

TEMPO DI MUSICA - terza edizione (completa)

Lecture, ritmi e immagini del suono

Otto incontri a cura di Guido Coppotelli

1) 16 febbraio 2004 - **Le origini: il suono dell'antichità classica**

Testimonianze illustri, ascolti ai limiti della ricostruzione archeologica, una clip tratta da un video raro e qualche calcolo: affondiamo nelle origini mitiche della cultura musicale d'occidente (...con una sorpresa finale).

2) 23 febbraio 2004 - **Immagine del sacro e del profano**

La rappresentazione del sacro in musica: nella cultura occidentale, nella tradizione buddista, nella tradizione devozionale popolare, nella tradizione siriano-armena., nella cultura nera. La polifonia sacra e quella popolare. Vocalità e strumenti. Estetica e sensibilità. Contrappunto e madrigalismo. Il rapporto con il testo poetico, cuore del madrigale. Ascolti, letture.

3) 22/03/2004 - **L'opera in musica (I): musica teatro e poesia**

Lo stretto intreccio tra musica, teatro e poesia nel tardo cinquecento. Il pastor fido di Guarini e la Gerusalemme liberata di Tasso. Confronti sonori e un gioco. I madrigali e le opere di Claudio Monteverdi. La voce di castrato e l'opera seria. Ascolti, letture e proiezione di frammenti di video. (...un'altra sorpresa finale)

4) 29/03/2004 - **L'opera in musica (II): i personaggi e le voci**

Panoramica sui principali ruoli vocali, le storie e i personaggi del teatro lirico da Mozart in poi. Ascolti e frammenti di video.

5) 19/04/2004 - **Architetture sonore: la musica senza voce**

Asemantività della musica: il linguaggio musicale senza testo e le sue strutture architettoniche. Ascolti, letture e frammenti di video.

6) 26/04/2004 - **I linguaggi del novecento (I): la musica colta**

Le avanguardie storiche del novecento, le tendenze e le opere fino agli anni '50. Letture, ascolti e frammenti di video.

7) 03/05/2004 - **I linguaggi del novecento (2): il jazz**

Breve storia del jazz e dei suoi rapporti con la musica colta. Ascolti e frammenti di video.

8) 17/05/2004 - **I linguaggi del novecento (3): il pop-rock**

Il linguaggio pop. La canzone. Un testo teorico di Sgalambro. Full immersion nell'ascolto di cd storici. L'opera al rock: Tommy

Prima conferenza

LE ORIGINI: IL SUONO DELL'ANTICHITÀ CLASSICA

Il breve ciclo di conferenze che oggi inizia sarà come un viaggio nel tempo. Proprio come in un viaggio, incontreremo molte cose: pensieri, biografie di artisti, umori, umile artigianato e numeri; e poi ancora corti e città, poemi eroici, suggestioni e, naturalmente, tanta musica. Il pensiero musicale e la pratica musicale stessa affondano in humus molto denso, ricco di speculazione e di tanto concreto lavoro, sulle voci e sugli strumenti. Una sperimentazione quotidiana, paradossalmente silenziosa e spesso anonima. Il Suono viene da molto lontano, come ci hanno sempre insegnato i miti di molti popoli antichi: anche la nostra musica si fonda su speculazioni millenarie e su miti, e da qui partiremo. E' un frutto, la musica, che proviene da un immenso e invisibile albero. Chiudo questo brevissimo prologo con un'immagine di Jalaluddin Rumi (morto nel 1273), il mistico fondatore dell'ordine dei Dervisci Danzanti, tratto dal libretto dell'opera *Gilgamesh* di Franco Battiato.

A giudicare dall'apparenza, il ramo è l'origine del frutto; ma in realtà, il ramo è venuto all'esistenza in vista del frutto. Se non ci fossero stati un desiderio e una speranza per il frutto, come avrebbe potuto il giardiniere piantare la radice dell'albero? Ecco perché in realtà dal frutto è nato l'albero. Iniziamo!

(Viene proiettato l'inizio di *Meeting whit remarkable man* di Peter Brook, durata 12 minuti ca).

Questa clip ci porta subito a considerare una delle concezioni più antiche delle civiltà umane, ossia il rapporto triadico tra il **suono**, **gli elementi naturali** e la **coscienza dell'uomo**. Il suono, in altre parole, può agire sull'uomo, sugli elementi e sugli altri esseri viventi, trasformandoli. E' un potere. La clip illustra una gara musicale piuttosto curiosa. *Dice il Capo, prima dell'inizio della gara*: Ogni vent'anni ci incontriamo qui per mettere alla prova il potere dei nostri cuori. Questa valle è unica. Solo un suono di una qualità speciale farà vibrare le sue pietre. Colui che sarà capace di produrre questo suono sarà il vincitore. La "qualità speciale" a cui allude il Capo è una qualità interiore: il suono che farà vibrare le pietre (la pietra è un materiale che ha caratteristiche vibratorie quasi nulle) può essere prodotto solo da un essere le cui facoltà interiori sono ad un livello alto, così alto da penetrare la materia inerte e vivificarla, appunto, facendola risuonare. Questa clip, tratta dal film *Incontri con uomini straordinari* di Peter Brook ci introduce ad una sfera di significati sulla musica che esulano dal concetto di divertimento o di opera d'arte proprio del nostro tempo. Infatti, alla musica, vengono attribuiti da sempre **poteri incantatori e terapeutici**.

Le **popolazioni aborigene** parlano del suono come di qualcosa che "cattura" un evento esterno, animale o fenomeno naturale che sia. Imitare la voce di quel fenomeno o di quell'animale è un "potere" che può essere prezioso per la

sopravvivenza del gruppo tribale: qui è evidente l'aspetto magico-sacrale, connesso ad un aspetto religioso, del far musica: ne sono custodi gli **sciamani**.

Leggiamo un passo da un lungo testo di Marius Scheider, che ben evidenzia con estrema chiarezza il fenomeno dell'*imitazione sonora*:

Grazie a tutte queste capacità [di costruire strumenti per produrre suoni] l'uomo può sviluppare un immenso potere; perché chi conosce e può imitare il suono specifico di un oggetto è anche in possesso della carica di energia che anima l'oggetto. Con l'imitazione sonora lo stregone può dunque impossessarsi egli stesso delle energie di crescita, di purificazione o di musica senza essere egli stesso pianta, acqua o melodia. La sua arte consiste prima nel localizzare l'oggetto in suono e poi nel coordinarsi ad esso tentando di cogliere la nota giusta, cioè la nota peculiare dell'oggetto in questione. Può cercare di farlo per mezzo di un ritmo in cadenza col mormorio originale, scuotendo leggermente un sonaglio o cantando un breve motivo musicale, adattandosi cioè all'oggetto o allo spirito con la vibrazione simpatica.[...] per mezzo della corretta intonazione lo spirito è tenuto prigioniero nel corpo dello stregone e canta attraverso la sua bocca. Per comprendere questa azione sullo spirito, si deve ricordare che per l'uomo primitivo il mondo è il campo d'azione di spiriti che pensano ed agiscono come esseri umani. Essi sono concepiti come esseri favolosi (spesso in forma di animali) e le loro sedi sono le nuvole, le sorgenti, i crepacci. Poiché ogni spirito è responsabile di una malattia e un particolare canto di guarigione esiste per curare ogni male il medico dopo aver localizzato, esaminando il paziente, deve tentare di stabilirne il nome per poterlo chiamare nel canto magico. Per mezzo di una melodia gradita allo spirito, agitando un sonaglio, o eseguendo canti offensivi o derisori, egli snida lo spirito dal suo oscuro ricettacolo (cioè dal corpo dell'ammalato). Se lo spirito appare, cioè se il medico ne è posseduto, lo spirito deve essere costretto a "confessarsi". Deve dire il suo nome, vale a dire sacrificare la sua sostanza per divenire un canto.

Ascoltiamo qualche esempio tratto dagli aborigeni australiani: (Dingo 0'53'' - Didjeridu 1'35 - Dance of the shadows 2'04'').

