teatrali. Tra queste si segnala, per importanza storica, *La Vestale* di Spontini (1807).

In Luigi Cherubini (1760-1842) si avvertono i segni di una nuova consapevolezza artistica rispetto al passato. Prima di trasferirsi a Parigi (1788) compone una dozzina di opere, tra cui *Demofonte*, destinate ai teatri italiani e londinesi. Fiorentino, allievo dell'operista Sarti, egli rispecchia lo stato del melodramma a fine '700, ormai irrobustito dai vigori gluckiani e influenzato dallo spirito declamatorio della *tragédie*.

A questi aspetti egli associa una componente personale di austerità e di rigore “classico” e a volte accademico. Nelle opere maggiori evita le seduzioni del belcanto o le eleganti atmosfere della tradizione francese per sostituirvi un declamato arioso di forte impronta drammatica. In *Lodoïska* (1791) compaiono notevoli tensioni armoniche e l'orchestra è usata a fini espressivi. In *Elisa* (1794) gli strumenti, specialmente i fiati, sono sfruttati al fine di meglio sottolineare suggestive atmosfere naturalistiche.

Luigi Cherubini (1760-1842) fu per quattro anni allievo di Sarti. Visse per due anni a Londra e dal 1788 a Parigi. Lo studio dei capolavori parigini di Gluck influenzò il suo primo importante lavoro, *Démophon* (1788). Negli anni '90 fece successo con *Lodoïska* e compose diverse musiche “rivoluzionarie” d'occasione. Fu anche a Vienna, tra il 1804 e il 1806, dove incontrò Haydn e Beethoven. Dopo la sconfitta di Napoleone godette di onori e riconoscimenti da parte di Luigi XVIII, Carlo X e Luigi Filippo fino a diventare Sovrintendente della musica del Re e Direttore del Conservatorio (1822). Le sue opere maggiori sono, accanto alle sopra ricordate, *Elisa ou le voyage aux glaciers du mont Saint Bernard* (1794), *Medée* (1797), *Les deux journées* (1800), *Anacréon* (1803) ecc. Oltre le circa 30 opere teatrali Cherubini ha composto numerosi brani sacri tra cui due famose *Messe da Requiem*, musiche vocali profane, 6 quartetti ed è autore di un noto *Corso di contrappunto e fuga* (1835).

Più che per l'invenzione melodica, Cherubini si distingue per il robusto senso dell'architettura, la grandiosità dei cori e degli unisoni orchestrali. La maestria della scrittura e l'impiego espressivo di modulazioni e dissonanze si compendiano nel capolavoro *Medea* del 1797, del quale è nota soprattutto la scura e drammatica *ouverture*. Qualche anno più tardi Cherubini si accosta all'opera “à sauvetage” con *Le due giornate* (1800) e compone un altro significativo lavoro teatrale, *Anacreonte* (1803).



Cherubini: temi dall'ouverture dell'opera *Medea*

Il mutamento di clima culturale nella Francia tra i due secoli è chiaramente avvertibile nell'ambito dell'opéra-comique e della tragédie. Nel teatro comique la

IL ROMANTICISMO IN AUSTRIA E GERMANIA

LE ORIGINI

Le origini del Romanticismo sono complesse e si fanno genericamente risalire al pensiero inglese settecentesco (Shaftesbury), al filosofo Rousseau e alla corrente letteraria dello *Sturm und Drang*. Esso si viene tuttavia concretizzando tra la fine del '700 e i primi dell'800 soprattutto nei circoli letterari che ebbero vita in Germania (Jena, Heidelberg, Berlino) da parte di intellettuali che divulgando le loro idee contribuirono al rovesciamento delle tradizionali concezioni artistiche.

Intorno al 1805 si forma ad Heidelberg il gruppo composto da Arnim, Brentano, J. Grimm e dal poeta Eichendorff. Le campagne napoleoniche e l'occupazione francese della Germania determinano in quegli anni un vigoroso risveglio dello spirito nazionale. Il senso della patria, l'interesse per le tradizioni popolari e per le leggende del medioevo germanico compaiono nella raccolta di canti popolari *Il corno magico del fanciullo* (*Des Knaben Wunderhorn*). Alla compilazione dell'antologia prende parte anche Eichendorff. Egli nelle sue liriche accoglie il tema della natura intesa come realtà vivente. Come nelle pitture di Friedrich, tra uomo e natura si stabilisce una sintonia, una sorta di comunione spirituale. Nuove suggestioni naturalistiche come lo stormire delle foglie nel bosco, i paesaggi notturni illuminati dai raggi della luna, le solitudini montane, arricchiscono l'immaginario poetico dell'epoca e pervadono anche la letteratura letteristica e il teatro.

Qualche anno più tardi nasce a Berlino un altro sodalizio cui aderiscono con Arnim, gli scrittori Chamisso e Fouqué de la Motte, librettista dell'opera teatrale *Ondina* di Hoffmann. Quest'ultimo, personalità ricca e complessa, scrittore, pittore, scenografo e direttore d'orchestra, compone opere teatrali, Lieder e musica strumentale. Riemergono nel suo pensiero motivi già noti dell'antirazionalismo: la realtà è un continuo e inafferrabile divenire al cui mistero ci si avvicina mediante la musica: essa è "la più romantica delle arti... l'infinito è il suo argomento".

Hoffmann incarna anche l'idea dell'artista ribelle che, insofferente dei limiti imposti dalla realtà, si isola in un orgoglioso distacco. In un suo noto romanzo (*Kreisleriana*, 1814), il personaggio fantastico Kreisler, in preda alla disperazione

zione, si pugnala con una tagliente “quinta aumentata”; nel delirio gli appaiono “settime” musicali che assumono la forma di lingue biforcute, in una sorta di simbiosi tra musica e visione fantastica.

Altre suggestioni “romantiche” provengono da Jean-Paul Richter, all’epoca scrittore di successo e per il quale la musica è veicolo privilegiato della vita interiore (*Anni di scapigliatura, Titano*). Nella letteratura del tempo compare la *Sensucht*, “struggimento”, sentimento misto di inquietudine, nostalgia e insoddisfazione, che spinge il soggetto alla ricerca di qualcosa che vada oltre la prosaicità della vita quotidiana.

I temi di fondo della nuova concezione estetica sono già presenti in Wackenroder (1773-98), scrittore e allievo di Reichardt e Zelter. Riportando alla luce l’ormai lontano pitagorismo, egli riconosce l’esistenza di una misteriosa simpatia “tra le relazioni matematiche dei suoni e le fibre del cuore umano”. Proprio in forza della sua inafferrabile ambiguità, la musica è metafora dell’animo, espressione della vita interiore e insieme strumento di contemplazione del divino, “religione” che ci mette in contatto con il mondo soprannaturale.

Numerosi sono i contributi in campo estetico-musicale che tra ’700 e ’800 provengono da parte di letterati, filosofi e musicisti: Heinse, Dalberg, Goethe, Kant (*Critica del giudizio e Antropologia dal punto di vista pragmatico*), Humboldt, Michaelis, Schiller. Al clima romantico appartengono innanzitutto Wackenroder (*Sfoghi del cuore di un monaco amante dell’arte, La vita di Joseph Berglinger, Fantasia sull’arte*), Tieck (*Phantasia*), Schelling (*Filosofia dell’arte*), i fratelli Schlegel, Schubart (*Idee per un’estetica della musica*, 1806), Schleiermacher, Schopenhauer (*Il mondo come volontà e rappresentazione*, 1819), Hegel (*Lezioni di estetica*, 1836-38) ecc. Del problema del canto popolare si occupò Herder in alcuni saggi sull’origine del linguaggio e sugli antichi canti popolari. Più tardi A. von Arnim, Thibaut e il discepolo Zuccalmaglio continuarono, negli anni ’20, l’opera di Herder raccogliendo canti popolari e pubblicando alcuni scritti.

Un altro aspetto interessante riguarda la concezione per la quale la musica, in ragione della sua astrattezza e asemanticità, è in grado di trascendere i limiti della pura ragione e ciò vale soprattutto per la musica strumentale, “assoluta”. “Arte del tempo” – e non dello spazio come la pittura e la scultura (Goethe) – la musica è la meno condizionata dall’elemento materiale e pertanto la più adatta a cogliere l’essenza stessa del mondo. Essa rappresenta l’infinito attraverso le forme del finito, è “strumento massimo della filosofia” (Schelling).

Sul piano della forma e dello stile, per quanto sia incontestabile la continuità storica e culturale tra classicismo e romanticismo, affiorano alcune novità.

Per molti musicisti il modello cui guardare, specialmente in ambito strumentale, è Beethoven che nelle sue opere, oltrepassando i limiti della forma, ha aper-

to le porte alla soggettività e a una dimensione creativa e “poetica” al di là dei confini “artigianali” entro i quali era costretto il musicista delle epoche precedenti.

Gli schemi tradizionali si rilassano a favore di una maggiore libertà di espressione, hanno largo seguito i pezzi brevi e “caratteristici” per pianoforte e le composizioni non vincolate a forme precostituite. L’armonia predilige, rispetto alla consueta dialettica tonica-dominante, il rapporto alla tonalità del terzo o del sesto grado e si amplia l’arco delle modulazioni; si ricercano forti contrasti, nuovi effetti emozionali e sensazioni. E mentre lo schema sonatistico permane ancora a lungo in sonate, sinfonie e nelle composizioni cameristiche, allo “sviluppo” si preferisce in non pochi casi l’analogia e la ripetizione di temi ed episodi.

SCHUBERT

L’estetica prospettata dai primi romantici è favorita dalle stesse condizioni storico-sociali. L’ingresso della musica nel mondo dell’attività intellettuale comporta un nuovo rapporto tra musica e poesia, le quali ora tendono a un reciproco potenziamento espressivo. In ambito tedesco i generi più coinvolti sono il Lied e l’opera teatrale.

Il Lied (“canzone”) inizia la sua fioritura nella seconda metà del ’700 e ai primi dell’Ottocento ha raggiunto uno stadio di compiuta maturità stilistica. È concepito per voce e pianoforte o, in casi più rari, per voce e chitarra o anche arpa. Intona un testo poetico di carattere lirico o drammatico e si serve per lo più di una melodia semplice e cantabile, tendenzialmente sillabica.

Può essere strofico, se a ogni strofa del testo corrisponde un’unica melodia, strofico-variato quando il motivo melodico subisce delle trasformazioni e “a invenzione continua” (*durchkomponiert*) se il materiale è invece sempre nuovo. In quest’ultimo caso si ha, ovviamente, una più ricercata unità e coerenza tra musica e parole.

Massimo liederista dell’epoca è Franz Schubert (1797-1828). Autore di oltre seicento Lieder, Schubert si distingue per le eminenti capacità liriche. Nel periodo di maggiore concentrazione sul Lied (1814-16) vedono la luce ben 250 lavori tra i quali già si notano brani esemplari come *Margherita all’arcolaio* e la ballata *Il re degli Elfi*.

In quest’ultimo è grande l’aderenza drammatica della musica al testo: il dialogo tra i personaggi (bambino, padre, re degli elfi), il vorticoso galoppo nel bosco, sottolineato dalle linee dell’accompagnamento, il clima di angoscioso delirio.

LA MUSICA STRUMENTALE DELL'OTTOCENTO (I)

NUOVE PROSPETTIVE

I mutamenti sociali avvenuti tra i due secoli, la caduta dell'aristocrazia e l'avanzare del ceto borghese quale protagonista e detentore della cultura sono all'origine del vistoso allargamento della fascia di fruitori che si verifica a partire dai primi decenni dell'Ottocento. Uscita dai ristretti circuiti della nobiltà, la musica viene infatti gestita sempre più spesso dalle istituzioni pubbliche a favore di larghi strati sociali.

Il compositore vede cambiare il proprio *status* sociale. Nel ruolo di professionista libero e indipendente egli ricerca un'espressione artistica meno soggetta agli schemi ereditati dalla tradizione, più personale e meglio rispondente alla sua individualità, e sempre più intesa come frutto di un'incontenibile ispirazione interiore.

Inoltre, rispetto al passato si allenta la stretta unità stabilitasi tra compositore ed esecutore. Infatti il dilagante virtuosismo strumentale comporta una specializzazione del ruolo dell'esecutore, il quale, esibendosi in lunghe *tournées*, si vede in molti casi costretto ad abbandonare l'attività compositiva, mentre dal canto suo il compositore non è sempre tecnicamente all'altezza delle proprie creazioni e quindi preferisce demandarne l'esecuzione agli specialisti virtuosi dello strumento.

Modello ideale per molti compositori, specialmente d'area tedesca, è Beethoven, dalla cui eredità si estraggono esempi cari all'ideale "romantico": la forte tensione individuale, il rapporto tra forma e contenuto, la concezione della musica come comunicazione e "messaggio", il primato estetico della musica strumentale, "assoluta".

L'orchestrazione, anche grazie agli esempi beethoveniani nei quali maggiore spazio viene riservato a fiati e percussioni, vede ampliarsi la sezione degli archi; violoncelli e contrabbassi hanno parti indipendenti e la viola assume una relativa parità rispetto agli altri strumenti. Negli strumenti a fiato ("legni" ed "ottoni") l'uso generalizzato di chiavi e pistoncini, collaudato definitivamente intorno al 1820, consente uno sfruttamento più ricco della dimensione armonica.

Nell'orchestra si introducono strumenti in precedenza poco praticati (corno inglese, clarinetto piccolo e clarinetto basso, ottavino, controfagotto, tuba e anche i più rari oficleide e serpentone) e si ricercano nuove combinazioni strumen-

tali ("cori" di corni, archi "divisi" in sottosezioni). Si fa frequente uso di sordine, di suoni armonici e di fitti tremoli degli archi. Il settore percussivo (triangolo, campane, piatti ecc.) si arricchisce contribuendo non poco a esaltare la dimensione evocativa e "descrittiva".