Ascoltiamo qualche breve racconto mitico. Ancora Marius Schneider, mito di creazione dei Navaho:

Alle origini il genere umano viveva in una caverna situata nel cuore di una montagna. Per loro la luce splendeva solo per poche ore al giorno, ma due suonatori di flauto ravvivavano l'oscurità con la loro musica. Per caso uno di essi batté il flauto contro il tetto della caverna. Ne uscì una profonda eco e gli uomini decisero di scavare un buco nella direzione dove proveniva il suono. Il flauto venne tenuto contro il soffitto e si continuò a scavare finché si raggiunse l'esterno della montagna. Allora si levò un vento che inaridì il mare e gli uomini uscirono dalla loro caverna e intonarono il loro canto preferito. Poi costruirono sole e luna e affidarono la guida di queste luci ai due flautisti.

Si ascoltano esempi commentati di musica indiani d'america:

Danza del coyote (4'07'') *Mahk Jchi* (4'17'') *The vanishing breed* (4'39'') *Cherokee Morning song* (2'58'')

Di questo antico potere del suono restano tracce anche nella mitologia greca: e come non richiamare alla memoria la scena di apertura del libro undicesimo delle *Metamorfosi* di Ovidio?

Con questo canto Orfeo, il poeta di Tracia, ammalia le selve e l'animo delle bestie. E attirava anche le pietre.

Torna l'idea, come nella clip, di un potere magico consegnato nelle mani della musica e dei musicisti che può muovere l'essenza stessa della Natura, anzi, addirittura sovvertirne le leggi (perché Orfeo scende nel regno dei morti, vivo!).

Orfeo è la figura mitica per antonomasia del cantore-sciamano, figura sopravvissuta nei millenni: il suo mito, e il suo culto religioso antichissimo, è la voce profonda della Grecia, secondo la definizione poetica di Giorgio Colli. Ascoltiamo un frammento raccontato da Ovidio, ancora dalle *Metamorfosi*, libro X. Si tratta della morte di Euridice.

(Si legge da Ovidio, libro X).

(Si ascolta l'aria di Gluck *Che farò senza Euridice* 3'30'').

Ma cosa ne pensavano veramente i Greci della musica, di quest'arte folle e razionale al tempo stesso? In Grecia si sono confrontate per la prima volta molte idee, spesso in contraddizione, dalle quali però sono emersi dei nuclei tematici che sono sopravvissuti alla civiltà stessa. Ascoltiamo due citazioni autorevoli.

(Gli attori leggono in ordine le citazioni dal **Fedone** e dal **Fedro** di Platone)

Avrete notato che qui si sta parlando di musica, sì, ma di una musica che non si può ascoltare con le orecchie, una musica lontana, sublime e perfetta ma inascoltabile. In questo mito, tratto da Platone, la musica appare come un dono divino che l'uomo può avere ma ad un certo livello, quando raggiunge la *sophia*. In Platone è già presente questa dissociazione tra una musica che si ascolta con le orecchie, ma che tutto sommato non è importante, e una musica senza suono che si medita, che anzi è il culmine del filosofare.

L'armonia, che ha movimenti affini ai giri dell'anima, che sono in noi, a chi con intelletto si giova delle Muse non sembra utile, come si crede ora, a stolti piaceri, ma essa è stata data dalle Muse per comporre e rendere consono a sé stesso il giro dell'anima che fosse divenuto discorde in noi: e così il ritmo, per il costume che nulla più parte di noi è privo di misura e grazia, fu dato come ausiliario per lo stesso fine. *[dal Timeo]*

E' un percorso lento, secolare, quello che definisce la musica come l'**arte dei suoni**, come l'arte che esprime **affetti**. Ancora nel mondo greco, e più tardi in quello medievale, la musica è di volta in volta arte speculativa contrapposta al *fare*, è scienza teoretica e strumento di ascesi contrapposta ad una concezione che la vuole piacere sensibile e godimento. Ancora: c'è separazione tra **conoscenza intellettuale** e **technè**. La civiltà greca pone tutte queste premesse, alcune delle quali passeranno alla nostra civiltà attraverso il filosofo Severino Boezio, morto nel 524 d.c. autore di una monumentale opera in cinque volumi (*De istituzione musica*) nella quale fece della teoria greca la base della teoria medievale.

(Si legge Boezio)

...ma torniamo in Grecia...

Con **Pitagora** entriamo nel cuore stesso della nostra civiltà poiché Pitagora e la sua scuola hanno dato un fondamento numerico – razionale al suono, codificando la **scala musicale di sette suoni**. Se oggi possiamo scrivere canzoni, fare il rock o il rap, lo dobbiamo a Pitagora. Vediamo da vicino di che si tratta.

(seconda lettura di Giamblico, illustrata da esempi al pianoforte e una clip di Paperino, durata 6'ca)

La concezione musicale di Pitagora è al tempo stesso velata e manifesta. Eredita forse dalle scuole egiziane e assiroabilonesi una concezione del suono come “potenza” che muove l'anima, e poggia tutta la sua costruzione metafisica sul Numero a cui nulla sfugge, neppure l'anima. Nello stesso tempo alla musica non sono estranee dimensioni terapeutiche, magiche, una sorta di eredità del pensiero più antico, legato probabilmente ai culti orfici.

(lettura di frammenti pitagorici e del primo frammento di Giamblico)

Un altro aspetto del pensiero greco verteva sulla relazione tra **mondo etico** e **mondo dei suoni**. Pare che dobbiamo al musicista **Damone** (che influenzò Platone), attraverso un discorso pronunciato davanti l'aereopago di Atene (e perciò tramandato come *aereopagitico*) l'affermazione che la musica sia una vera e propria disciplina dell'anima; ma come può indurre alla virtù, così può inclinare al male. Questa tendenza si basa sul concetto di *imitazione*, secondo il quale ogni “armonia” (modo antico di definire la scala musicale) provoca un corrispondente movimento dell'anima. Quindi:

Bisogna guardarsi dall'introdurre un nuovo genere di musica, come da un pericolo completo; giacchè mai si mutano i modi musicali senza mutare le più importanti leggi della città, come dice Damone e come anch'io sono persuaso.[frammento citato da Platone]

Ma, infine, come “suonava” la musica greca, che sapore aveva? Abbiamo oggi delle ricostruzioni sonore basate sulla lettura dei testi teorici realizzate con ricostruzione degli strumenti antichi basate su immagini tratte da fonti iconografiche.

[Epitaffio di Sicilo 1'51' - Primo inno delfico ad Apollo 4'50 – Inno al sole 1'55 -]
[lettura di un estratto dal primo stasimo di Oreste di **Euripide** e ascolto 3'30]

Per chiudere: è attuale ancora il pensiero greco o è roba antica?

Sorpresa finale: [si ascolta *Di passaggio* di F.Battiato con testo a fronte, 3'35"].

Seconda conferenza

IMMAGINE DEL SACRO E DEL PROFANO

Le civiltà umane hanno da sempre un rapporto con il sacro e lo rappresentano in musica. Non tutte le civiltà concordano con le rappresentazioni: le espressioni musicali quindi differiscono e spesso ci sembra di trovare qualcosa in comune, altre volte le idee sono radicalmente diverse. Emerge comunque quello che possiamo definire il “colore emotivo” di fondo di un sistema religioso. In questo breve excursus toccheremo epoche storiche e civiltà molto distanti tra di loro: non sarò rigoroso nell'esposizione storica, procederemo per sbalzi: iniziamo dal **medioevo**, dal IV secolo in poi.

La nostra tradizione musicale religiosa è quella gregoriana, trasmessa, secondo la leggenda, dallo Spirito Santo all'orecchio di Papa Gregorio I detto Magno (590-604). La leggenda c'è stata tramandata da un intellettuale vissuto alla corte di Carlo Magno, tale Paul Warnefried detto Paolo Diacono e confermata iconograficamente da manoscritti che vanno dal IX al XIII secolo.

Brevemente un po' di storia per capire il senso di questa leggenda. Come ognuno sa, il canto sacro è legato al Cristianesimo, religione nata dall'ebraismo sotto l'impero romano. Sappiamo che il cristianesimo è stato perseguitato e che solo nell'anno 313 d.c. l'editto di Costantino e Licino ha permesso l'ufficialità del culto: da quel momento il cristianesimo ha avuto un'espansione e un'influenza su tutta la civiltà moderna e attorno al IV secolo ha posto basi salde per la sua piena affermazione. Tuttavia, prima dell'editto di Costantino, la liturgia e la musica ad essa legata si esprimevano in forme autoctone, con ampie influenze locali. Così ad esempio, ancora intorno al VI secolo, fuori dell'Italia, i cristiani di Spagna (una minoranza in mezzo alla società islamica) praticavano il **rito mozarabico**, un tipo di liturgia sviluppatasi intorno al secolo VI nella Spagna visigota e praticato fino all'XI secolo. La Spagna fu influenzata dapprima dagli usi liturgici orientali importati dagli invasori visigoti e successivamente ebbe contatti con le consuetudini vigenti nelle Gallie: sicché il **rito mozarabico**, che per alcuni è di origine gallicana e per altri siriano-palestinese, è in realtà un rito sincretico. Nel 711, la tollerante dominazione araba chiamò questo rito *mustarib*, da cui mozarabico, che significa “cristiano soggetto al giogo moresco”.

Altro esempio fuori dall'Italia è il **rito gallicano**, diffuso in Gallia fino al IX secolo. Anche qui, come nel rito mozarabico, ci sono influenze, ebraiche ed orientali dovute alla presenza di vescovi orientali, come ad esempio S. Ireneo. Un'influenza forte venne però anche da **Milano**, dove si praticava (e si pratica tutt'ora) il rito ambrosiano: Milano, tra il IV e il V secolo, fu la vera metropoli dell'Occidente, e anche i vescovi di Gallia e Spagna cercarono in essa regole di condotta.

Il **rito ambrosiano** ci è giunto per tradizione ininterrotta. Le ragioni sono da ricercare e nel ruolo politico amministrativo di Milano in epoca tardo-imperiale, e nella figura carismatica di Ambrogio, stimato come maestro di dottrina e vita

spirituale. A lui dobbiamo la diffusione dell'innodia liturgica in Occidente. Tuttavia anche il canto ambrosiano è sincretico (sono accertate influenze greco-siriache dal V secolo, influenze francesi e bizantine dall' VIII secolo).

Infine, il quarto "dialetto" del canto gregoriano, il **rito romano antico**. Questo rito si praticava a Roma e sembra che nell' VIII secolo d.c. fosse repertorio ufficiale per il clero romano. Quindi, prendendo il nostro discorso dalle origini, se il gregoriano è la lingua madre della liturgia musicale sacra, quattro sono i suoi dialetti antichi: mozarabico, gallicano, ambrosiano e veteroromano. Controverso è però, per gli studiosi, il modo in cui nacque il repertorio gregoriano: sembra che fu una **fusione** del canto romano con le tradizioni dell'antico gallicano. Sembra comunque che non nacque a Roma, come si amava pensare un tempo.

Di sicuro (e con questo ci ricollegiamo alla leggenda di Gregorio Magno) il **canto gregoriano** nacque da una fusione non spontanea, voluta dai Merovingi e risulta una fusione del canto gallicano (francese) con quello romano. Carlo Magno, incoronato imperatore da Leone III nella notte di Natale dell'800, molto si adoperò perché l'unificazione politica e religiosa del suo Impero marciasse di pari passo. La nascita del nuovo repertorio musicale fu quindi un progetto politico e, a giudicare dalle reazioni polemiche che possiamo leggere dalle cronache dell'epoca, un'imposizione bella e buona. Bisogna infatti dire che ancora all'epoca (parliamo degli anni tra l'VIII e il X secolo) non si usava scrivere la musica: si imparava a memoria e possiamo ben immaginare lo sforzo enorme dei cantori di disabituarsi ad un repertorio per impararne un altro con caratteristiche diverse. E' chiaro che se si fosse potuto far credere che il canto gregoriano fosse opera ispirata, quasi una seconda rivelazione dopo la Bibbia, poco ci sarebbe stato da discutere: ed ecco l'origine leggendaria della figura di Gregorio Magno, il cui significato appare ora evidente: imporre la nuova regola musicale come fosse opera rivelata.

L'affermazione del canto gregoriano porterà con sé un'altra importantissima novità: la **codificazione del repertorio**, che avvia al tramonto la pratica improvvisata e fissa per iscritto, dal X secolo in poi, il corpus di musiche sacre: fatto, questo unico e di straordinaria importanza per lo sviluppo della musica occidentale. Poiché sviluppa il concetto moderno di **repertorio**.

Intorno al IX secolo dunque, avviene la trasformazione e nascita del **canto gregoriano**, che quindi è una realtà sincretica, nella musica come nella liturgia e perfino nella lingua: infatti le prime comunità, essendo ebraiche, usavano l'ebraico, mentre il rapido diffondersi della nuova religione in tutto il bacino del Mediterraneo sviluppa la liturgia in greco, lingua principale di quei secoli. Inoltre in greco sono stati scritti i Vangeli e tutti gli altri libri del Nuovo Testamento. Il latino si affaccia timidamente accanto al greco solo nel IV secolo. Questa stratificazione si può del resto osservare ancora oggi in alcune parole di uso comune: amen e alleluia (derivazione ebraica) e kyrie eleison (dal greco).

Quali funzioni ha la musica nel contesto sacro? Essenzialmente quella di **amplificare** la Parola, che essendo ispirata da Dio, è sacra. L'amplificazione della Parola e la sua magnificazione avviene in vari modi e in questo sfrutta una caratteristica degli antichi idiomi indoeuropei: l'**accentuazione**. Pare infatti che gli accenti delle parole consistevano soprattutto in una elevazione melodica della voce, cosa che già di per sé predispone il latino ad una sorta di canto, testimoniata già da Cicerone con l'espressione *cantus obscurior* (canto più nascosto). Nel gregoriano è esclusivo il rapporto voce/testo, nel senso che a nessun strumento è permesso di sostituire la voce, autentica regina. Tipico esempio di tecnica vocale arcaica è la cantillazione del testo, di derivazione ebraica.

(ascolto n° 1 **Lectio Sancti Evangelii**, 2'03'')

Una caratteristica affascinante di questa musica, che la rende quasi senza peso, è la sua libertà ritmica, che è tale fino ad un certo punto, essendo comunque legata al testo e alle regole prosodiche. Questo "ondulamento temporale" è uno dei grandi punti di contrasto con la pratica popolare profana. Giuoca un ruolo preciso all'interno del senso di questa musica che è quello di sospendere l'azione, rallentare il battito cardiaco e favorire la concentrazione, la meditazione e la preghiera. Ma, stando ad una testimonianza di S. Agostino, aveva anche effetti...collaterali!

(si legge frammento di Agostino)

Ascoltiamo alcuni esempi:

ascolto n° 2 **Puer natus est (introitus)** 2:55

ascolto n° 3 **Kyrie V (magnae Deus potentiae)** 1:50

ascolto n° 4 **Alma redemptoris (antiphona)** 1:44

ascolto n° 5 **Veni sancte spiritus (sequenza)** 2:52

Ulteriore passo compiuto ancora in epoca carolingia verso una definizione più precisa del linguaggio musicale è la **polifonia**, l'amplificazione verticale del canto gregoriano e in assoluto una delle caratteristiche più qualificanti della nostra musica rispetto a quella degli altri popoli.