La complessità delle nuove composizioni richiede peraltro una figura di direttore d'orchestra specializzato in questo compito, attento ad aggiornare e rinnovare i repertori e interessato a divulgare le novità più recenti. Al servizio di un'istituzione concertistica o teatrale, egli non più necessariamente compositore, si occupa essenzialmente dell'esecuzione di musiche altrui.

È impossibile qui elencare i numerosissimi contributi di musica strumentale della prima metà dell'800. Compositori per strumenti a fiato: Hartmann, Hoffmeister, Cimarosa, Devienne, Hugot, Fürstenau, Berbiguier per il flauto; Fuchs, Hermstedt, Baermann, Berr per il clarinetto: Almenraeder per il fagotto; Punto e Amon per il corno. Al violino è destinata una quantità notevole di brani solistici, concerti, pezzi cameristici, studi e lavori didattici. Tra i compositori violinisti ricordiamo Braun, Bruni, gli allievi di Viotti Rode e Cartier, R. Kreutzer, Baillot, Clement, Lafont, Hänsel, Guhr, Bott, Maurer, de Beriot, Bazzini, Vieuxtemps ecc. Per violoncello scrivono Romberg, fondatore della scuola violoncellistica tedesca, Dotzauer ecc.; per contrabbasso il veneziano Dragonetti (1763-1846), virtuoso e compositore noto per l'impiego dell'arco con l'impugnatura "alla Dragonetti" e Addison, cui si può aggiungere il virtuoso, non compositore, Dall'Oca.

L'ORCHESTRA. BERLIOZ

Tra i maggiori protagonisti dello sviluppo di un nuovo senso orchestrale, accanto a Weber, Mendelssohn e Meyerbeer, va ricordato soprattutto Hector Berlioz (1803-1869). Originale e fantasioso, dal temperamento esuberante, egli ricerca nuove sonorità ed è mosso da sollecitazioni autobiografiche e letterarie (Shakespeare, Byron, Goethe ecc.) presenti in gran numero nella sua musica, allineandosi in tal modo a una tendenza coloristica e "descrittiva" tipica della musica francese.

Il suo stile, influenzato da Beethoven e Spontini, si esprime talvolta in forme enfatiche e "teatrali" frutto di una concezione visionaria e celebrativa in forza della quale egli avrebbe voluto coinvolgere masse oceaniche in una sorta di grandioso rituale collettivo.

Louis-Hector Berlioz è autore di 4 sinfonie (*Fantastica*, *Aroldo in Italia* per viola concertante e orchestra, *Romeo e Giulietta* per soli, coro e orchestra, *Grande sinfonia funebre e trionfale* per grande banda militare, archi e coro). Ha composto

una decina di altri lavori orchestrali, tra i quali più noto è *Il Carnevale romano* (1843). Oltre ad alcune trascrizioni e riduzioni, il resto della produzione berlioziana è costituito da 3 lavori teatrali completi (*Benvenuto Cellini*, *I Troiani* e *Beatrice e Benedetto*), da circa 40 brani corali (*Te Deum*, *Requiem* per tenore, 6 voci corali e un'imponente orchestra, la trilogia sacra *L'infanzia del Cristo*, il *Coro* di 402 voci in lingua celtica sconosciuta ecc.), e da una trentina di brani per voci soliste e strumenti ecc. A conferma della sua superiore competenza orchestrale, pubblica nel 1843 il *Grande Trattato di strumentazione e di orchestrazione*.

Berlioz escogita nuove soluzioni: fraziona le famiglie strumentali in sottogruppi, amplia i registri dell'orchestra, sfrutta ampiamente le tessiture estreme allo scopo di trarne suggestivi effetti. Prima grande realizzazione in questo senso è la sinfonia "a programma" *Fantastica* (*Episodi della vita di un artista*) del 1830, articolata in cinque movimenti (Sogni e passioni, Valzer, Scena campestre, Marcia al supplizio, Sogno di una notte del Sabba). Servendosi dei mezzi orchestrali, egli esprime in questo lavoro i sentimenti che lo legano all'attrice irlandese Harriet Smithson, della quale è invaghito e che in seguito diverrà sua moglie, simboleggiata da un tema ("idea fissa") che si ripete ciclicamente nel corso del lavoro.



Berlioz: *Sinfonia Fantastica*, *Idea fissa*

La "Fantastica" consta di 5 movimenti. Il "programma" fu distribuito alla "prima" del 1830 redatto dallo stesso Berlioz. La sinfonia racconta gli "Episodi della vita di un artista" che perduto innamorado della sua donna è perseguitato dalla sua immagine, l'"idea fissa", un tema melodico che compare fin dal I movimento ("Sogni, passioni") e ritorna nei movimenti successivi. Incontra l'amata a una festa (II, "Un ballo"), ma solo il contatto con la natura (III, "Scena campestre") è in grado di sollevarlo dalla tensione dell'animo. Ciononostante, deluso, decide di togliersi la vita, ma l'oppio ingerito non è sufficiente a causargli la morte. In preda ad allucinazioni sogna di uccidere la donna e viene pertanto condannato a morte (IV, "Marcia al supplizio"). Nell'aldilà assiste a una terrificante danza infernale di mostri e streghe (V, "Sogno di una notte del Sabba"), ma anche lì ricompare, con tono beffardo e grottescamente deformata, l'"idea fissa", l'immagine dell'amata, mentre si odono i rintocchi delle campane sul tema medievale del *Dies irae*. Al lavoro Berlioz farà seguire poco più tardi (1832) il "melologo" per voce recitante e orchestra, in 6 parti, *Lelio o il ritorno alla vita*.

LA MUSICA IN ITALIA NELL'OTTOCENTO

TRADIZIONE E RINNOVAMENTO

Il melodramma italiano riscuote ancora e ovunque, come nei secoli precedenti, un largo successo. Agli impresari occupati nella gestione e organizzazione delle stagioni teatrali e dei repertori si affiancano ora gli editori (Ricordi, Lucca e Sonzogno di Milano ecc.). Questi prendono contatti con i compositori, ormai sempre più liberi dalla soggezione ai committenti nobili e aristocratici, e traggono profitto dalla pubblicazione di opere teatrali, dal noleggio e dalla vendita di libretti, partiture e parti separate, di riduzioni e arrangiamenti per pianoforte dei brani di maggiore popolarità.

Entro la fitta rete di teatri stabili si distinguono soprattutto Milano, Napoli, Roma, Parma, Venezia e Firenze, ma sono pure attivi numerosi altri teatri di provincia. Il "repertorio" operistico si aggiorna arricchendosi anche di titoli francesi (*opéra-comiques* e *grand-opéras*) e tedeschi (Weber, Flotow, Wagner ecc.) e costringendo i compositori a confrontarsi con la produzione estera e ad affinare i propri mezzi stilistici.

Si rinnovano anche i temi teatrali. Scomparse le tradizionali storie grecoromane, i contatti sempre più intensi con la narrativa e il teatro europei (Francia, Germania) favoriscono l'introduzione di argomenti storico-patriottici o esotici, ambientati in epoca moderna o contemporanea o nel lontano medioevo. Il genere "buffo" declina a favore di quello "serio" e "semiserio" benché si riscontri comunque anche una certa produzione "comica" confermata da alcuni capolavori. Nel genere "serio", protagonisti sono regnanti e principi, nobili, condottieri e usurpatori (Enrico VIII, Maria Stuarda, i Borgia ecc.), scesi dai loro piedestalli e privi del convenzionale contrassegno della virtù, ma anche personaggi della borghesia ritagliati dalla letteratura contemporanea (es. Dumas, Hugo).

Predominano i sentimenti forti ed estremi: l'orgoglio, l'avidità, l'odio e la vendetta, la sete di potere, gli affetti familiari, la gelosia, il tradimento, ma anche l'amore nobile e ardente e le passioni civili. Protagonista è spesso la donna (*Norma*, *Anna Bolena* ecc.), vittima infelice, costretta a lottare contro un destino avverso, o la donna "angelicata", simbolo di candore e virtù. Adeguato contorno a tali situazioni sono le preghiere, le congiure, le scene di delirio e di pazzia, i sui-

ci, le morti purificatrici, i conflitti familiari, sempre meno confortati dalla presenza del “lieto fine”.

Nel libretto permane la tradizionale distinzione tra i versi sciolti dei recitativi (settenari ed endecasillabi liberamente alternati) e i versi regolari raggruppati in strofe per gli episodi cantabili: quinari (*Al dolce guidami/castel natio*), settenari (*Ah! non credea mirarti*), ottonari (*Casta diva che inargenti*) o decasillabi (*Va, pensiero, sull'ali dorate*), benché di non sempre buon livello letterario e composti spesso con toni altisonanti (*Di quella pira l'orrendo foco/tutte le fibre m'arse, avvampò!*) estranei al linguaggio quotidiano.

Numerosi sono i librettisti della generazione rossiniana e post-rossiniana. Nonostante l'enorme quantità di lavori composti a uso del circuito italiano, sono pochi i titoli che per qualità letterarie e drammaturgiche si staccano dal convenzionalismo ancora vigente nel costume teatrale. Maggiore tra tutti nel primo '800 e noto librettista di Bellini è il genovese Felice Romani. Tra i suoi titoli più noti, *Il Turco in Italia*, *L'elisir d'amore*, *Lucrezia Borgia*, *Anna Bolena*, *La Sonnambula*, *Un giorno di regno*.

Il “belcanto” d'origine sei-settecentesca cede di fronte alle crescenti istanze di verosimiglianza e di realismo drammatico. I castrati, un tempo dominatori della scena, lasciano il posto ai tenori e verso la metà del secolo scompaiono definitivamente.

Il soprano è di solito la protagonista femminile dell'opera, simbolo dell'amore nobile e puro. A lei vengono ancora riservate delicate fioriture melodiche ma anche, all'occasione, episodi lirici di tesa e appassionata drammaticità. Il mezzosoprano e il contralto sono spesso antagoniste del soprano o sue confidenti o anziane. Il tenore, giovane e innamorato, abbandonata la tessitura baritonale, si trasforma in tenore “di grazia”, dal timbro chiaro e dolce, e “di forza” ed esprime i suoi slanci ideali cantando nel registro medio-acuto. Grande rilievo assumono anche le voci scure. Il baritono e il basso impersonano il rivale in amore, l'insidiatore e il malvagio, oppure il padre saggio e maturo, il sacerdote o il sovrano.

Forti di una collaudata tradizione e del successo che ancora il canto italiano riscuote in campo internazionale, alcuni trattatisti e teorici pubblicano nel corso del secolo importanti opere didattiche. Fra queste, il *Breve metodo di canto* (1825) di F. Florimo, il *Metodo pratico di canto italiano da camera* di N. Vaccai (1833), alcune famose raccolte di vocalizzi e solfeggi di G. Concone (1840 ca.), diversi studi e solfeggi di F. Lamperti, i trattati di Enrico delle Sedie *Arte e fisiologia del canto* e *L'estetica del canto e dell'arte melodrammatica* (1886). Dello stesso autore è significativa una precedente pubblicazione, *Riflessioni sulle cause della decadenza della scuola di canto in Italia* del 1881. Fra tutti, più importante sul piano storico-estetico, è rimasto comunque il *Traité complet de l'art du chant*

di Manuel García, pubblicato a Parigi nel 1840, nel quale sono presi in considerazione vari aspetti come i registri vocali, la tecnica dei passaggi, il fraseggio, le questioni interpretative ecc.

La trasformazione del teatro musicale, l'interesse al dramma piuttosto che alle esibizioni vocali, condizionano vistosamente anche lo stile musicale. La sinfonia d'apertura, un tempo semplice brano generico d'introduzione, anticipa il clima drammatico della vicenda o propone in anteprima temi e motivi. Ha forma libera o segue lo schema "sonata" semplificato, con scarso sviluppo centrale, ma può anche essere un semplice "Preludio" d'apertura che immette a sipario aperto nella prima scena dell'opera.

Fulcro rimane la melodia. Abbandonata la leggerezza e l'agilità vocalistica precedente, è più sillabica e perde le rigide quadrature per assumere forme più libere e flessibili. Tende a interpretare più strettamente il testo e a sottolinearne le sfumature espressive. Al recitativo secco si sostituisce quello "accompagnato" dall'orchestra che di conseguenza assume un carattere più cantabile.

Permanendo la struttura a "numeri chiusi", l'interesse si concentra per lo più sulle arie. Tra esse, spesso bipartite, fanno fortuna specialmente la cabaletta (seconda parte di un'aria bipartita, dal carattere vivace e brillante), la cavatina (aria di sortita o di ingresso in scena del protagonista, al fine di metterne in luce il personaggio e la voce) e la romanza, di carattere patetico-sentimentale.

Frequenti sono i pezzi d'insieme e i concertati finali, e vengono sempre più sfruttati i cori. L'orchestra, adeguandosi alla sensibilità "romantica", accoglie più ricche combinazioni strumentali e dà maggiore spazio agli strumenti a fiato. Pur mantenendo spesso il tradizionale ruolo di accompagnamento con formule armoniche semplici e stereotipate, partecipa maggiormente alle situazioni e contribuisce a creare una più coerente cornice ambientale ed espressiva.

BELLINI

Figura altamente rappresentativa del panorama italiano del primo '800 è Vincenzo Bellini (1801-1835). Dopo gli studi svolti sotto la guida dell'operista "napoletano" Zingarelli, dal 1827 è a Milano dove inizia la produzione delle opere maggiori. La calma con cui può lavorare, circa un'opera all'anno, gli consente di acquisire una raffinatezza di gran lunga superiore alle esigenze del puro "metiere" artigianale di memoria settecentesca. Abbandonate le influenze di Paisiello e di Rossini, si orienta ben presto verso una scrittura di elevate qualità liriche. Aspetti salienti dello stile belliniano sono infatti, oltre alla bellezza della

IL TEATRO MUSICALE IN GERMANIA E FRANCIA

L'OPERA TEDESCA

L'esempio di Weber, in particolare del *Franco cacciatore* (1820), aveva posto le basi per lo sviluppo in Germania di un'opera teatrale dalle caratteristiche "nazionali", ispirata cioè a nuove tematiche, a soggetti leggendari, fiabeschi o romanzeschi, a miti e saghe della Germania.