I musicisti che praticavano la polifonia non hanno inventato niente di nuovo: l'hanno appresa dalla tradizione orale, popolare, e l'hanno ampliata, codificata e perfezionata. Anche la civiltà greca era monodica ma sicuramente embrioni di polifonia si agitavano al suo interno, non fosse altro perché molti strumenti avevano la possibilità di emettere due suoni contemporaneamente(per esempio l'aulos). Vediamo con l'aiuto del pianoforte in che consiste questa tecnica. Ascoltiamo due mottetti a tre e a quattro voci, da Perotino:

ascolto n°6 **Ex semine rosa/Ex semine Abrahe/Ex semine** 1:10

ascolto n°7 **Plus bele que flor/Quant revient/L'autre jouer/Flos filius** 2:23

Ho detto in apertura che *le civiltà umane hanno da sempre un rapporto con il sacro e lo rappresentano in musica*. Vediamo qualche esempio dalla **cultura tibetana**.

In Tibet la pratica religiosa è buddista e il capo spirituale, il Dalai Lama, è anche il capo di Stato. Anche in Tibet la musica rituale è al servizio della meditazione e ne rappresenta una dei più potenti sostegni. Si deve infatti comprendere che la musica ha un profondo effetto psicologico e viene usata per coadiuvare l'addestramento mentale del praticante. Determinate sonorità contribuiscono a produrre certi stati mentali e alcuni ritmi e melodie entrano in relazione con particolari sensazioni di chi le esegue. Il lama Chogyam Trungpa scrive:

Nella musica monastica tibetana i profondi suoni degli strumenti sono connessi con la grandiosità e il potere della mente, così come le differenti tonalità musicali sono qualcosa di legato all'idea della devozione. La musica serve ad evocare nelle persone questi stati mentali, non esiste alcun potere intrinseco ed indipendente nei suoni in quanto tali.

Dal momento che l'esecuzione del rituale è uno dei mezzi più diretti per far progredire la presenza mentale e la consapevolezza degli officianti, se ne deduce che il canto e la musica liturgica diventano il medium che consente a quanti li usano di sincronizzare armoniosamente corpo, parola e mente, un requisito fondamentale per ottenere la realizzazione interiore.

(ascolto n° 8: **trombe rituali** 8'58'')

Di tutt'altro orientamento è la **musica sacra nera**, legata alle pratiche della Chiesa protestante e più precisamente nelle **Chiese Santificate**,¹ dove la musica è parte integrante della liturgia e il coinvolgimento e travolgimento dei fedeli raggiunge dimensioni per noi difficilmente immaginabili. Sono i **gospel**, i canti da chiesa. Cito una descrizione di una cerimonia religiosa.

*Some get happy, they run
Others speak in an unknown tongue
Some cry out in aspiritual trance,
Have you ever seen the saints do the holy dance?*

*(Altri parlano in una lingua sconosciuta
Alcuni diventano allegri, corrono
Alcuni gridano in estatica trance
Non avete mai visto i santi fare la danza sacra?)*

Ascoltiamo alcuni gospel:

¹ Sono chiese di una setta protestante a cui aderiscono molti neri americani; il nome esatto è **Church of God in Christ**.

ascolto n°9 *Nobody know...*(da Louis Armstrong) 4:51
ascolto n° 10 *When the saints* ... (da Mahalia Jackson) 3:53
ascolto n° 11 *Oh happy day* 3:55

Volando sopra il mondo ci spostiamo ora in **India**, dove il politeismo è ancora oggi la religione ufficiale. La musica indiana conosce un livello altissimo di spiritualità mescolata ad una equivalente dose di sensualità e di perizia tecnica. Pratica ancora oggi l'improvvisazione. Ascoltiamo due esempi elaborati con il linguaggio della disco/dance, e due invocazioni tradizionali a Khrisna scritte in un linguaggio più attuale.

ascolto n° 12 *Spirit* 5'50''
ascolto n° 13 *Murali Krishna* 6'34''
ascolto n° 14 *Krishna bhatt* 7'10

Non posso chiudere questo momento dedicato all'**immagine sonora** del sacro con un cenno alla new age. Con un salto temporale di circa duemila anni. L'estetica di questa tendenza è rivolta alla coscienza umana e alla sua elevazione: disegna un mondo nuovo e il suo feeling per il divino non mi pare si cristallizzi in un culto specifico, semmai attinge con certo eclettismo alle pratiche buddiste e taoiste. Alla vostra generazione nomi quali **Osho**, **G.I.Gurdijeff**, **R.Steiner**² forse non dicono niente: ma è proprio dai loro scritti che nasce questa musica. E' dai loro scritti che traspare una nuova immagine del divino, un pensiero positivo.

ascolto n° 15 **Moghul gardens** 8:13
ascolto n° 16 Mango rain 7: 11

La **musica popolare** medievale ha una forte impulso ritmico. Possiamo dividerla in due grandi categorie: quella con testo e quella senza testo, legata a forme di danza. Essendo tramandata oralmente non abbiamo la possibilità di capire fino in fondo come suonasse: inoltre, anche quei pochi documenti scritti che abbiamo sparsi nei Codici, presentano problemi di interpretazione. Tra gli ascolti possibili, ascolteremo i **Carmina Burana** (secolo XI/XII) nella versione di Carl Orff del 1937.

ascolto n° 17 Carl Orff - **O fortuna** 2:36
ascolto n° 18 Carl Orff **Veris leta facies** 4:03

Ascoltiamo ora esempi di danze: sono **trotti**, **saltarelli** ed **estampie**, databili intorno al XIV secolo, di autore anonimo.

ascolto n° 19 **Trotto** 1:44
ascolto n° 20 **Due Saltarelli** 3:00

² Indico qualche testo di riferimento: per **Gurdijeff**, Frammenti di un insegnamento sconosciuto (Ed.Mediterranee), per **Steiner** La scienza occulta (ed. Antroposofica), per **Osho**, Il libro arancione

La grande stagione della **musica profana medievale** è anche legata al movimento poetico dei trovatori e dei trovieri, poeti che per primi posero con consapevolezza il problema della lingua, dell'immagine poetica legata alla musica. E' tuttora un mistero anche per i musicologi capire come sia nato da un momento all'altro una così gran ricca quantità di poesia e finemente cesellata. Si suppongono lontane ascendenze arabe: di sicuro hanno dato un forte impulso allo sviluppo delle lingue neoromanze per il semplice fatto che in quelle lingue, ancora allo stato embrionale, si sono espressi dando ad esse forma e contenuto artistico. Nulla o quasi sappiamo della loro vita: sappiamo che appartennero ai più diversi strati sociali, accomunati idealmente solo dall'amore per il **trobar leu** o il **trobar clus**, terminologia di pura marca trobadorica che significano rispettivamente un modus poetandi di estrema chiarezza opposto ad un modus poetandi oscuro, volutamente chiuso e cifrato. Le biografie che ci sono giunte sono sospese tra il leggendario e lo storico, spesso brevissime: ascoltiamo tre.

(si leggono le biografie, lettura 3)

I trovatori scrivevano anche la musica per le loro poesie ma sfortunatamente ci è giunta circa la decima parte di quello che hanno composto poiché non era consuetudine scrivere, a causa degli enormi costi dei materiali ma soprattutto perché vigeva una prassi di trasmissione orale. Per di più, la musica che ci resta nei codici lascia aperti problemi ermeneutici quasi irrisolvibili riguardo alla notazione usata: non siamo infatti in grado di capire come veniva segnato il ritmo. Allo stato dei fatti, tutte le composizioni che oggi possiamo ascoltare sono ricostruzioni che si poggiano su teorie più o meno attendibili.

Il movimento dei trovatori ha inizio con la figura di **Guilhem de Petitieu** (1071 – 1126) e si chiude con tre grandi nomi: **Peire Cardenal** (1180 – 1278), **Cerveri de Girona** (attivo tra il 1259 e il 1276), **Guiraut Riquier** (morto in torno al 1292). Annovera per la maggior parte poeti provenienti dal Limosino, dalla Linguadoca, dal Delfinato e dalla Provenza: ma un contributo lo diedero anche venticinque trovatori nati in Italia, distribuiti cronologicamente un po' su tutto l'arco dell'esperienza trobadorica. Il più grande di tutti fu **Sordello da Goito** (morto forse nel 1269), personaggio emblematico che riassume una caratteristica del poetare italico, e cioè la passione per la tematica civile, morale e politica piuttosto che quella sentimentale. Perfino Dante, nel Purgatorio, ne fa un personaggio di grande spicco. Di poche parole la sua biografia tradizionale.

(si legge la biografia di Sordello, lettura 4)

*ascolto n° 21 – **Sordello** – Ora, quando l'estate si rinnova 4'29''*

Marcabruno, la cui attività poetica si può collocare tra il 1129 e il 1150, fu poeta duro, maldicente e aggressivo. Sempre in conflitto con sé stesso e gli altri, fu anche

temuto per la sua lingua affilata. A volte oscuro, fu il primo poeta che fece del **trobar clus** la sua cifra stilistica.

(si legge la biografia, lettura 5)

*ascolto n° 22 - **Marcabru** – Vi dirò senza titubare 2'51''*

Pure da considerare la presenza di diciotto poetesse, tra le quali spicca la **Contessa de Dia**.

*Ascolto n° 23 - **Contessa De Dia** – Mi appago di gioia e di giovinezza 4'53''*

Non possiamo chiudere questa breve disamina dell'arte trovadorica senza ascoltare un "classico" come **Kalenda maia** di Raimbaut de Vaqueiras, una bellissima estampida.

*Ascolto n° 24 - **Raimbaut de Vaqueiras** – Kalenda maia 3'28''*

Terza conferenza

L'OPERA IN MUSICA (I): MUSICA TEATRO E POESIA

Ripartiamo da una citazione già letta precedentemente, ma in modo incompleto:

(Un attore legge le citazioni complete dal *De Musica* di Boezio)

Abbiamo visto che nell'antichità la parola **musica** era applicata principalmente ad un insieme di nozioni metafisiche con le quali si indicavano aspetti del macrocosmo ed umani: **Boezio** (morto nel 524 d.c.) il massimo teorico medievale, compila una tripartizione del concetto di musica dove, pur non escludendo la musica prodotta dagli strumenti, la elenca per ultima perché l'attività pratica era considerata inferiore all'attività speculativa. Posizione culturale, quest'ultima, che durerà nei secoli tanto che **Guido D'Arezzo** (992 – 1050), circa quattrocento anni dopo, può ancora sostenere senza mezzi termini che:

Musicorum et cantorum magna est distantia, isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia. (tratto da *Regulae Rhythmicæ*)

[è immensa la distanza tra il cantore e il musicista; i primi cantano, i secondi sanno le cose che costituiscono la musica. Colui che fa ciò che non sa, si può definire una bestia.]

(Un altro attore legge la citazione dalle *Confessioni* di Agostino.)

Ecco la prima crepa: comincia a rinascere, timidissimo, un pensiero che guarda alla musica in termini più sensoriali, più sensuali. Arte dei suoni destinati al piacere dell'orecchio e al diletto della mente. Rinasce timidamente dalla cultura greca classica, dalla stessa tradizione che la condannava: simile a una palla di neve rotola giù. Scomuniche e bolle papali cercano di fermarla, non ce la faranno proprio. Entriamo allora nel campo della psicologia musicale: musicisti, poeti e teorici della musica riscoprono l'antico potere del suono sulla psiche e sempre più frequentemente si parla di *effetti* e di *bellezza* ponendo le premesse per considerare la musica come fatto autonomo, che trova solo in se stessa giustificazione.

(Si leggono i frammenti di Marchetto da Padova e Johannes De Muris, XIV secolo)

Poi giunge un colpo decisivo: la speculazione musicale abiura Boezio e alla concezione sublime della musica delle sfere. Siamo alle soglie del Rinascimento, c'è come un risveglio dei sensi, la percezione vuole liberarsi dal dogmatismo teologico e, passatemi l'espressione, gustare ogni oggetto. Sono i primi bagliori di un pensiero empiristico, provocatorio: il metodo induttivo, con tutte le sue conseguenze, è alle porte. Esempio il pensiero estetico di **Johannes Tinctoris** (1435 – 1511), teorico

nativo delle Fiandre per comprendere il processo di dissoluzione delle teorie musicali medievali, fondate su Boezio.

(Si leggono le citazioni di Johannes Tinctoris)

Ma è tempo di parlare di musica. Va detto per inciso che mentre i teorici disputano e litigano, i musicisti, gente d'indole pratica, colti o popolari, (non fa differenza) fanno comunque la musica: la compongono e la eseguono, gli editori la stampano e la diffondono, i liutai cercano un maggior perfezionamento tecnico degli strumenti. In altre parole, il linguaggio musicale cresce e si rende sempre più autonomo, sempre più adatto ad esprimere *affetti*. Ecco, questa è una parola-chiave nel discorso che ci porta verso il teatro.

La produzione musicale del periodo che precede l'opera, il Cinquecento, è dominata da uno stretto rapporto tra musica e testo, da un urgente bisogno di esprimere *affetti*. E' musica corale, polifonica, legata sempre ad un testo. Difficile è seguire passo passo come si è giunti a questo stretto connubio: è comunque un rapporto ancestrale che risale alle origini stesse della lingua italiana, alle origini stesse della polifonia vocale. Il suo miglior prodotto è il **madrigale**, raffinato genere poetico, estremamente adatto ad essere musicato, sia per la sua struttura metrica (endecasillabi e settenari), sia per la sua icasticità. Genere poetico amato da tutti i grandi poeti umanisti e rinascimentali, perfino Michelangelo ne scrisse di molto belli.

Non possiamo fare la storia del madrigale: dirò, per chi non lo sapesse, che esso ha rappresentato un prodotto di largo consumo e di primissima qualità nella società rinascimentale e barocca, come testimoniano le continue ristampe di editori italiani ed europei. E' stato il banco di prova per ogni compositore che ha mostrato come si può piegare la lingua musicale all'espressione di *affetti*, termine che rimanda al testo e che subordina la musica ad un ruolo di ancella. Diversificata è la prassi esecutiva: in genere cantato a quattro o cinque voci, qualche volta con strumenti.

Massimi madrigalisti del tempo furono **Luca Marenzio**, **Gesualdo da Venosa** e **Claudio Monteverdi**. Essi seppero perfezionare e superare una tecnica di composizione che veniva dai maestri Fiamminghi, introdotta in Italia attraverso le corti del Nord-Italia.

Questa tecnica compositiva, nota come **contrappunto**, ebbe il suo apogeo proprio nel tardo cinquecento. Ascoltiamone due esempi, due madrigali di **Luca Marenzio**.

(ascolto 1 e 2: **Come inanti de l'alba** 3'18'' **Vezzosi augelli** 2'30'')

Marenzio fu chiamato *il più dolce cigno d'Italia*; operò principalmente a Roma. L'altro grande madrigalista del tardo cinquecento è **Carlo Gesualdo**, principe di Venosa, spirito irrequieto, di altissima famiglia aristocratica, uxoricida: quasi un espressionista in pieno rinascimento. Ascoltiamo un madrigale:

(ascolto n° 3 **Ardita zanzaretta** 3'03'')

Ascoltando un madrigale è necessario mettere in relazione le immagini testuali con certi procedimenti tecnico/ musicali detti *madrigalismi*, di cui ci occuperemo ora. Questi procedimenti erano voluti, con essi i compositori cercavano un rapporto più stretto tra parola e musica; costituiscono una sorta di codice convenzionale che legava il compositore al suo pubblico e ai suoi esecutori, giacchè alcuni procedimenti sono di natura visiva, comprensibili sul foglio scritto, quindi destinati solo a chi cantava. La sostanza di questo procedimento obbediva al concetto dell'imitazione della natura.

In alte parole si cercava di *illustrare* con i suoni un concetto verbale.