Nei teatri tedeschi (Berlino, Dresda, Lipsia, Francoforte, Mannheim) operano numerosi operisti tra i quali segnaliamo Dorn (*I Nibelunghi*), Draeseke (*Re Sigurd*), Bruch (*Loreley*) e Nessler (*Il Trombettiere di Säckingen*), ma tra tutti i più autorevoli sono Marschner, Lortzing, Nicolai, Cornelius e Flotow.

H. A. Marschner (1795-1861), principale erede di Weber, predilige i soggetti soprannaturali e cavallereschi. Ha una vena melodica di schietto sapore popolare e si distingue per la ritmica vivace e l'uso dei *Leitmotive* (motivi "guida" o "conduttori"). I successi iniziano nel '28 con *Il Vampiro* e l'anno seguente con *Il Templare e la giudea* (1829). Vetta della sua produzione è *Hans Heiling* (1833), opera desunta da un'antica leggenda (Hans è il figlio della regina degli spiriti terrestri).

G. A. Lortzing (1801-1851), inserendosi nella tradizione del *Singspiel* (Mozart-Weber), dà impulso alla commedia musicale e può anzi ritenersi l'iniziatore dell'opera comica tedesca dell'Ottocento. Suo capolavoro è *Il Bracconiere* (1841). Nell'ambito "serio" i lavori più significativi sono *Zar e carpentiere* (1837), *Hans Sachs* (1840) e *Ondina* (1845).

O. Nicolai (1810-1849), allievo di Zelter, è autore di alcune opere teatrali tra le quali più nota è *Le vispe comari di Windsor* (1849), da Shakespeare, con dialoghi recitati e influenze "rossiniane".

Di P. Cornelius (1824-1874) è rimasto famoso *Il Barbiere di Bagdad* (1858) tratto da *Le Mille e una notte*, lavoro comico di tono lirico-sentimentale.

Nelle circa quaranta opere teatrali F. von Flotow (1812-1883) si rifà a elementi nazionali e popolari. Tra i suoi numerosi lavori spiccano *A. Stradella* (1844) e in particolare *Martha* (1847), opera comica che per la musica brillante, la semplicità e la leggerezza melodica procurò al compositore una durevole notorietà.

RICHARD WAGNER

Le esperienze teatrali maturate a partire da Hoffmann e Weber trovano il loro coronamento nell'opera di Richard Wagner (Lipsia 1813 – Venezia 1883).

Wagner si esercita nella composizione soprattutto studiando direttamente sulle partiture dei preferiti Mozart e Weber, ma anche Beethoven che con la *Nona* avrebbe sancito la suprema unione tra la musica vocale e quella strumentale. Si trova fin dall'inizio a competere con i successi di Rossini, Spontini e Meyerbeer. L'esordio avviene con *Le Fate* (1832), su un tema fiabesco derivato da C. Gozzi. Segue qualche anno più tardi *Il divieto d'amare* (1835) nel quale si avvertono ancora influenze del gusto italiano, e nel '39 vede la luce *Rienzi*, lavoro di tema storico ambientato nella Roma del secolo XIV sull'episodio del tribuno Cola di Rienzo, assassinato durante un tumulto popolare. L'opera, in cinque atti, riflette lo spirito grand-operistico (marce, cori, balletti, stile imponente) esemplato in recenti lavori di Meyerbeer, conseguendo un esito positivo alla "prima" del '42.

Edotto da numerose esperienze, Wagner si propone di liberare il teatro tedesco dai residui della tradizione italo-francese per dare vita a un'opera teatrale dalle caratteristiche "nazionali". La nuova fase inizia nel '42 con la composizione dell'*Olandese volante*, lavoro nel quale, benché permangano moduli convenzionali come l'adozione dei "pezzi chiusi", si avvertono nettamente alcune novità: l'atmosfera "romantica", il soggetto fantastico leggendario, la rappresentazione naturalistica del mare in tempesta, il senso dell'errare senza fine, il tema della redenzione mediante il sacrificio.

Un'ouverture potente e originale anticipa temi e motivi musicali che torneranno nel corso dell'opera, quello "della maledizione" con le quinte vuote e il tema della "redenzione". Echi di Weber permangono invece nel rilievo dato alla voce femminile (ballata di Senta), in alcune melodie di aspetto "liederistico" e nell'uso dei cori (dei norvegesi, dei marinai, delle filatrici).

L'Olandese volante, 1843, da un romanzo di Heine. Sulle coste norvegesi giunge un misterioso vascello da cui scende l'Olandese che, condannato a navigare senza sosta per avere maledetto Dio, si potrà salvare solo se incontrerà una donna che gli rimarrà eternamente fedele. Senta se ne innamora perdutamente, ma poi l'Olandese, convinto che la donna non lo ami più, decide di ripartire. Disperata, Senta grida la sua totale dedizione e si getta in mare. L'imbarcazione affonda ma l'Olandese, grazie al sacrificio, è liberato dalla maledizione.

Nel '45 è la volta di *Tannhäuser*, "opera romantica" dalla quale affiorano con maggiore evidenza i motivi della poetica wagneriana. Protagonista è Tannhäuser, poeta-cantore del XIII secolo, sedotto dalle seduzioni di Venere, stretto nel conflitto tra i sensi e lo spirito e poi salvato dal sacrificio "redentore" di Elisabetta.

Tannhäuser. Prigioniero nel castello di Venere, Tannhäuser invoca la Vergine e riesce così a fare ritorno alla vita terrena dove incontra Elisabetta che ancora lo ama. Nel corso di una tenzone poetica egli esalta l'amore sensuale e per questo il Langravio lo condanna a recarsi a Roma per chiedere perdono al papa, che però non glielo concede. Tannhäuser sembra destinato alla perdizione eterna. Nella strada del ritorno muore mentre il suo bastone di pellegrino fiorisce: Elisabetta lo ha riscattato offrendo per lui la vita.

Considerata di transizione, l'opera fu revisionata nel '61, ma alla "prima" di Parigi (1861) per le novità della scrittura musicale, per esempio la scena del Baccanale dal carattere "tristaniano", creò sconcerto pur impressionando invece molto positivamente il poeta Baudelaire che vide nel musicista l'antesignano di una nuova estetica. Tra le pagine memorabili di *Tannhäuser* va ricordato il Preludio, che anticipa il coro dei pellegrini in processione verso Roma.



Wagner: temi da *Tannhäuser*

Si viene intanto meglio delineando in quegli anni l'interesse di Wagner per i miti del medioevo nordico. Il mito infatti, grazie alla sua semplicità ed essenzialità, offre un'importante chiave di lettura dell'esistenza in quanto allude – come un tempo la tragedia greca – ai grandi temi della vita e della storia e porta alla luce il "puramente umano" ossia la realtà priva di convenzioni, intesa nella sua dimensione universale.

Nel 1848 nasce *Lohengrin*, "opera romantica" tratta da un poema altotedesco rielaborato sul *Parzival* di Wolfram von Eschenbach. Narra la leggenda del cavaliere del santo Graal e figlio di Parsifal, costretto a ritornare al castello di Monsalvat per aver rivelato a Elsa il proprio nome. *Lohengrin* è quasi del tutto esente da elementi "italiani". Vi sono scene virtuosistiche, imponenti finali, *Leitmotive* e pagine di grande valore, come i Preludi al I e al III atto. Si notano anche influenze di Weber ma nuovo è il timbro orchestrale che si arricchisce specialmente nei "legni", ora distribuiti a gruppi di tre. Si assiste inoltre al superamento dei "pezzi chiusi" in luogo dei quali è preferita la più ampia "scena" che unisce dialogo e canto senza una netta separazione.

PAESI EUROPEI EMERGENTI

SCUOLE NAZIONALI

Nel corso dell'Ottocento il mosaico delle nazioni musicalmente egemoni (Italia, Francia, Germania, Austria) si arricchisce del contributo di altri Paesi, rimasti finora condizionati dall'imitazione dei modelli stilistici e formali delle stesse culture dominanti. Sono numerosi infatti i compositori che pur appartenendo a nazioni "periferiche" si formano presso i massimi centri europei della Germania, della Francia e dell'Italia o vi effettuano importanti soggiorni di studio. Ma essi, pur adeguandosi ai canoni estetici "classico-romantici" ormai largamente diffusi, introducono nei loro lavori stilemi di derivazione locale (melodie, ritmi di danza, intervalli caratteristici e scale, modalismi, imitazioni di strumenti musicali ecc.).

Tra le ragioni che hanno favorito l'insorgenza del fenomeno "nazionale", vi sono le guerre d'invasione napoleoniche e le conseguenti aspirazioni dei Paesi conquistati o minacciati all'indipendenza e all'autonomia; l'affermazione, intorno alla metà del secolo, dei moti indipendentisti e la crescita di una nuova coscienza civile, sociale e politica; la ricerca di un'identità nazionale riscoperta mediante lo studio delle radici storiche, etniche e artistiche; la poetica "romantica" interessata alla dimensione del "popolare" e alle tradizioni locali. Importante è pure ricordare che dal secondo '700 si intraprendono ricerche, si compilano cataloghi e si dà il via a pubblicazioni riguardanti il canto popolare.

I Paesi musicali emergenti vengono spesso altrimenti definiti "scuole nazionali", definizione in realtà impropria in quanto, più che di indirizzi stilistici "di scuola", si tratta di tendenze generali volte al recupero della dimensione etnica originaria e al distacco dalle convenzioni della tradizione.

Il fenomeno si verifica infatti in Paesi quali la Boemia, i Paesi scandinavi, la Russia e la Spagna.

I mezzi ritenuti più idonei a trasmettere la sensibilità e il "colore locale" sono i generi "narrativi": l'opera teatrale (storia, epopea e leggende) e il poema sinfonico. Ma anche le forme "classiche" come la sinfonia e la musica da camera, quando al loro interno siano inseriti elementi di derivazione popolare, vengono utilizzati al fine di comunicare i valori "nazionali".

BOEMIA

In Boemia, soggetta fin dal XVI secolo al dominio asburgico, vengono fondati già dalla fine del '700 movimenti (“Rinascita Nazionale”) e istituzioni tesi a mettere in luce i valori della storia e della cultura locale. Poi, intorno alla metà del secolo, agitazioni e rivolte popolari, circoli patriottici e moti indipendentisti acuiscono il clima di insofferenza nei confronti della dominazione straniera (che avrà fine solamente con la Prima Guerra mondiale).

Tra i sostenitori della rinascita nazionale e della necessità di giungere alla creazione di una musica autenticamente boema va ricordato Bedřich Smetana.

Bedřich Smetana (1824-1884) in seguito alle sollevazioni popolari (1848) entra a far parte della Guardia Nazionale e compone una marcia per gli studenti insorti e un’*Overture trionfale*. Nel '61 si stabilisce a Praga e l’anno seguente firma un manifesto finalizzato alla realizzazione di un’opera d’impronta locale. Di spirito “nazionale” sono le opere teatrali *I brandeburghesi in Boemia* e *La sposa venduta*, il ciclo *La mia patria* (1874-79) comprendente 6 poemi sinfonici provvisti ciascuno di un “programma”, tra i quali il più famoso è *La Moldava*: il fiume, scorrendo dalle sue sorgenti, evoca la storia e la natura boema, passa sotto la fortezza medievale di Vyšherad, assiste a una festa di contadini e alla danza delle ninfe al chiaro di luna e, quindi, superando le rapide di San Giovanni, entra nella gloriosa città di Praga. Altri titoli del ciclo sono: *Sárka* dal nome della mitica amazzone, *Dai prati e dai boschi della Boemia* (“Il cuore giubila per la bellezza della campagna boema... da lontano giungono i suoni di una festa paesana finché tutta la campagna risuona di canti e danze”), *Tábor* la città medievale roccaforte del movimento religioso, nazionale e sociale di Jan Hus (sec. XIV-XV) e *Blaník* monte dove riposano gli eroi e alle cui pendici i pastori pascolano le loro greggi.



Smetana: tema da *La Moldava*, poema sinfonico

Altre significative composizioni di Smetana sono il trio in sol minore (1855), il quartetto *Dalla mia vita* (1876) corredato da un “programma” autobiografico, i circa 150 brani pianistici tra i quali le *Danze ceche*.

Il capolavoro teatrale, nel quale compaiono vivaci melodie, ritmi e danze popolari, è l’opera comica *La sposa venduta* (1866), ambientata in un villaggio della Boemia, testimone di una storia d’amore che si conclude lietamente.

Di tendenza più “cosmopolita”, influenzato dallo stile di Brahms e Wagner, è Antonín Dvořák (1841-1904). Diversamente da Smetana, egli è meno interessato agli aspetti “nazionali”, pur mostrando comunque nelle sue composizioni un

autentico spirito “slavo”. Di lui citiamo le *Danze slave* per pianoforte a quattro mani, i duetti vocali con pianoforte (*Canti moravi*) e danze popolari inserite nei vari lavori, come il *furiant* di andamento rapido e dal tipico procedimento “emiolio” (3/2 e 6/4), la *dumka* e l’*oberek*. Da notare il fatto che Dvořák evita la citazione di melodie del popolo ma ne ricostruisce il carattere inserendo sue d’invenzione.

Dvořák si distingue anche come compositore “strumentale”. Tra i suoi lavori, 9 sinfonie, una trentina di composizioni cameristiche, circa 100 pezzi per pianoforte, 16 *Danze slave* per pianoforte a 4 mani, alcuni poemi sinfonici, 3 concerti tra i quali il più noto per violoncello in si minore del 1895, lo *Stabat mater* (1881) e altra musica corale sacra e profana, liriche, opere teatrali tra cui *Rusalka*, ondina che innamorata di un principe si trasforma magicamente in donna e alla fine ritorna al lago da cui era uscita.