Parole come giro, corona, laccio, catena, fronde, fiori oppure alcuni aggettivi che esprimono un concetto di felicità come gioia, desio, lieto leggiadro erano rese con figurazioni musicali fiorite o con movimenti melodici a spirale. Pure molto sfruttate le onomatopее: per esempio riferimenti al canto degli uccelli, o a strumenti musicali; ma anche situazioni spaziali come correre, fuggire, volare erano rappresentate con movimenti veloci o, al contrario, tutto ciò che esprime dolore o morte con figurazioni lente o dissonanze o intervalli larghi.

Tutto questo si percepisce dopo alcuni ascolti: torniamo al madrigale di Gesualdo, con la musica, e tentiamo di evidenziare le situazioni poetiche che danno luogo a madrigalismi.

Partiamo dal testo. Lo segmentiamo in immagini, seguendo la partitura di Gesualdo e sottolineiamo le parole /chiave di ogni singola immagine.

Ardita zanzaretta

Ardita zanzaretta

Morde colei che il mio cor strugge// e tiene

In così **crude pene**://

Fugge poi e **rivola** //

In quel bel seno che il mio cor **invola**,

Indi la prende// e stringe e le dà **morte**://

Per la sua felice sorte,

Ti **morderò** ancor io, //

Dolce amato ben mio, //

E se mi **prendi** e stringi//

Ahi, **verrò meno**, //

Provando in quel bel seno **dolce veleno**.

Zanzaretta (articolazione staccata)

Invola (crome veloci)

Crude pene (note lunghe)

Morte (cromatismi)

Fugge (voci in ritmo veloce) zanzaretta)	morderò, prendi e stringi (tema della
rivola (ampio salto melodico)	verrò meno (caduta delle voci) dolce veleno (tormento cromatico)

(si ascolta di nuovo **Ardita zanzaretta** 3'03'' - durante l'analisi si guarderà la **tavola** dei madrigalismi)

Con questa breve analisi ho voluto mostrare la chiave di lettura (leggi: ascolto) di un testo musicale tardo rinascimentale: per ascoltare un madrigale sembra quasi necessario attivare, oltre che le orecchie, anche una certa immaginazione visiva. Si stava materializzando una componente visuale, un gesto sonoro che trapassa e diventa visibile: è la strada verso un ipotetico e teorizzato *teatro della mente*.

La musica del tardo cinquecento manifesta una vocazione al teatro. La scrittura dei madrigalisti italiani, non paga delle sottigliezze con le quali sa esprimere un testo, si spinge verso la drammatizzazione. Ma di quale teatro? Consideriamo un momento la storia, brevissima, di questo rapporto.

La musica fa il suo primo timido intervento tra le maglie di un dramma teatrale nella *Fabula d'Orfeo* di **Angelo Poliziano** (è il 1450 ca). Sappiamo anche delle musiche di scena per la *Mandragola* di Machiavelli, scritte alla maniera madrigalista da Philippe Verdolet. E' un teatro colto, destinato a pochi spettatori.

E' invece del 1545 la fondazione della prima compagnia di attori professionisti che si definirono *comici dell'Arte*, da cui appunto deriva poi Commedia dell'arte. Il contributo dato da questi attori alla formazione di un linguaggio teatrale è noto a tutti. I tipi della commedia plautina (vecchio babbeo, giovane innamorato, il servo astuto, il finto tonto, il pedante, il soldato spaccone, etc) sono riproposti e mescolati con caratteri regionali, favorendo la nascita delle maschere.

Verso la fine del secolo la tendenza alla drammatizzazione porta i madrigalisti italiani ad adottare i testi di intere commedie e a musicarli dall'inizio alla fine: ma neanche questo è ancora teatro, poiché non ci sono scene né costumi e soprattutto perché manca l'idea del personaggio e della vocalità ad esso legata. Non è ancora teatro ma i sintomi ci sono tutti. Un capolavoro del genere, ispirato ai tipi della Commedia dell'arte, è l'*Amfiparnaso comedia harmonica* di Orazio Vecchi, 1597. Vecchi aveva ben chiaro che il suo *Amfiparnaso* non fosse teatro per gli occhi ma *teatro per la mente*: così infatti fa dire a Lelio, il giovanissimo innamorato, nel Prologo dell'opera:

(si legge il breve prologo dell'*Amfiparnaso*)

Dove la musica aveva più presenza era però nel genere cortigiano della favola pastorale e negli intermedi, interpolazioni corali o strumentali poste tra gli atti di commedie o tragedie o favole pastorali. Sono rimasti famosi quelli del 1589 in

occasione dei festeggiamenti delle nozze del Granduca Ferdinando I con Cristina di Lorena. Svolgevano soggetti di carattere allegorico e mitologico, secondo il gusto del tempo: la musica delle sfere, il combattimento pitico d'Apollo, e così via. I musicisti guardano con interesse ai testi teatrali ma li sviluppano con tecniche polifoniche. Si fa comunque sempre più chiara una maggiore sensibilità al senso dell'elocuzione, del *far intendere tutti i sentimenti del poeta*. E' una concezione che mina la costruzione polifonica perché rende poco intellegibile il testo.

Abbiamo in fondo due tendenze: da un parte si mettono in musica testi poetici che hanno una spiccata tendenza al movimento, alla drammatizzazione; dall'altra si adoperano testi teatrali, tratti dalla commedia dell'arte o dalla letteratura cortigiana. In tutti e due i casi il linguaggio musicale va conquistando un nuovo rapporto con il testo, nel senso di una maggiore chiarezza ed espressione.

(si leggono due frammenti dal *Dialogo della musica antica e della moderna*)

Questo breve frammento ci introduce nel cuore della polemica che scoppia d'un tratto contro la polifonia. Vincenzo Galilei, padre di Galileo, accusa i madrigalisti di soffocare la **parola** in un mare di dissonanze e armonie diverse e contrastanti. Assieme a lui un cenacolo di artisti, tutti a Firenze, a casa del Conte Bardi. Contro i polifonisti vagheggiavano un mito: l'antica cultura greca, la classicità greca, sinonimo di linearità e semplicità razionale. E teorizzano e realizzano un modo di far musica basato su una attenta **declamazione** della parola. Da essi nacque poi l'opera in musica.

Ma, fatto curioso, non conoscevano la Grecia se non come mito letterario ed artistico e oggi sappiamo che l'opera in musica nacque su un equivoco: quello di pretendere di restaurare un modello artistico senza averlo mai conosciuto. Per verificare il reale grado di verità della polemica contro la polifonia, ascoltiamo ora un madrigale di Monteverdi e trascriviamo le parole che comprendiamo. Per aiutarvi dirò che si tratta di un'unica stanza di sette versi, tutti settenari tranne il terzo e l'ultimo.

(ascolto n°4 **La piaga ch'ho nel core** 2'16'')

La piaga ch'ho nel core

La piaga ch'ho nel core,
donna, onde lieta sei,
colpo è degli occhi tuoi, colpa de i miei:
gli occhi miei ti miraro,
gli occhi tuoi mi piagaro.
Ma come avien che sia
comune il fallo e sol la pena mia?

(Aurelio Gatti)

La polemica del Galilei e tutta l'attività della cosiddetta Camerata Bardi influenzò molti artisti che pur non rinunciando del tutto al contrappunto, fecero propria l'estetica degli *affetti* e piegarono la scrittura madrigalista al servizio della parola.

Ci fermiamo ora su due testi molto amati dai musicisti del tardo cinquecento: il *Pastor fido* di Guarini (1593, data della prima rappresentazione) e la *Gerusalemme liberata* di Tasso (1575 ca).

Il *Pastor fido* è una favola pastorale legata alle concezioni estetiche dell'Arcadia. Da essa (sono circa 6000 versi) i musicisti hanno estratto interi monologhi o parte di essi, trasformandoli in madrigali. Confronteremo ora la stessa scena musicata a distanza di trent'anni da due grandi polifonisti: dovrebbe risultare evidente il momento di passaggio tra una scrittura contrappuntistica, che annega il testo, ad una scrittura più rispettosa del testo, dunque più vicina alle nuove concezioni estetiche. Nel primo esempio, di **Sigismondo d'India** (1582ca - 1628), sarà interessante notare il passaggio da una **voce sola** ad una scrittura d'insieme (all'inizio del primo brano e alla fine del secondo): ma soprattutto noterete come la condotta delle parti è assai rispettosa del verso e molto lontana dalla complessità contrappuntistica. Il brano è del 1624. Dal *Pastor fido*, IV atto, scena IX.