Dvořák: *Danza slava* op. 72 n. 2

Dal 1892 il musicista è negli Stati Uniti e per alcuni anni direttore del Conservatorio di New York. Qui compone la sinfonia *Dal nuovo mondo* (1900), capolavoro che si rifà a ritmi e melodie tratte dal canto “indiano”. Di questo periodo sono pure il quartetto e il quintetto per archi (op. 96 e 97) denominati “americani”.



Dvořák: tema dal I movimento della sinfonia *Dal nuovo mondo*

Tra i compositori boemi attivi nel corso del secolo, accanto ad alcuni “minori” (Měkura, Kittl, Titl ecc.) ricordiamo in particolare Z. Fibich (1850-1900) per i suoi interessanti brani pianistici (*Umori, impressioni e ricordi*, 1892-1898) e auto-re di musica teatrale (*Šárka* e melologo *Hippodamie*), sinfonie e poemi sinfonici.

PAESI SCANDINAVI

La Norvegia, prima soggetta alla Danimarca, viene in seguito ceduta alla Svezia (la situazione si risolverà solo nel 1905 allorché, dopo anni di disordini politici, ne verrà riconosciuta l’indipendenza).

LA MUSICA STRUMENTALE DELL'OTTOCENTO (II)

BRAHMS

Prestigioso esponente dell'ultima stagione "romantica" è Johannes Brahms (1833-1897), nato ad Amburgo, ma dall'età di trent'anni stabilmente a Vienna, sede della tradizione "classica" e ambiente congeniale al suo atteggiamento "conservatore". Diversamente da numerosi contemporanei nei quali il linguaggio tende alla saturazione tonale d'impronta wagneriana, egli manifesta un'inclinazione "restauratrice" tesa a recuperare lo splendore della musica strumentale "pura" e a ricostruire le forme ereditate dalla tradizione. Suoi modelli ideali sono Beethoven e Bach: il primo, per il senso dell'elaborazione tematica, dello "sviluppo" e della coerenza formale, il secondo per il "contrappunto" pervasivo che si esprime nell'estrema cura dei dettagli e nel minuzioso lavoro interno delle parti. Tali valori sono tuttavia impregnati di spirito "romantico" e caratterizzati da un superiore magistero tecnico e "artigianale".

Giovanissimo, Brahms suona nelle orchestre della città natale e come pianista si esibisce in *tournées* concertistiche. Dal '63 è a Vienna dove rimarrà per il resto della vita mantenendosi con la pubblicazione e l'esecuzione delle sue opere. È nota la sua profonda amicizia con Schumann, dal quale fu esaltato negli articoli di critica e cui fu particolarmente vicino nel periodo terminale della malattia. Composizioni vocali: *Requiem tedesco*, *Rapsodia per contralto, coro maschile e orchestra*, *Canto delle Parche*, la cantata *Rinaldo* (1863/68), molti Lieder e brani corali. Per pianoforte: variazioni, sonate, ballate, intermezzi, rapsodie, pezzi a 4 mani e per 2 pianoforti, 2 concerti. Musica da camera: trii con pianoforte, alcuni quartetti e quintetti, 2 sestetti per archi, 2 sonate per clarinetto e pianoforte ecc. Per orchestra: 4 sinfonie, 2 Serenate, 2 ouvertures (*Tragica* e *Accademica*), Concerto in re maggiore per violino (1878), Concerto doppio per violino e violoncello (1887), *Variazioni su un tema di Haydn* ecc.

Come compositore Brahms, in modo simile a Schumann, procede con prudenza e metodo prima di cimentarsi con le forme più complesse e impegnative. Il primo periodo creativo è contrassegnato da brani relativamente semplici, ma vedono la luce anche capolavori come il *Requiem tedesco*, il *Canto del destino* e il primo concerto per pianoforte composto all'età di 21 anni e poi revisionato nel 1858.

Al periodo giovanile appartengono pure le *Danze ungheresi* per pianoforte a quattro mani (1858-69), alcune delle quali trascritte per orchestra (1873), i *Canti popolari* per coro (1864), le *Serenate* op. 11 e op. 16 (1858-1859), i *Valzer su canzoni d'amore* (33 quartetti vocali con pianoforte a quattro mani) e raccolte di *Canti popolari tedeschi* (1858-1894) rielaborati per voce o per coro e pianoforte.

Il *Requiem tedesco* (1857/1868) per soprano, baritono e coro, su testi della Bibbia (salmi, lettere apostoliche, Apocalisse) propone una riflessione sul tema della morte, tema che ritorna nei *Quattro canti seri* per baritono e pianoforte, pure su testi biblici, composti nel penultimo anno di vita, e in alcuni corali organistici dell'op. 122, conclusivi della parabola artistica brahmsiana (*O Welt ich muss dich lassen*).

Altro capolavoro vocale ispirato è la *Rapsodia* per contralto, coro maschile e orchestra da Goethe (1869) cui si accompagna *Il canto delle Parche* per coro a sei voci e orchestra e *Il canto del destino* del 1871, da un romanzo epistolare di Hölderlin.

The image shows a musical score for Brahms' *Rapsodia*. It consists of three staves: a vocal line (contralto) and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 4/4 time, with lyrics in German: "Ist auf dei-nem Psal - ter Va - ter der Lie - - be ein Ton sei-nem". The piano accompaniment features a complex texture with arpeggiated chords and moving lines in both hands.

Brahms: *Rapsodia* per contralto, coro maschile e orchestra

Come in Beethoven, è centrale in Brahms la produzione pianistica. Il pianismo brahmsiano è complesso, attento alle parti interne e alla mano sinistra, e al tempo stesso "virtuosistico" per le intrinseche difficoltà esecutive che spesso comporta.

Prevalgono i pezzi in forma libera (capricci, intermezzi, rapsodie, ballate), ma si contano anche tre sonate e il primo capolavoro giovanile, il concerto per pianoforte in re minore, cui seguirà molti anni più tardi il secondo in si bemolle maggiore (1878).

Tra i brani pianistici una particolare attenzione meritano quelli basati sulla forma della variazione. La variazione, retaggio dell'epoca barocca, viene ripresa seguendo l'esempio di Beethoven per il quale il tema ricompare trasformato e arricchito sotto il profilo armonico e ritmico.

Le variazioni pianistiche più interessanti sono quelle *Sopra un tema di Haendel* (1861, da un pezzo clavicembalistico) e *di Paganini* (sul *Capriccio* n. 24 in la minore). Vertici sono le variazioni orchestrali *Sopra un tema di Haydn* (1873, dal "Corale di S. Antonio") e quelle costituenti l'ultimo movimento della Quarta sinfonia.

L'ambiente ideale, più consono alla personalità riservata e introversa del compositore, è quello cameristico. Sono una trentina i brani da camera composti da Brahms per diverse formazioni dal duo al sestetto, con o senza pianoforte. Tra tutti vanno segnalati in specie il trio con violoncello e pianoforte (op. 114) e quelli dell'ultimo periodo dedicati al clarinetto: il quintetto per clarinetto e archi (op. 115) e le due sonate per clarinetto e pianoforte op. 120.

L'intimismo cameristico caratterizza anche la produzione liederistica, circa duecento brani, per voce e pianoforte composti tra il 1852 e il 1896.

Il massimo impegno creativo si esplica nelle musiche per orchestra. L'orchestra brahmsiana è "tradizionale", rinuncia alla timbrica sensuale di Berlioz e Liszt limitandosi invece a un organico "classico": a ottoni, corni e trombe non sono affidati passaggi cromatici.

Tra le composizioni orchestrali si distinguono il concerto per violino in re maggiore, il concerto doppio per violino e violoncello (1887), l'*Ouverture accademica* nata come omaggio all'Università di Breslavia in occasione del conferimento all'autore della laurea honoris causa (include melodie studentesche tra cui *Gaudeamus igitur*, 1880), l'*Ouverture tragica*, dello stesso anno, e il secondo concerto per pianoforte.

Non si può non considerare come la sensibilità "cameristica" si estenda in Brahms anche all'ambito più ampio della musica orchestrale e corale.

Brahms è autore di quattro sinfonie, articolate secondo il tradizionale schema in quattro movimenti e rispettose della forma-sonata e dello sviluppo tematico. Tuttavia, più che riprendere il drammatismo beethoveniano, esse presentano un clima liricamente intenso soprattutto nei movimenti moderati o lenti. I temi sono brevi e incisivi e si espandono in ampie e fluenti arcate melodiche. L'armonia è complessa e modulante, ricca di contrasti.

Dopo comprensibili esitazioni, dovute all'impegnativo confronto con i capolavori beethoveniani, esce la Prima sinfonia in do minore, progettata fin dal 1855 e terminata solo nel 1876. Da notare, nell'ultimo movimento, un'improvvisa e fugace citazione del tema dell'"Inno alla Gioia" e, dopo una lunga introduzione, la comparsa del maestoso tema "corale".

La Seconda, in re maggiore (1877), è pervasa da sereno ottimismo mentre della Terza, in fa maggiore (1883), colpisce soprattutto il movimento *Poco alle-*

FRANCIA: TRA IMPRESSIONISMO E SIMBOLISMO

TRA '800 E '900

Punto di svolta nello sviluppo generale della cultura, il periodo tra '800 e '900 è caratterizzato da una profonda ambivalenza, sospeso tra “crisi delle certezze”, “decadenza” dei valori della tradizione e affermazione di nuove correnti artistiche. Al clima di fiducia nel potere della scienza e della conoscenza scientifica (Positivismo), all’oggettività ricercata anche nell’arte (Naturalismo, Realismo) si contrappone una “visione del mondo” aperta all’irrazionale, consapevole dell’impossibilità di comprendere la realtà con i soli strumenti della ragione.

Sul piano musicale, il panorama di fine '800 in Francia è guidato, come si è visto, da compositori “tradizionali” quali Gounod, Massenet e Saint-Saëns e da “wagneriani”, come Franck e D’Indy.

Altri esponenti significativi della generazione tra i due secoli sono H. Duparc (1848-1933), elegante “melodista” e autore di musica pianistica e strumentale, A. Bruneau (1857-1934) “wagneriano” vicino alle posizioni “socialiste” di Zola, e del quale si ricordano opere teatrali come *Il sogno* (1891) e *Le quattro giornate* (1916), E. Chausson, noto per le oltre cinquanta liriche e la pregevole musica orchestrale e cameristica e G. Charpentier (1860-1956) la cui opera teatrale *Luisa* (1900) ebbe un notevole successo grazie al raffinato senso melodico e armonico e, dal punto di vista dell’argomento, per l’attenzione riservata al contesto sociale.

Particolare attenzione merita la produzione di Gabriel Fauré (1845-1924), allievo di Saint-Saëns, compositore dallo stile armonico raffinato, oscillante tra romanticismo, simbolismo e stilemi di natura modale, autore di oltre cento *mélodies*, alcune su testi di Verlaine, oltre a brani da camera, pianistici (*Romanze senza parole*, *Preludi* ecc.) e sinfonici.

Apprezzabile è pure la produzione di Albert Roussel (1869-1937), allievo di V. d’Indy, i cui brani più noti sono i due balletti *Il banchetto del ragno* (1913) e *Bacco e Arianna* (1931).

In altri, come Chabrier e Dukas, compaiono novità e finzze stilistiche e spunti di natura “impressionistica”. Emmanuel Chabrier (1841-1894) è autore di pezzi per pianoforte, di liriche e del brillante lavoro orchestrale *España* (1883). Paul Dukas (1865-1935), influenzato da Wagner e Debussy, è rimasto famoso

soprattutto per *L'apprendista stregone* (1897), scherzo sinfonico tratto da una ballata di Goethe. Vanno citati anche altri suoi brani strumentali come le pianistiche *Variazioni, interludio e finale su un tema di Rameau* (1903) e la *Villanella* per corno e pianoforte (1906).

Il panorama francese tra i due secoli è ricco di sollecitazioni culturali. Émile Zola è l'esponente più rigoroso del "naturalismo". Nei suoi romanzi le situazioni vengono osservate con l'occhio impietoso dello "scienziato" e sono lo specchio oggettivo dei meccanismi della società. Il fenomeno artistico più eclatante è l'impressionismo pittorico nato ufficialmente nel 1874 in occasione di una mostra di quadri tra i quali figurava *Impression: soleil levant* di E. Monet che un critico definì, in senso spregiativo, come pittura superficiale, legata alla prima "impressione". Nei pittori che vi aderirono (Renoir, Manet, Degas, Pissarro ecc.) esso rappresentava l'esigenza di mostrare la realtà esterna, soprattutto quella all'aria aperta ("*en plein air*") come appare modificata dalla luce che ne dissolve le forme, quella mutevole del "divenire" dell'esperienza quotidiana e non quella "ideale" dell'"essere". I quadri degli "impressionisti" hanno spesso un aspetto indefinito, sfumato (*flou*), privo di contrasti e di contorni. In tal senso la definizione venne applicata anche alle musiche che all'epoca in certi casi abbandonarono la precisione della forma e dell'armonia tonale.

Si potrebbero anche qui ricordare, per il loro risvolto "esistenziale" e artistico, alcune istanze filosofiche nuove come il concetto di "tempo" che nel filosofo francese Henry Bergson perde il significato di durata cronologica per assumere quello tutto interiore di "tempo percepito", di "attimo"; e dello stesso Bergson la nuova e decisiva importanza attribuita all'"intuizione" e allo "slancio vitale" piuttosto che alla ragione.

DEBUSSY

La personalità da molti ritenuta essere alle origini della musica del Novecento è Claude Debussy (1862-1918). Influenzato inizialmente dallo stile wagneriano – si reca due volte a Bayreuth per ascoltare il *Parsifal* – entra successivamente in contatto con altre esperienze che lo inducono a superare le posizioni acquisite. Trovandosi in Russia come pianista accompagnatore, conosce la musica di Musorgskij, il *Boris Godunov* in particolare, nel quale appare evidente l'estraneità dello stile russo rispetto a quello "europeo" nell'impiego di scale modali, di strutture pentafoniche e ritmi asimmetrici che hanno ben poco in comune con la tradizione dell'Occidente.