(ascolto n° 5 e 6 **Se tu, Silvio crudel** 2'29" **Ma, se con la pietà** 2'19")

Sempre la stessa scena musicata da **Luca Marenzio**, nato trent'anni prima di Sigismondo d'India. E' più evidente la struttura polifonica.

(ascolto n° 7 e 8 **Se tu dolce mio ben mi saettasti** 2'47" **Dorinda, ah! dirò "mia" se mia non sei** 2'44")

Molti sono i brani trattati dai musicisti: tra i tanti, ma senza musica, il “monologo di Mirtillo”: *Cruda Amarilli*.

(si legge il **monologo di Mirtillo**, atto primo, scena seconda)

Sopra tutti vola la personalità di **Claudio Monteverdi**, morto nel 1643. A lui si attribuisce a pieno titolo la creazione del primo lavoro teatrale compiuto: non il primo, perché cronologicamente spetta al romano Emilio de' Cavalieri la prima opera in musica o, quanto meno, il primo tentativo. A Monteverdi va il merito di aver superato la fase, diciamo così, *sperimentale* della monodia accompagnata e di aver creato un intenso teatro musicale piegando la scrittura vocale e strumentale ad una autentica *rappresentazione*. Prova ne sia questo stupendo episodio tratto dal canto XII della *Gerusalemme Liberata* del Tasso contenuto nei *Madrigali guerrieri e amorosi*, Libro VIII: anno di grazia, 1638. Una vera scena teatrale, con voci (tre) e strumenti (archi), dal titolo: *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*. Per inciso,

questa scena fu rappresentata in costume a Palazzo Mocenigo nel 1624, lo stesso anno del precedente brano di Sigismondo d'India.

(ascolto n° 9 **Il combattimento di Tancredi e Clorinda** 19'35")

Qualche anno prima Monteverdi si era cimentato con un altro brano in *genere rappresentativo*, su testo di Claudio Achillini: la *Lettera Amatorosa*, 1619. Precisa il compositore che il brano è *a voce sola in genere rappresentativo e si canta senza battuta*. Vale a dire che deve essere cantato *secondo l'affetto dell'animo e non a quello della mano*. Ascoltiamola.

(ascolto n° 10 **Lettera amorosa** 5'35")

Il teatro musicale è già cominciato: di lì a poco si perfezioneranno le strutture musicali che permetteranno al compositore e al librettista di creare il linguaggio musicale teatrale, rivolto a larghi strati della popolazione che frequenterà a pagamento i teatri pubblici.

Ci congediamo con una clip che ci presenta un personaggio con cui avremo a che fare nel prossimo incontro: Carlo Broschi, detto Farinelli, il più grande castrato che la storia del teatro ricordi.

(Si proiettano 5' ca tratti da *Farinelli, voce regina*)

Quarta conferenza

L'OPERA IN MUSICA (II): I PERSONAGGI E LE VOCI

Con l'epoca barocca nasce il **teatro musicale** e con esso una serie molto articolata di figure professionali senza le quali l'attività teatrale, ieri come oggi, sarebbe impensabile.

Penso al lavoro dei costumisti, degli scenografi, delle maestranze tecniche (fabbri, falegnami, elettricisti, parrucchieri, macchinisti e così via), del regista, dell'orchestra, del coro: tutto un lavoro che sfocia nel sostegno della figura assolutamente dominante del teatro lirico, l'**interprete- cantante!** Figura che quasi sovrasta quella del compositore e del librettista, che sono, in fondo, gli autentici creatori di un'opera lirica.

Con la figura dell'interprete- cantante nasce forse la prima forma di divismo.

Ma vediamo meglio. Il primo genere di spettacolo largamente praticato nell'epoca barocca fu quello dell'**opera seria**, termine storiografico che denota un'opera scritta in lingua italiana di carattere essenzialmente lirico, vale a dire un'opera dove l'intreccio drammaturgico è molto semplificato³. Dal punto di vista delle strutture drammaturgiche⁴, compositore e librettista mettono a punto due strumenti tecnico/narrativi fondamentali: il **recitativo** e l'**aria**⁵. Al primo era demandato il compito di condurre l'azione, alla seconda quella di commento lirico: ed è proprio l'**aria** il punto di forza dell'opera seria, poiché elaborava al suo interno valori melodici connessi alla tecnica del bel canto. Questa tecnica, lungi dall'essere uno strumento nelle mani dei virtuosi, fu *causa ed effetto d'un sentimento della melodia incomparabilmente più complesso che nel passato, e destinato ad influire profondamente sull'evoluzione del linguaggio musicale in genere, non escluso quello del sinfonismo classico romantico, che senza il suo precedente sarebbe difficilmente immaginabile*⁶.

Opera che confina l'azione nel testo, mentre la musica bada ad esprimere gli stati d'animo (gli *affetti*, come si diceva): opera legata indissolubilmente alla vocalità dei cantori evirati, detti anche castrati.

(ascolto n°1 – W. A. Mozart - **Va, va l'error mio palesa** 3'27'')

L'evirazione prepuberale, com'è noto, impedisce la comparsa dei caratteri sessuali secondari che normalmente intervengono nell'uomo con la pubertà: sviluppano, al contrario, tratti femminili, quali lo sviluppo delle glandole mammarie, la mollezza dei muscoli e della pelle. Ma soprattutto, l'evirazione influisce sulla voce producendo un notevole ampliamento e arrotondamento della cassa toracica, e soprattutto rallentando

³ Compito di fornire il libretto, cioè il testo poetico da mettere in musica, è del **librettista**; il compositore scrive la musica e prepara gli allestimenti.

⁴ Sono le strutture poetico/musicali che permettono di raccontare una storia con mezzi musicali

⁵ Molto dobbiamo a Pietra Metastasio (1698-1782), autore di ventisette melodrammi sui quali furono composte quasi novecento opere.

⁶ Tratto da Fedele D'Amico, **Il teatro di Gioacchino Rossini**

lo sviluppo della laringe in misura decisiva. In uno sviluppo puberale normale la laringe cresce in un arco di tempo che va dai sei mesi all'anno, provocando la muta della voce: nel maschio, l'abbassamento di un'ottava circa rispetto alla voce bianca. Dopo l'evirazione la crescita cresce molto lentamente e quasi impercettibilmente: per cui la voce del castrato è superiore alla voce virile per agilità e leggerezza, e a quella femminile per brillantezza e forza: ad entrambe per estensione e lunghezza dei fiati.

(ascolto n° 2, 3 – J.H.Hasse – **Se trova perdono** 3'19'' **Dov'è? Si affretti** 3'29'')

Il più grande soprano evirato fu Carlo Broschi, detto **Farinelli** (1705-1782) dal nome della famiglia napoletana Farina che lo protesse. Studiò a Napoli con Nicola Antonio Giacinto Porpora, maestro eccellente e raffinato musicista che legò la sua fortuna allo sviluppo dell'opera seria. **Farinelli** esordì a Napoli nel 1720 (a quindici anni) nell'opera di Porpora *Angelica e Medoro*, che fu anche la prima prova teatrale di Metastasio. Da quel momento la sua carriera fu folgorante: trionfò dapprima in Italia (Roma, a Milano, Napoli e Venezia) e subito dopo all'estero (Vienna, Londra, Parigi): l'ultima città che toccò fu Madrid, nel 1737. A Madrid si fermò ventidue anni al servizio di Filippo V e Ferdinando VI: da cantante prediletto, divenne consigliere e poi direttore dei teatri reali. Ma fu allontanato da Carlo III, ritirandosi a Bologna dal 1761. Farinelli aveva un'estensione enorme (da do2 a do5) alla quale si aggiungevano potenza, dolcezza, omogeneità, limpidezza, fiati di straordinaria lunghezza e un'agilità che sfociava in abilità d'ogni genere. Ricchissimo, colto, potente, affascinante ed estremamente sensibile, rappresentò il simbolo del successo e modello delle aspirazioni artistiche del suo tempo.