Nel frattempo il giovane frequenta a Parigi gli ambienti degli artisti che aderiscono alle correnti dell'impressionismo e del simbolismo (Valéry, Degas, Redon,

Whistler ecc.) e partecipa ai “martedì” in casa del poeta simbolista Mallarmé dove si discutono le nuove poetiche artistiche. Nascono infatti tra il 1887 e il 1889 i *Cinque poemi da Baudelaire* (*Armonia della sera, Raccoglimento* ecc.) e altri lavori su testi di Verlaine caratterizzati da un nuovo clima estetico.

L'episodio che segna la svolta decisiva del compositore è l'ascolto dell'orchestra giavanese dell'isola di Bali (Giava) ospitata in occasione dell'Esposizione Universale parigina del 1889. L'orchestra, detta *gamelan*, era costituita in gran parte da strumenti percussivi (gong, campane, lastre di metallo, xilofoni, tamburi) che facevano risaltare il timbro quale componente basilare rispetto alla melodia e all'armonia considerate invece fondamentali nella musicale dell'Occidente. Inoltre, le melodie si basavano su scale “difettive” pentatoniche, che nel loro “modalismo” evocavano un suggestivo mondo arcaico e lontano.

Claude Debussy nasce nel 1862. Dal 1880 è assunto in qualità di pianista accompagnatore dalla “mecenate” russa Nadiezda von Meck per una serie di tournées in Italia e all'estero, particolarmente in Russia. Temperamento riservato, aristocraticamente distaccato, viene a trovarsi in difficoltà a causa dello scandalo dovuto alla separazione dalla moglie (1904) e la successiva unione con Emma Moÿse, divorziata da un noto banchiere parigino. Ben presto le sue musiche cominciano a essere definite dalla critica come “impressioniste”, definizione da lui non condivisa in quanto non conforme alla sua sensibilità, tesa piuttosto verso il “simbolismo”. Vincendo il “Prix de Rome” soggiorna per un breve periodo in Italia. Ma ben più fruttuosa dell'esperienza italiana è la conoscenza personale di musicisti di talento: Liszt, Dukas, Satie, Chausson, Strauss, Mahler e Stravinskij.

Le scale modali utilizzate da Debussy sono la pentatonica e l'esatonale o per toni interi, ambedue contraddistinte dall'assenza di semitono (anemitoniche) e quindi prive delle attrazioni tipiche della musica tonale. Mancando la tensione tonica-dominante e il ruolo della “sensibile”, viene meno anche la funzione risolutiva della cadenza e scompare il rapporto gerarchico tra gli accordi. Questi, non più governati dalle regole tonali, si dispongono in libere sequenze, non “si preparano” né “si risolvono”, non sono più “diminuiti” o “aumentati” né arricchiti da “note aggiunte” e assumono, anzi, l'aspetto di “sonorità” statiche.

L'indebolimento dei nessi tonali bene si presta all'evocazione del remoto mondo della classicità. Il primo capolavoro in questo senso è il *Prélude à l'après midi d'un faune* (“Preludio al pomeriggio di un fauno”), composto nel 1894 per accompagnare la recitazione dell'omonima egloga simbolista di Stephan Mallarmé.

La musica del *Prélude* crea intorno al fauno un'atmosfera vaporosa, di statica immobilità. Il flauto espone una sinuosa melodia dal profilo vago e incerto che,

LA SCUOLA DI VIENNA

ESPRESSIONISMO

Tra le manifestazioni più vistose dei cambiamenti in atto ai primi del Novecento, specialmente nei Paesi tedeschi, va ricordata la nascita della corrente artistica dell'Espressionismo. Essa viene a coincidere con il tragico evento della Prima guerra mondiale e il crollo dell'impero asburgico, avvenimento quest'ultimo che riguarda direttamente la città di Vienna. Qui operano personalità importanti e innovative come Kraus, Kokoschka, Schiele e Freud il quale, mediante gli strumenti della psicanalisi, fornisce all'arte (letteratura, pittura, musica, teatro) inediti oggetti di indagine: i lati oscuri dell'io e dell'inconscio, le nevrosi, le pulsioni irrazionali, l'allucinazione e l'angoscia, la denuncia e la rivolta del soggetto contro i falsi valori della società. Si sviluppano le "secessioni" artistiche che contestano le norme ufficiali e accademiche. I poeti danno vita a "visioni" interiori, esaltano l'irrazionalità e l'istinto. Il teatro rifiuta gli schemi della verosimiglianza per intraprendere percorsi più complessi e labirintici che scavano nel profondo dei personaggi.

L'espressionismo, come il simbolismo, si presenta come movimento d'opposizione alle pretese del Positivistimo, del Naturalismo e dell'Impressionismo. Alla loro "oggettività" contrappone un esasperato soggettivismo, la ricerca di un'espressione interiore, la ricerca non del "bello" ma piuttosto del "vero" e dell'"autentico".

Tra i più significativi movimenti pittorici in questo ambito ricordiamo *Die Brücke* ("Il Ponte", Berlino 1905-1913): suoi temi sono l'angoscia e l'orrore, espressi mediante linee contorte, colori accesi e violenti o immagini grottesche e deformate (Kirchner, Heckel, Nolde, Schiele, Kokoschka). Dal profondo dell'io scaturisce il "grido primigenio" (*Urschrei*), un senso profondo di angoscia non frenato dalle convenzioni del "bello" e che si manifesta nell'aggressività dei toni e dei colori. Ad esso si può accostare il movimento detto *Der Blaue Reiter* ("Il cavaliere azzurro", 1911), fondato a Monaco da Kandinskij e Marc, teso invece verso un'arte "spirituale" e "interiore", verso una pittura astratta e geometrica nella quale il colore acquista forza simbolica, allusiva di mondi immaginari e paralleli. A questo movimento aderì pure Schoenberg, amico di Kandinskij ed egli stesso pittore di paesaggi, "visioni" astratte e visi umani come l'*Autoritratto verde*, *Lo sguardo rosso* e un ritratto dell'allievo Alban Berg.

In Austria e Germania la musica riflette gli sconvolgimenti in atto in quest'epoca. Il dato più sorprendente dell'"espressionismo" musicale è il rifiuto della tonalità, la cui crisi era iniziata nelle instabili armonie wagneriane (*Tristano*) e nei compositori "postwagneriani" e anche, sebbene in direzione alternativa, nella musica modaleggiante e simbolista di Debussy.

Adottando il "totale cromatico", i dodici suoni dell'ottava senza le differenze e le discriminazioni basate sulla teoria tonale, l'"espressionismo" musicale rende superflue le "funzioni" armoniche ed elimina la distinzione tra consonanza e dissonanza ("emancipazione della dissonanza"). Vengono meno anche i criteri formali associati alla tonalità, come la modulazione, si introducono accordi per quarte, si dà molta importanza al timbro (sordine, armonici, combinazioni inedite, uso dei registri estremi). La dinamica è ampia e particolareggiata (da *ppp* a *fff*), gli intervalli melodici sono anche molto larghi (settime e none), quasi "gesti" o "urla originarie" (*Urschrei*) che erompono senza filtri dal profondo, e i parametri del suono (timbro, registro, dinamica, tempo, ritmo e sonorità) possono subire variazioni improvvise.

Del clima espressionista risente in parte il viennese Alexander Zemlinsky (1871-1942), maestro e cognato di Schoenberg e comune amico di Mahler, ma estraneo a posizioni atonali, e autore di lavori come il *Trio* op. 3 (1896), la *Sinfonietta* e alcune opere teatrali.

Attivo a Vienna è pure Franz Schrecker (1879-1934), noto per l'opera teatrale *Der ferne Klang* ("Il suono lontano", 1910) e per la *Sinfonia da camera* per 23 strumenti, dallo stile ecletticamente oscillante tra Strauss e Debussy, ma incline al cromatismo, all'uso di accordi complessi e per quarte e alla politonalità.

SCHOENBERG

Il distacco dalla tradizione e l'adesione piena alla poetica dell'espressionismo avvengono in modo radicale nell'opera di Arnold Schoenberg (Vienna 1874 – Los Angeles 1951). La sua musica è attraversata da un'urgenza comunicativa assoluta e da un coerente impegno teso al rinnovamento del linguaggio musicale, le cui tappe principali vanno dalla "tonalità allargata" alla "atonalità" e, in seguito, alla ricostruzione dodecafonica.

Le prime composizioni nascono sotto l'influenza di Wagner, Brahms e Mahler. Dopo il *Quartetto per archi* (1897), di impronta brahmsiana, la prima opera di rilievo è il sestetto per archi *Verklärte Nacht* ("Notte trasfigurata", 1899), ispirato a un testo del simbolista R. Dehmel. Il lavoro presenta un carattere wagneriano-brahmsiano, per l'intenso cromatismo, la forte tensione armonica e la solidi-

tà della forma. Più che un “poema sinfonico” – come afferma lo stesso compositore – “descrive la natura e i sentimenti umani”.

Passeggiando in un parco con l'amante durante una chiara e fredda notte di luna (*Molto lento*), una donna confessa la sua paura (*Più mosso*). Aspetta un figlio dall'uomo che più non ama e al quale cerca di restare ancora fedele, ma teme che il suo compagno la respinga (*Furioso appassionato*). Questi la rassicura con dolcezza (*Molto disteso e lento*): il suo amore trasformerà la notte di dramma in “notte trasfigurata”. Rendono suggestivo l'episodio l'uso di suoni armonici, scale ascendenti (verso la luce lunare) e pizzicati. Nel 1917 il lavoro fu trascritto dal compositore per orchestra d'archi.



Schoenberg: tema da *Notte trasfigurata*

Negli anni di Berlino (1901-03) Schoenberg incontra Strauss e Busoni e compone alcune *Canzoni da cabaret* per voce e pianoforte. Fino al 1908 si dedica in particolare alla scrittura di Lieder, tra i quali spicca il ciclo *Il libro dei giardini pensili*, su testi del simbolista Stephan George (quindici Lieder per voce e pianoforte: *Paradisi, Angoscia e speranza, Portale fiorito, Salice d'argento* ecc.). Diversi altri Lieder vengono inoltre a far parte di successive altre opere sparse (op. 12, op. 14, op. 22 ecc.).

Di spirito “tardoromantico” è la cantata profana *Gurrelieder* (“Canzoni di Gurre”, 1901-1911) per cinque voci soliste, coro a otto voci, voce recitante e orchestra, per un totale di circa 150 esecutori. Il soggetto, l'amore tra Waldemar e Tove, su testi di J. Jacobsen, si rifà ad antiche leggende danesi. L'orchestra è imponente, comprende anche quattro tube wagneriane, grancassa, piatti, tamtam, celesta e quattro arpe.

Allo stesso periodo (1902) appartiene il poema sinfonico *Pelleas und Melisande* dal simbolista Maeterlinck, soggetto messo in musica, come si è visto, anche da Debussy.

Schoenberg nasce a Vienna nel 1874. Di famiglia ebraica, inizia a studiare violino a otto anni. Nel '98 si converte al luteranesimo. Suoi primi “maestri” sono Bach, Mozart, Beethoven, Wagner e Brahms. Fa amicizia con Mahler e Zemlinsky, suo primo insegnante e del quale poi sposerà la sorella Mathilde. Il primo soggiorno berlinese (1901-1903) vede l'inizio della sua attività didattica presso il Conservatorio e dei contatti con Busoni e R. Strauss. A Berlino lavora in un cabaret come collaboratore musicale per la produzione e l'esecuzione di operette e diventa insegnante di composizione al Conservatorio.

MUSICISTI DELL'EST EUROPEO

SKRJABIN

Le prospettive “nazionali” così tenacemente perseguite dalla generazione dei Cinque vengono trascurate da Alexandr Skrjabin (1872-1915), compositore russo interessato invece al simbolismo e alle suggestioni dell'esoterismo e della teosofia.

Skrjabin nasce a Mosca nel 1872 da madre pianista di scuola “lisztiana”. Studia pianoforte e composizione al Conservatorio di Mosca. Compie numerose tournées concertistiche in Europa e nel 1915 anche negli Stati Uniti conseguendo numerosi successi specialmente come interprete delle sue musiche. La sua visione estetico-filosofica oltre che del simbolismo russo, il cui esponente principale è D. Merežkovskij (1865-1941), si alimenta anche delle letture di Schopenhauer e Nietzsche e si esalta di fronte all'idea di poter accedere mediante l'arte al mondo della spiritualità e del divino superando i limiti delle passioni materiali. Nel 1910 è a Mosca dove morirà cinque anni più tardi senza aver realizzato il progetto di un *Misterium* in un tempio emisferico che avrebbe fuso in un'unica sensazione tutte “le seduzioni dei sensi” (suoni, luci, profumi, danza).

Tra le opere principali di Skrjabin ricordiamo le 5 sinfonie (*Terza* o *Poema divino*, *Poema dell'estasi*, *Prometeo il poema del fuoco*) e i numerosi pezzi pianistici (sonate, preludi, mazurke, “Poemi”, improvvisi, notturni, valzer, studi, una fantasia) e un concerto per pianoforte.

La produzione giovanile di Skrjabin è prevalentemente pianistica. Il distacco dalla tradizione inizia con la *Fantasia* in si minore e con la *Terza* sonata che per la sua complessità utilizza tre pentagrammi. Escono in seguito la sonata *Quinta* (1907), la *Sesta* con accordi di quindici note, la magistrale *Settima* chiamata *Messa bianca* (1911) “apportatrice di gioia”, la n. 9 *Messa nera* (1913) e il “poema” dal titolo significativo *Verso la fiamma* (1914).

Alla base del pianismo di Skrjabin vi sono i modelli di Chopin, per la componente timbrica e formale, Liszt, per il vistoso virtuosismo e Debussy, per il trattamento dell'armonia libera da vincoli tonali e pertanto dotata di alte qualità evocative.

Altri aspetti che caratterizzano il pianismo skriabiniano sono l'interesse ai minimi dettagli, l'adozione di un tematismo tendente a concentrarsi in poche note, anche due o tre, o a un singolo intervallo (quinta, settima, nona) o a un accordo sintetico dal quale estrarre spunti tematici.



Skrjabin: dal *Poema* op. 41

Altro settore rilevante della produzione scriabiniana è quello sinfonico. Dopo gli inizi “tardo-romantici” delle due prime sinfonie, una svolta avviene con la *Terza* o *Poema divino* (1904, sottotitoli *Lotte*, *Voluttà* e *Gioco divino*) seguita dal *Poema dell'estasi* (1908), sinfonia sulle tappe che portano l'uomo a “uscire da sé” per identificarsi con il divino (*Lo spirito alato*, *L'uomo-dio*, *Dolcezza del sogno*, *Conoscenza dell'identità*). L’“estasi” viene ricreata mediante la scala per toni interi e le statiche atmosfere dei suoni-pedale. Anche l'originale organico (quattro legni, tredici ottoni, percussioni, celesta e organo) unito all'uso non convenzionale dell'armonia è finalizzato a raggiungere una dimensione “superiore”.

Affine nei contenuti al *Poema dell'estasi* è *Prometeo*, il *Poema del fuoco* per coro, grande orchestra, percussioni e organo (1910). La dimensione esoterica e la fusione sinestesica dei sensi vengono qui ulteriormente ricercate grazie a una tastiera “a colori” (*clavecin à lumière*) che mediante opportuni dispositivi accende luci di diverso colore (do = rosso, re bemolle = viola, re = giallo ecc.).

Infine, quasi a voler racchiudere l'aspirazione contemplativa entro un unico nucleo, Skrjabin introduce l’“accordo mistico”, sei suoni disposti per quarte di vario tipo dall'effetto praticamente atonale. Di esso si incontrano tracce nelle sonate *Settima*, *Ottava*, *Nona* e *Decima*, e nei *Preludi* del 1914.



Skrjabin: accordo mistico

STRAVINSKIJ

Punto di riferimento per la musica del XX secolo, Igor Stravinskij (1882-1971) intraprende un cammino in direzione del tutto diversa da quella nata nella Scuola di Vienna. Non quindi proseguendo sulla strada del tardo romanticismo, ma piuttosto rovesciando la prospettiva in senso “restaurativo” e al tempo stesso ricco di originali novità.

La produzione stravinskiana viene convenzionalmente suddivisa in tre “stili” o periodi: “russo”, “neoclassico” e “atonale”.

Negli anni della formazione sotto la guida di Rimskij-Korsakov (1903-1908) escono, oltre alla *Sinfonia* in mi bemolle, altri due lavori orchestrali, *Fuochi d'artificio* – fantasia composta per un matrimonio – e *Scherzo fantastico*. Brani giovanili sono pure *Le Rossignol* (“L'usignolo”, “racconto lirico” in tre atti, 1909, da una fiaba di Andersen: grazie alla potenza magica l'usignolo salva la vita all'imperatore della Cina) dal quale più tardi verrà tratto un poema sinfonico (*Il canto dell'usignolo*) e *Il re delle stelle*, cantata per coro e orchestra.

Igor Stravinskij nasce presso Pietroburgo nel 1882. Si laurea in legge e studia strumentazione con Rimskij-Korsakov. Nel 1909 incontra a Parigi l'impresario Djaghilev che gli commissiona tre balletti “russo”. Dopo la Rivoluzione del '17, in seguito alla quale gli vengono confiscati i beni di famiglia, sceglie l'esilio stabilendosi in Svizzera, a Ginevra, e dedicandosi come pianista e direttore d'orchestra a numerose tournées europee. Dal '20 al '39 vive stabilmente a Parigi dove incontra Debussy, Ravel, Satie, de Falla, Casella ecc. Allo scoppio della II Guerra mondiale trovandosi negli USA assume la cittadinanza americana. Inattivo negli ultimi anni di vita muore quasi novantenne a New York nel 1971 e viene sepolto a Venezia, accanto a Djaghilev.

La prima fase stravinskiana è solitamente definita “russo” per i soggetti trattati. Come altri contemporanei non più interessati agli aspetti “nazionali”, il compositore si serve comunque di stilemi di derivazione russa, intervalli, ritmi asimmetrici, ostinati, modalismi e talvolta anche citazioni da melodie popolari.

Decisivo è l'incontro nel 1909 con Sergej Djaghilev (1872-1929), impresario alla testa della compagnia parigina dei “Balletti Russi”.

COMPOSITORI ITALIANI DEL NOVECENTO

AGGIORNAMENTO

L'Italia durante l'Ottocento aveva coltivato principalmente l'opera teatrale prestando minore attenzione alla musica strumentale. A fine secolo era palese la distanza che separava la produzione strumentale di Germania e Francia da quella italiana. La sensazione di grave ritardo indusse alcuni compositori a impegnarsi per un "aggiornamento", imitando inizialmente i modelli stranieri di maggiore prestigio (Schumann, Brahms, Wagner, Franck). Si dedicarono a questo obiettivo alcuni musicisti nati intorno alla metà del secolo: Sgambati, Bossi e Martucci.

Il romano Giovanni Sgambati (1841-1914), allievo di Liszt, compose due sinfonie, un concerto per pianoforte, notturni pianistici ecc., mentre di musica organistica si occupò il bresciano M. E. Bossi (1861-1925). Ma fu soprattutto Giuseppe Martucci (1856-1909), nativo di Capua, che ottenne i migliori risultati scrivendo numerosi brani pianistici e cameristici di gusto "wagneriano" (*Notturmo, Novelletta, Tarantella* ecc.) e un interessante concerto per pianoforte e orchestra.

Su un altro versante, quello etnico-folclorico, operò invece il torinese Leone Sinigaglia (1868-1944) che, oltre ad aver composto musica strumentale (*Romanza* per corno e quartetto d'archi, un concerto per violino e orchestra e un'ouverture alle *Baruffe Chiozzotte*), studiò e trascrisse canti e danze popolari: *Vecchie canzoni popolari del Piemonte* per canto e pianoforte e la suite orchestrale *Piemonte*. C'è anche da ricordare, a questo proposito, l'attività di ricerca svolta dai musicologi Fausto Torrefranca (1883-1955) e Giannotto Bastianelli (1883-1927).

LA "GIOVANE SCUOLA"

Il panorama operistico europeo a fine Ottocento si presenta ricco e variegato grazie all'apporto di importanti compositori (Bizet, Wagner, Massenet ecc.) e allo sviluppo di nuovi modelli ("dramma wagneriano", "opéra-lyrique" ecc.). In Ita-

lia sorge la corrente musicale della "Scapigliatura" (Boito, Faccio) ispirata prevalentemente alla musica di Wagner mentre altri (Marchetti, Ponchielli, Catalani) si avvicinano piuttosto all'opéra-lyrique francese. Ma l'apporto più significativo giunge da alcuni operisti accomunati sotto l'etichetta di "Giovane Scuola" e convenzionalmente chiamati anche "veristi".

Fonte ispiratrice del "verismo" è l'opera letteraria di Giovanni Verga, autore di romanzi dalla forte impronta realistica, ambientati nell'Italia meridionale e nei quali si raccontano fatti di cronaca nera e drammi passionali dalla conclusione tragica.

Dominati da sentimenti spesso estremi – amore, odio, gelosia – i personaggi del teatro musicale "verista" si esprimono con una vocalità tesa ed enfatica, spesso "parlante" e declamatoria, con improvvisi spostamenti di registro e tendente all'acuto.

Prototipo "verista" e opera di vasto successo è *Cavalleria rusticana* (1890), dall'omonimo lavoro di Verga, del livornese Pietro Mascagni (1863-1945), allievo di Ponchielli. L'opera, per la sua popolarità, è ben presto seguita da un altro lavoro rimasto ugualmente famoso, *Pagliacci* (1892) di Ruggero Leoncavallo (1857-1919), ambientato, come il precedente, nell'Italia del sud e caratterizzato da un finale violento.

Voi lo sa-pesto o mam-ma, pri-ma d'an-dar sol - da___to Tu - rid___du a-ve-va a Lo - la e -
- ter - na fè giu - ra - to, a - ve - va a Lo - la e - ter - na fè giu - ra - to.

Mascagni: *Cavalleria rusticana*, *Voi lo sapete, o mamma*

Cavalleria rusticana. Turiddu canta una serenata a Lola, la donna che egli amava prima di partire per il servizio militare e che tornando trova sposa del carrettiere Alfio. Cerca di consolarsi con Santuzza, ma l'antico amore ha il sopravvento e fra i due riprende ora una relazione. È la mattina di Pasqua. Santuzza, angosciata, si reca da mamma Lucia per chiedere notizie di Turiddu. Esprime la sua disperazione per il tradimento subito e rivela ad Alfio la situazione. Durante il brindisi all'uscita dalla messa Alfio rifiuta il vino che Turiddu gli offre e gli lancia la sfida: lo attende dietro l'orto per il duello. I due sono l'uno di fronte all'altro... Si ode un grido straziante: "Hanno ammazzato compare Turiddu!"

Pagliacci. L'opera si rifà a un episodio di cronaca realmente accaduto all'epoca in Calabria. Anche in questo caso il finale è tragico: Canio, attore di una com-

pagnia teatrale girovaga, nelle vesti di Pagliaccio colpisce Nedda e Silvio, il suo amante.

Sia Mascagni che Leoncavallo scriveranno in seguito altri lavori teatrali ma con esiti non ugualmente fortunati: il primo, *L'amico Fritz* (da un romanzo francese), *Iris* e *Parisina* su libretto di D'Annunzio e *Lodoletta*; il secondo, *La Bohème* e *Zazà*.

Della corrente del "verismo" partecipano anche altri significativi autori: Umberto Giordano (*Mala vita*, 1892; *Andrea Chénier*, 1896; *Fedora*, 1909), Francesco Cilea (*L'Arlesiana*, 1897; *Adriana Lecouvreur*, 1902), Alberto Franchetti (*Cristoforo Colombo*, 1892; *Germania*, 1902) e Franco Alfano (*Resurrezione*, 1904).

PUCCHINI

Tra gli operisti della generazione attiva tra i due secoli, primeggia per la carica innovatrice e la raffinatezza della tecnica musicale, Giacomo Puccini (1858-1924), compositore che in pochi anni crea una reale alternativa all'opera tradizionale. Nato a Lucca, frequenta a Milano i corsi di composizione di Bazzini e Ponchielli.

In Puccini è forte il legame con la tradizione operistica italiana e con Verdi in particolare, con il quale ha in comune il talento drammatico, la rapidità narrativa e l'abilità nel tratteggiare la psicologia dei suoi personaggi. Nei primi lavori coglie spunti dalla musica francese (Bizet, Massenet). L'esordio avviene nel 1884 con *Le Villi* cui segue nel 1889 *Edgar* che pur tenendo occupato il compositore per quasi cinque anni non riesce a entrare con successo in repertorio.

Le Villi: Anna venuta a conoscenza del tradimento dell'amato Roberto, muore per il dolore. Il suo spirito si unisce alle Villi, spettri nei quali si trasformano le donne abbandonate e morte per amore. Si presenta a lui che, credendola viva, si lascia coinvolgere in una danza frenetica che gli causa la morte.

I successi pucciniani hanno inizio con *Manon Lescaut* (1893), opera nella quale compaiono ancora elementi "wagneriani" specie nell'uso dei "motivi conduttori". Quest'opera inaugura inoltre la collaborazione con i librettisti L. Illica e G. Giacosa, che forniranno i testi delle successive tre opere, le più famose e rappresentate, *Bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*. Il loro stile letterario si stacca dalla ridondante retorica di certi libretti ottocenteschi e vi sostituisce uno stile letterario piano e più conforme al linguaggio parlato.

TRA LE DUE GUERRE

NOVITÀ E CAMBIAMENTI

Nei primi decenni del Novecento i modelli musicali dominanti sono da un lato la corrente cosiddetta “neoclassica” (Stravinskij), dall’altro quella atonale e dodecafonica (Schoenberg).

Tra l’inerzia della tradizione e l’ansia di un rinnovamento radicale, i compositori optano per l’una o per l’altra o si collocano in posizioni intermedie alla ricerca di nuovi sbocchi espressivi.

Spinte verso il cambiamento provengono anche da ambiti artistici non musicali. A Weimar, città tedesca della Turingia, l’architetto Walther Gropius fonda nel 1919 l’Istituto di Arti e Mestieri, detto *Bauhaus*, che si propone di realizzare un’arte che sia anche socialmente utile e non mero oggetto estetico.

In ambito musicale si sviluppa una tendenza affine che prende il nome di “Nuova Oggettività” (*Neue Sachlichkeit*). In reazione al soggettivismo romantico e alle “visioni” dell’espressionismo, essa coltiva l’ideale di una musica legata alla vita quotidiana, una “musica d’uso” (*Gebrauchsmusik*) disponibile a tutti, adatta anche a esecutori dilettanti e in grado svolgere un ruolo educativo e sociale.

Per conseguire tali finalità essa dev’essere semplice e orecchiabile, aperta anche alla musica di consumo, ai ballabili, al jazz e imperniata sui valori “oggettivi” della forma e del ritmo.

Titoli significativi sono, per esempio, *Novità del giorno* di Hindemith (1929, cronaca di litigi fra coniugi che si conclude con la lettura delle notizie giornalistiche) e l’“opera jazz” *Jonny spielt auf* (“Jonny inizia a suonare”, del 1927, storia d’amore il cui personaggio principale è un sassofonista nero) del viennese Ernst Křenek (1900-1979). Si compongono inoltre lavori didattici (*Lehrstücke*) e brani facili intesi a favorire una concezione collettiva del fare musica (Hindemith, Kaminski, Pepping, Hessenberg ecc.).

Alla “Nuova Oggettività” si ispira negli anni Venti e Trenta anche un tipo di teatro musicale detto *Zeitoper*, “Opera d’attualità” a sfondo sociale, che si serve anche delle moderne tecniche del giornale o del rotocalco e ospita fatti della vita d’ogni giorno.

HINDEMITH

Tra i musicisti tedeschi attivi fra le due Guerre, una posizione singolare occupa Paul Hindemith (1895-1963). Le sue prime composizioni risentono di Reger e Schoenberg. Lo stile è infatti caratterizzato da un cromatismo pervasivo, vicino alle posizioni dell'espressionismo, come nelle opere teatrali *Assassino, speranza delle donne* (1907) con i personaggi simbolici dell'Uomo e della Donna, *Sancta Susanna* (da Stramm, 1921, lavoro "scandaloso": la protagonista suora si innamora di Cristo) e nel dramma danzato *Nusch-Nuschi* (1920, commedia con protagonista l'animale fantastico coccodrillo-topo).

Alla fase "tradizionale" Hindemith fa seguire un periodo "modernista" e politonale nel quale l'armonia si fa aspra e dissonante, il ritmo assume un carattere "meccanico", incalzante e aggressivo. È il caso della *Suite 1922* per pianoforte nella quale lo strumento è trattato in modo crudamente percussivo e, peraltro, conclusa da un "ragtime".

Hindemith: dalla *Suite 1922*

Rifacendosi all'antica concezione artigianale del "fare musica" (*Musizieren*) Hindemith oppone alla dimensione "soggettiva" una "musica d'uso" dotata della funzione di esercizio e apprendimento esecutivo. Emblematiche a questo riguardo, le sette *Kammermusik* concertanti (1922-27) dagli organici differenziati (violino e orchestra – pianoforte e dodici strumenti – viola d'amore e 13 strumenti – flauto, oboe, clarinetto, fagotto, corno ecc. per un numero variabile di strumentisti, da 12 a 25). Nelle prime due è prevista un'orchestrina da locale notturno con ritmi di foxtrot. A quest'ambito si possono ascrivere anche le *Musiche da cantare e suonare per dilettanti e amici della musica* (1929) e la commedia per ragazzi, a uso scolastico, *Costruiamo una città* (1930) per voce recitante, canto e alcuni strumenti solistici di facile esecuzione.

Intanto, mitigato l'atteggiamento ribelle e antiaccademico, Hindemith in seguito adotta uno stile più morbido. L'aggressività si stempera, le melodie si fanno meno dure e angolose in favore di un più equilibrato impiego del diatonismo. Nell'opera *Cardillac* (1926, un orefice uccide i suoi clienti per non separarsi dai suoi gioielli) nonostante il contenuto violento si indeboliscono i toni "espressionistici". Il compositore si avvicina a posizioni neobarocche alla ricerca di un nuovo "ordine" razionale in cui far prevalere una ferrea logica costruttiva. Prende cioè a modello il contrappunto di Bach e le forme del barocco tedesco, sebbene in un contesto armonicamente teso e dissonante.

Altri titoli di Hindemith: *Musica funebre* (*Trauermusik*, 1936) per viola o violino o violoncello e archi per la morte di Giorgio IV d'Inghilterra quando l'autore si trovava a Londra, *Hin und zurück* ("Andata e ritorno", sketch con musica del 1927: ritorno all'indietro nel tempo di un episodio delittuoso che viene in tal modo cancellato), l'opera teatrale *Cardillac* (1926, da Hoffmann, episodi di un orafo pazzo), *Vita di Maria* per soprano e pianoforte (1922, 15 testi da Rilke: Nascita, Annunciazione, Sospetto di Giuseppe, Prima della Passione ecc.), balletto *Nobilissima visione* (1938, protagonista è Francesco d'Assisi), una decina di concerti, *I quattro temperamenti*, tema e variazioni per pianoforte e archi (1940, secondo l'antica concezione medica: malinconico *Marcia lenta*, sanguigno *Valzer*, flemmatico *Moderato*, collerico *Allegro sanguigno*), *Metamorfosi sinfoniche* su temi di Weber (1943) e *Sinfonia serena* del 1946. Da ricordare inoltre brani cameristici e corali e didattici.

Nel frattempo la situazione politica in Germania si aggrava. Nel '29 Hindemith collabora con Brecht a un lavoro di critica sociale, il *Lehrstück*, contro il materialismo del mondo moderno. Per il suo atteggiamento ribelle diviene oggetto di censure come "artista degenerato" al punto che nel '38 è costretto a emigrare e si stabilisce negli Stati Uniti. Emblematico dei tempi è pure il suo capolavoro teatrale *Mathis der Maler* ("Mathis il pittore", 1935), condannato dal regime. L'opera pone il problema del ruolo dell'artista di fronte alle gravi contingenze della storia: protagonista è il pittore tedesco Mathias Grünewald durante la Guerra dei contadini (1524-1525) seguita allo scisma luterano. L'opera consta di tre parti nelle quali l'artista lavora ad altrettanti dipinti famosi: il Concerto degli angeli (che assistono alla nascita di Gesù), La Deposizione e Le tentazioni di S. Antonio. Dall'opera l'autore trasse in seguito la sinfonia *Mathis der Maler*.

Singolare è in Hindemith la concezione "teorica" dell'armonia. Inteso a investigare il suono "secondo natura" e a ricercare i fondamenti "naturalisti" della tonalità, Hindemith elabora la teoria del "gradiente armonico". Diversamente da Rameau, le tonalità vengono ordinate gerarchicamente tuttavia non sulla base del ciclo delle quinte (do, sol, re, la, ...) ma in relazione alla distanza "armonica" dal

IL II NOVECENTO: LE TENDENZE

STRUTTURALISMO E ALEA

Dopo gli sconvolgimenti creati dalla Guerra e l'oscuramento cui era stata costretta la musica ("arte degenerata"), con il diffondersi di una nuova atmosfera di fiducia e di ottimismo, iniziano nel 1946 a Darmstadt, presso Francoforte, i "Corsi Estivi" di musica contemporanea.

L'intento dei partecipanti è di riprendere l'attività di ricerca che era stata interrotta dalla Guerra e impoverita dall'emigrazione di numerosi musicisti. Ne coordinava i lavori René Leibowitz, allievo di Schoenberg.

Egli proponeva di "ricominciare da zero" a partire dal punto in cui era giunto il linguaggio musicale, il serialismo dodecafonico nella versione di Anton Webern. Tra i maestri attivi a Darmstadt si impose ben presto Olivier Messiaen che nei *Quattro studi di ritmo* per pianoforte (1949-1950) diede inizio a inedite sperimentazioni. Alla raccolta appartiene *Modo di valori e d'intensità* (1949), "studio" nel quale la "serializzazione" weberniana viene estesa anche ad altri parametri, alle durate, ai modi di attacco e alle dinamiche, tecnica che prenderà il nome di "serialismo integrale", o di "strutturalismo postweberniano".

Il termine "modo" indica il limite entro il quale è consentito di operare. In *Mode de valeurs et d'intensités* le 3 "voci" sono disposte su 3 righe, rispettivamente della regione acuta, mediana e grave. A ognuna di esse corrisponde una serie dodecafonica formata da suoni discendenti e a ciascuna nota sono associati precisi valori di durata. Nella regione superiore sono collocati i valori ritmici di semicroma via via crescenti da 1 a 12 (semiminima col punto), nella mediana quelli di semicroma (da 1 a 12), in quella inferiore i valori di croma (da 1 a 12) per un totale di 36 altezze e 24 durate. Inoltre a ogni nota sono abbinati uno dei 12 modi di attacco (staccato, appoggiato, normale, sforzato ecc.) e una delle 7 intensità (*ppp, pp, p, mf, f, ff, fff*). L'effetto di questa rigorosa e complessa struttura combinatoria, di estrema difficoltà esecutiva, è la disarticolazione dei parametri e la totale indipendenza delle 3 parti "contrappuntistiche".

Tra le sperimentazioni attuate da Messiaen vanno anche ricordati i "ritmi non retrogradabili", in forza dei quali cioè non è possibile applicare l'artificio "canizzante" essendo già la seconda parte dei brani realizzata in senso "retrogrado" rispetto alla prima.

Messiaen: le tre "divisioni" di *Mode de valeurs et d'intensités*

Messiaen con i suoi "studi" esercitò una notevole influenza sui giovani Boulez, Stockhausen, Maderna, Nono e Ligeti e in generale sulla scuola di Darmstadt. La scena si presentava in tal modo spoglia da residui del passato, libera dalle "trappole della soggettività", da consolidate abitudini percettive e da ogni automatismo e quindi aperta a imprevedibili sviluppi.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10
3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11
4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7
5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1
6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2
7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9
8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3
9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4
10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6
11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8
12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5

Boulez: Structures I

(12 note della serie dodecafonica; 12 ritmi da 1 a 12 biscrome: 2 = semicroma, 8 = semiminima ecc.;
12 intensità da pppp a ffff: 5 = quasi p ecc.)

In senso “strutturalista”, ma in maniera ancora più radicale, si orienta Pierre Boulez che, per esempio in *Strutture I* per due pianoforti (1952) riutilizza la serie dei *Modes* di Messiaen (la “divisione” I), porta a 12 anche i modi d’attacco e le dinamiche combinando le varie “unità” in complicatissimi schemi dove ogni numero corrisponde a una specifica nota, per esempio, 1 = mi bemolle, biscroma, modo d’attacco» e dinamica *pppp*.

Nascono in quegli anni anche altri lavori “strutturalisti” come i *Klavierstücke I-X* (“Pezzi per pianoforte”, 1952-1955) e *Zeitmasse* (“Misura del tempo”, 1956) per quintetto di strumenti a fiato di Stockhausen e *Polifonica-monodia-ritmica* (1951) di Nono.

Nel corso degli anni ’50 il rigore “postweberniano” entra in crisi. L’esecuzione richiesta agli interpreti risulta talmente complessa da superare le possibilità di un reale controllo, tanto che l’“iperdeterminismo” si rovescia paradossalmente in forme di indeterminazione “casuale”, aleatoria (*alea*, dado), benché “controllata”. In brani come la *Sonata III* di Boulez (1957), *Klavierstück XI* di Stockhausen (1956) e *Mobile* di Pousseur per due pianoforti (ispirato ai *Mobiles* di Calder, 1958) l’esecutore ha la facoltà di decidere entro uno schema prestabilito di possibilità, per esempio con quale sezione o con quali gruppi di suoni cominciare o come concatenare le varie sezioni. Si apre quindi con l’“alea controllata” uno spiraglio di libertà entro il rigido formalismo “strutturalista”.

In *Serenata per un satellite* di B. Maderna (1969) si trovano le seguenti indicazioni: “Da un minimo di 4’ a 12’. Possono suonarla: violino, flauto (anche ottavino), oboe (anche oboe d’amore – anche musette), clarinetto, marimba, arpa, chitarra e mandolino (suonando quello che possono) – tutti insieme o separati o a gruppi – improvvisando insomma, ma! con le note scritte”.

Le strategie della cosiddetta “opera aperta” si possono accostare per analogia ai *Mobiles* dello scultore A. Calder o, in letteratura, a racconti nei quali il percorso cambia sulla base delle opzioni del lettore, o in lavori di natura “combinatoria” come *Le città invisibili* di I. Calvino. Già nel ’35 l’americano Cowell nel *Quartetto* per archi aveva consentito agli interpreti la libera scelta nell’ordine di esecuzione. Stockhausen in *Klavierstücke XI* (1956) lascia decidere al pianista fra 19 sezioni e Boulez in *Domaines* (1968) affida al direttore d’orchestra la scelta di come alternare i 6 diversi gruppi strumentali.

Ma una vera alternativa alla stessa “alea controllata” si profila allorché nel ’58 vengono presentate a Darmstadt opere dell’americano John Cage, nelle quali la “casualità” viene esercitata in modo opposto, senza controllo. Rifacendosi al buddismo “zen”, Cage fa dipendere l’esecuzione musicale da fattori accidentali o fortuiti, basati per esempio su operazioni di sorteggio. È il caso di *Music of changes* (“Musica dei mutamenti”, 1951) per pianoforte.

IL II NOVECENTO: LE PERSONALITÀ

ITALIA. MADERNA, NONO, BERIO

L'Italia, uscita dalla fase di stallo in cui era caduta tra le due Guerre, trova in alcuni giovani musicisti un terreno favorevole al rinnovamento. Tra tutti si distinguono Maderna, Nono e Berio.

Il veneziano Bruno Maderna (1920-1973), allievo di Malipiero, dal '49 frequenta i corsi estivi di Darmstadt e nel '55 fonda con Berio lo Studio di Fono-logia della RAI di Milano dove si fanno sperimentazioni sul suono elettronico.

Al periodo "strutturalista" appartengono lavori come *Improvvisazione n. 1* (1952) e il seriale *Quartetto* per archi (1955). Ben presto tuttavia il compositore si allontana dalla tecnica postweberniana, sempre più interessato alla dimensione " lirica " ed " espressiva ", all'eleganza dello stile e alle suggestioni timbriche. Vedono la luce in questi anni lavori elettronici come *Notturmo* (1955), *Continuo* (indugia sulle sonorità del flauto di Gazzelloni, 1958) e *Serenata III* (suoni di marimbaphon e flauto, 1961).

Estraneo a ogni sorta di rigorismo, Maderna contribuisce, con *Musica su due dimensioni* (1952) per flauto, piatto e nastro magnetico, alla soluzione del problema dell'assenza dell'esecutore nella musica elettronica affiancando ai suoni registrati su nastro l'esecuzione dal vivo. Altro lavoro del primo periodo (1961) è *Honeyrêves* (titolo inglese-francese per "sogni di miele", in realtà anagramma di "Severino" Gazzelloni) per flauto e pianoforte. Dello stesso anno è l'opera radiofonica *Don Perlimplin ovvero Il trionfo dell'amore e dell'immaginazione*, ballata amorosa su testi di F. G. Lorca, per orchestra, nastro magnetico, un cantante, recitanti, flauto e quartetto di sassofoni. Originale, questo brano, per il fatto che unico personaggio cantante è Belisa e con essa dialogano Don Perlimplin e la Suocera rispettivamente rappresentati da un flauto e da un quartetto di sassofoni.

Durante gli anni Sessanta Maderna applica l'"alea controllata" a composizioni come il *Concerto* per violino, *Serenata per un satellite* per sette strumenti e *Quadrivium* per quattro esecutori e quattro gruppi orchestrali (1969). In quest'ultima composizione, che allude alle arti "scientifiche" medievali del quadrivio, si alternano sei episodi di diverso carattere, uno dei quali aleatorio sulla base delle

scelte del direttore, mentre in *Austrahlung* (“Irradiazione”, 1971) per voce, flauto, oboe, orchestra e nastro, e in *Giardino religioso* (1972) per orchestra, vi sono sezioni di “improvvisazione controllata”.

Grande direttore d’orchestra, Maderna arricchisce il repertorio strumentale di brani significativi come l’*Aulodia per Lothar* per oboe d’amore e chitarra (1965), la *Grande aulodia* per flauto, oboe e orchestra (1970) densa di lirismo e senso espressivo, le orchestrali *Juilliard Serenade* (1971) e *Aura* (1972), *Solo* per musette, oboe, oboe d’amore e corno inglese (1971) e in modo particolare i tre concerti per oboe e orchestra (1962-1973).

Nell’ultimo decennio escono anche importanti lavori teatrali. Del 1964 è *Hyperion*, “lirica in forma di spettacolo” su testi tratti dal romanzo epistolare di Hölderlin (il protagonista entra in conflitto con la società, né vale l’amore di Diotima a riscattarlo). Nella realizzazione di Maderna *Hyperion* non è un cantante ma un flautista (Gazzelloni) che pur cercando di comunicare con lo strumento viene impedito da un perverso meccanismo tecnologico (Macchina). L’opera termina con il canto di un’aria da parte della Donna e con l’uscita di scena del protagonista.

Non vera e propria azione ma serie di “numeri” intercalati da cinque passaggi del nastro magnetico è *Satyricon* (1973) da Petronio, nel quale l’ordine d’esecuzione (Estasi d’amore, Macchina da cibo, Il denaro, Carriera di Trimalcione ecc.) è lasciato alla libera scelta della regia.

Anche il veneziano Luigi Nono (1924-1990), allievo di Malipiero, inizia la sua parabola artistica nei primi anni ’50 rifacendosi al serialismo (*Variazioni canoniche* sulla serie dell’op. 41 di Schoenberg, 1950) e quindi al “postwebernismo” con *Polifonica-Monodia-Ritmica* (1951) che oppone singoli suoni percussivi a gruppi sonori dei fiati.

In seguito, contrario a ogni rigidezza accademica, estraneo all’alea e alle posizioni di Cage, va oltre il puntillismo e mette al centro dei suoi interessi l’opzione “umanitaria”, ossia la passione civile e l’impegno politico. Primo capolavoro in questo senso è il *Canto sospeso* (1956), cantata per soli, coro e orchestra da lettere dei condannati a morte della Resistenza europea: parole e frasi significative vengono sovrapposte dando origine a impressionanti effetti (“Eccoli i nostri assassini... ci cacciano dalla sinagoga...”, dal sesto episodio per coro e orchestra).

Di contenuto affine sono *La terra e la compagna* (1957), cantata per soli, coro e orchestra su poesie di Cesare Pavese che tratta del tema della donna e della lotta partigiana (“Tu sei come una terra”, “Tu non sai le colline”) e i *Cori di Didone* (1958) per coro a 32 voci e percussioni: i testi, ridotti in frammenti privi di valore semantico, sono tratti dalla *Terra promessa* di Giuseppe Ungaretti.

Il tema politico si ripropone nel *Diario polacco '58* per orchestra, che evoca la guerra e gli stermini operati dal nazismo, e nell'azione scenica *Intolleranza 1960* nella quale, citando testi di Brecht, Éluard, Sartre ecc., viene esposta la condizione di un emigrante vittima dei duri meccanismi sociali.

Nel corso degli anni Sessanta, con lo sviluppo della tecnologia elettronica, Nono allarga e potenzia i propri strumenti comunicativi. A questa nuova fase appartiene *La fabbrica illuminata* (1964) per soprano e nastro a quattro piste con testi delle lotte operaie e sindacali e rumori di fabbrica registrati.

Seguono, *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1966) per nastro con voce di soprano, cori ecc. su documenti del processo di Francoforte contro i nazisti (Canto del Lager ecc.) e *A floresta é jovem e cheja de vida* ("La foresta è giovane e piena di vita", 1967), cantata per voci recitanti, soprano, clarinetto, lastre di rame e nastro. In questo brano, sul tema delle violenze internazionali (Cuba, Vietnam, Terzo mondo) e delle lotte di liberazione dell'America Latina, lo stile si apre a incandescenze ritmiche e sonore di grande impatto emotivo, aspetti peraltro divenuti tipici dello stile noniano nel quale la materia sonora si frantuma in spezzoni, in fasce e nebulose, in conflagrazioni ed esplosioni violente.

Intanto le contestazioni "sessantottesche" europee scuotono la coscienza civile e riemergono potenziati i temi politico-umanitari. Del 1972 è *Como una ola de fuerza y luz* ("Come un'ondata di forza e luce", 1972) per soprano, pianoforte, nastro magnetico e orchestra, e soprattutto l'"azione scenica" *Al gran sole carico d'amore* (1975) per soprano, elettronica e orchestra, lavoro stilisticamente "riasuntivo", sul ruolo tenuto dalle donne nelle storiche lotte di classe. I testi consistono in un collage di scritti "rivoluzionari" (Brecht, Che Guevara, Gramsci, Lenin, Marx, Pavese, Rimbaud) che intendono esprimere un "simbolo di vita, d'amore e di libertà da tutte le nuove forme di oppressione".

In seguito Nono si concentra maggiormente sullo studio delle sonorità elettroniche (*Sofferte onde serene* per pianoforte e nastro, 1977), mentre il quartetto *Frammenti-Stille, an Diotima* ("Frammenti-silenzio, a Diotima", 1980), inizia un nuovo indirizzo: vengono bisbigliate circa cinquanta brevi citazioni da Hölderlin, inframmezzate da silenzi ed espresse con sofisticati modi d'attacco, suoni isolati, armonici degli archi, livelli dinamici oscillanti tra *p* e *pp* e passaggi microtonali, situazioni che l'ascoltatore può far risuonare nella profondità di sé ("spazi sognanti, estasi improvvise, pensieri indicibili, respiri tranquilli").

Altre composizioni di Nono: *Epitaffio per Garcia Lorca* (1952), balletto *Il mantello rosso* (1954, da G. Lorca), *Canti di vita e d'amore (Sul ponte di Hiroshima)* per soli e orchestra (1962), *Contrappunto dialettico alla mente* (1968) per nastro magnetico, *Non consumiamo Marx* (1969, da C. Pavese), *Y entonces comprendió* ("E allora capì", 1970) per coro femminile, nastro ed elettronica, *Con Luigi*

AMERICA E OLTRE...

PREISTORIA

La storia della musica nordamericana è il risultato di innumerevoli stratificazioni che si sono succedute nel volgere di alcuni secoli a partire dal primo Seicento. È da allora che iniziano le immigrazioni dall'Europa e la fondazione di colonie con la deportazione di oltre dieci milioni di africani da sfruttare come schiavi nelle piantagioni di cotone o nei lavori più umili.

Con le trasmigrazioni dall'Europa coloniale e dall'Africa si trapiantano sul territorio americano anche antiche usanze e abitudini, modi artistici e pratiche musicali. Gli inglesi importano nel New England la salmodia anglicana, i tedeschi, stanziatisi nella Carolina del Nord, cori e orchestre per le cerimonie religiose e complessi di strumenti a fiato per l'esecuzione dei corali.

Successivamente, tra Settecento e Ottocento, si diffondono i concerti pubblici e personalità della musica affluiscono dall'Europa, come il pianista londinese Reinagle e il tedesco Graupner che nel 1815 istituisce a Boston la *Handel and Haydn Society*.

Nel corso dell'Ottocento a New Orleans, New York e Filadelfia si danno opere di Rossini, Bellini e Donizetti e anche di Mozart grazie a Da Ponte trasferitosi nel 1805 a New York. Vi giungono anche virtuosi europei, il violinista Bull, i pianisti Herz e Thalberg, e molto interesse suscitano le musiche di Schubert, Liszt, Wagner e Brahms. Si fondano scuole e conservatori ed emergono i primi nomi di compositori locali. Tra questi, Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), originario di New Orleans, anche pianista di fama internazionale che, tornato in patria dopo un soggiorno di studio a Parigi, compone circa novanta pezzi pianistici, poemi sinfonici, liriche e opere teatrali. Nei suoi lavori, sebbene impregnati di stilemi europei, si introducono talvolta melodie e ritmi popolari indigeni e dell'America centrale, come nei pianistici *Souvenir de Porto Rico* e *The banjo* (1855) e nella danza nera *Bamboula*.

Lo sviluppo di uno stile "americano" ha inizio alla fine della Guerra civile (1865) con la crescita dell'economia, la diffusione delle scuole pubbliche e lo studio della musica nei collegi e nelle università. Non sono pochi i giovani che coronano la loro formazione musicale con un viaggio di studio in Europa (Mo-

naco, Lipsia, Berlino), come J. K. Paine (1839-1906), Chadwick (1854-1931) e H. Parker (1856-1919).

PRIMI COMPOSITORI

Tra tutti i compositori, più importante è Edward MacDowell (1861-1908), di stile “tardo romantico” vicino al pianismo di Liszt, autore di brani orchestrali e per pianoforte e in particolare di un’*Indian suite* (1897) su temi tratti dagli indiani d’America. Un contributo interessante proviene anche da Henry Gilbert (1868-1928) autore di *Negro Rhapsody*, *Indian sketches*, *American dances* e di *Folk songs*, antologia di canti popolari neri (1910).

Un ruolo particolare va attribuito al texano Scott Joplin (1868-1917), pianista e compositore che, in suoi brani rimasti famosi, perfeziona la tecnica del ragtime (ritmo marcato e rigoroso alla mano sinistra e sincopato alla destra), contribuendo non poco alla diffusione di un incalzante senso ritmico destinato a sfociare nel jazz.



Joplin: *The Entertainer*

Ai primi del Novecento, il modello tardoromantico “tedesco” finora prevalente viene rimpiazzato da quello più “moderno” francese. La nuova generazione di musicisti preferisce ora, piuttosto che in Germania, recarsi a Parigi dove sono attivi Fauré, Debussy e Ravel. La capitale esercita una forte attrazione anche per il fatto che vi opera Nadia Boulanger (1887-1979), grande insegnante di composizione alla cui scuola giungono, tra gli altri, Copland, Carter, Harris, Piston, Sessions, Moore e Thomson. Roger Sessions (1896-1985), uscito da esperienze compositive neoclassico-stravinskiane, si dedica alla musica seriale e Harry

Partch (1901-1976) si interessa all'impiego di intervalli inferiori al semitono e compone anche in stile dodecafonico.

Altri compositori americani: tra i due secoli, Stephen Foster (1826-1864) noto per il celebre song *Oh! Susanna*, Carl Ruggles (1876-1971), Percy Grainger (1882-1961), Charles Griffes (1884-1920), Wallingford Riegger (1885-1961), Ferde Grofé (1892-1972), Douglas Moore (1893-1947), Walter Piston (1894-1976), Virgil Thomson (1896-1989), Ross Finney (1906-1997), Quincy Porter (1897-1966), Roy Harris (1898-1979), Randall Thompson (1899-1989), Giancarlo Menotti (1911-2007) di origine italiana e autore di numerose opere teatrali (*Il telefono ovvero L'amore a tre*, 1947; *La medium*, 1945; *Il console*, 1949; *L'ultimo selvaggio*, 1963; *Goya*, 1986).

Mentre si intensificano gli studi sulla musica popolare americana, grande sviluppo hanno il blues, il ragtime, il gospel e il jazz. A Broadway si coltiva la commedia musicale cantata (*musical comedy* o *musical*) e assume importanza pubblica l'industria della canzone e del cinema.

GERSHWIN E ALTRI

Legato agli ambienti della musica "di consumo", musicista originale, George Gershwin (1898-1937) trascorre l'infanzia nei quartieri popolari di New York, a contatto con gli ambienti della "musica leggera". In questo ambito compone canzoni e musical di grande successo (*Lady be good*, *The man I love*, *Oh. Kay!*, *Girl crazy*, *I got rhythm*), brani nei quali elementi del jazz si fondono con la musica colta europea.

Gershwin compone anche brani di qualità nell'ambito "colto". Il più celebre è *Rapsodia in blue* (1924), noto per l'attacco in glissando del clarinetto: "rapsodia" in quanto unisce elementi disparati tra cui una melodia "blue" nella sezione centrale del brano.

All'anno successivo risale il *Concerto in fa*, orchestrato da Grofé su indicazioni dello stesso Gershwin. Altro lavoro di successo è *Un americano a Parigi* (1928) che riporta le emozioni di un giovane americano, lo stesso Gershwin, che si aggira ammirato per le strade e i boulevards della città. L'organico strumentale prevede anche suoni di clacson d'auto, vengono citate melodie e ritmi afroamericani e temi sudamericani. La meraviglia del protagonista si stempera allorché la tromba con un tema "blues" risveglia nel giovane il ricordo nostalgico della patria lontana.

Segue qualche anno più tardi l'*Ouverture cubana* (1932) e quindi il capolavoro teatrale *Porgy and Bess* (1935), opera di ambiente nero-americano che accoglie,