(ascolto n° 4,5 – N.Porpora – **Alto Giove** 4'27'' **Solfeggio per Farinelli** 3'17'')

La voce di soprano torna oggi in auge: il suo colore inconfondibile la rende infatti così versatile da essere presente anche nella produzione di un artista come Franco Battiato, il quale ha dedicato al soprano Simone Bartolini diverse composizioni.

Non ultimo, il progetto **Franco Battiato Hommage** (2003) curato da chi scrive, restituisce alla voce del soprano la trascrizione in forma di lieder di dieci canzoni dell'artista siciliano.

(ascolto n° 6 – F.Battiato – **Invito al viaggio** 3'26'' circa)

(ascolto n° 7 – F.Battiato – **Oceano di silenzio** – **trascrizione di Guido Coppotelli** 4'10'')

Poi arrivò l'**opera buffa**. Argomenti del tutto nuovi, ispirati alla vita quotidiana, con un gusto spiccato per la parodia. Niente dei, niente eroi, niente cavalieri. L'opera buffa amava l'azione e la sua tipologia vocale non accettò gli evirati ma voci reali: virili per l'uomo, femminili per la donna. L'opera buffa superò la distinzione in aria e recitativo e nuove strutture musicali vennero alla luce per esprimere questo turbinante mondo: duetti, terzetti, e finali d'atto. Un posto importante ebbe infine

l'**Ouverture**, l'introduzione strumentale dell'opera che si ascolta all'inizio, a sipario calato e che riassume nel suo sviluppo musicale il carattere di quello che seguirà.

(ascolto n° 8 – G.Rossini – **La gazza ladra** 8'55'')

L'opera buffa ci ha lasciato una galleria indimenticabile di personaggi e situazioni comiche. La prima figura da ricordare è quella di **Serpina**, nella *Serva padrona* di G.B.Pergolesi, del 1733. **Serpina** è la prima figura compiuta di serva astuta che mette nel sacco il padrone, vecchio babbeo, all'interno di una vicenda amorosa elementare ma che costituirà il plot di molte situazioni a venire.

(ascolto n° 9 – G.B.Pergolesi – **Duetto** 4'14'')

La poetica dell'opera buffa, che consisteva nello scavare a fondo nel carattere psicologico del personaggio inquadrato in una vicenda d'azione, trova il suo culmine (ma anche il suo superamento) nel teatro di **W. A. Mozart**, soprattutto nelle tre opere italiane⁷ Qui troviamo compiuta la costruzione psicologica del personaggio sul piano della grande commedia, ricca di implicazioni drammatiche. Come farà molto più avanti Verdi con Shakespeare, così Mozart alimenterà il suo teatro dalla grande commedia del suo tempo, soprattutto Beaumarchais, entrando anche in rotta di collisione con le istituzioni del suo tempo.

La galleria dei ritratti del teatro mozartiano è immensa, e ne accenniamo solo qualche tipo.

Innanzitutto **Figaro**, da *Le nozze di Figaro*, tratto da Beaumarchais⁸ (1732 – 1799) su libretto di Lorenzo da Ponte. Figaro, servo astuto e consapevole di sé (la rivoluzione francese è alle porte!) scopre che il Conte, suo padrone, corteggia Susanna, sua futura moglie: è infatti la vigilia del giorno di nozze.

(ascolto n° 10 – W.A.Mozart – **Se vuol ballare** 2'23'')

Poi la figura della **Contessa**, donna che ama suo marito, il Conte, pur sapendo di tutte le sue scappatelle: in quest'aria rievoca i bei momenti del loro amore, mentre prepara con Susanna (la sua serva) una trappola per il Conte: ridotta a chiedere aiuto ad una sua serva!

(ascolto n° 11 – W.A.Mozart – **E Susanna non vien** 5'50'')

Leporello, un altro servo al servizio di un padrone pazzo (l'opera è **Don Giovanni**)

(ascolto n° 12 – W.A.Mozart – **Madamina, il catalogo è questo** 5'20'')

⁷ Le nozze di Figaro (1786), Don Giovanni (1787) e Così fan tutte (1790)

⁸ La trilogia di Beaumarchais comprende tre titoli: *Le barbier de Séville ou la précaution inutile* (1775), *Le mariage de Figaro ou La folle journée* (1784) e *La mere coupable* (1792)

Sono tre piccoli esempi che dovrebbero mostrare di quale flessibilità sia capace Mozart nella scrittura vocale, che sta a pennello allo sviluppo psicologico del personaggio nella piena compenetrazione della lingua italiana.

Ancora dalla trilogia di Beaumarchais un altro capolavoro: **Il barbiere di Siviglia** (1816) su libretto di Cesare Sterbini musicato da Gioacchino Rossini. **Il Figaro** di Rossini è di una carica travolgente ben sottolineata da un ritmo sillabato assai frenetico.

(ascolto n° 13 – clip - **Largo al factotum della città** 4'58'')

Altra figura del Barbiere è **Rosina**, il personaggio protagonista femminile, mezzosoprano di bravura: donnina dal carattere tutt'altro che remissivo, come si intuisce dalle sue funamboliche colorature...

(ascolto n° 14 – G.Rossini – **Una voce poco fa** 7'07'')

Anche l'opera buffa era destinata al tramonto, sostituita dal melodramma ottocentesco che supera le forme chiuse (recitativo ed aria) a favore di un ininterrotto continuum sonoro più aderente allo svolgimento drammaturgico, nel quale elementi comici potevano convivere accanto a momenti più seri. Gli esempi da citare sarebbero troppi: ascoltiamo per conforto, dall'opera di Verdi **La traviata** (libretto di Francesco Maria Piave), la scena del brindisi.

(ascolto n° 15 – clip **scena del brindisi** 4'00''circa)

Chiudiamo questa velocissima carrellata con Giacomo Puccini: da Monteverdi a Puccini (1858 – 1924) il teatro ha attraversato una esaltante storia di circa trecento anni, fatta di fischi e di passioni. Dopo Puccini, (la sua ultima opera è **Turandot**, 1926, postuma) questo modo di raccontare, di comunicare, entra pian piano in crisi: oggi, un teatro lirico contemporaneo esiste, anche se assai ridotto. Certamente non conosce più le esaltanti avventure d'un tempo ed è confinato in poetiche isolate o esperimenti intellettualistici: il pubblico odierno non lo ama.

(ascolto n° 16 – G.Puccini – **Nessun dorma** 3'03''circa)

Quinta conferenza

ARCHITETTURE SONORE: LA MUSICA SENZA VOCE

Dare forma al suono: è possibile plasmare la materia sonora per sua intima natura intangibile? E può essere espressiva, slegata da un testo poetico? Il linguaggio musicale, dal XIV secolo in poi ha cercato di essere autonomo e di esprimersi con mezzi assolutamente propri. Questa conferenza sarà dedicata all'esame di alcuni procedimenti e tecniche che permettono tale espressione, entrando così anche nel laboratorio creativo di un compositore.

(ascolto n° 1, 2 – J.S.Bach – **Badinerie** 1'25'' George Bizet – **Farandole** 3'33'')

Questi due brani, scritti a distanza di centocinquanta anni (1721, J.S. Bach – 1872, C.Bizet), diversi per le risorse strumentali e lo stile, così come è giusto che sia per l'epoca e la società del loro tempo, hanno **principi di scrittura** assai simili. Si basano infatti entrambi sulla **ripetizione**, ma ripetizione variata in modo tale da non sfigurare l'idea centrale, ossia l'**idea tematica** garantendo, attraverso la variazione, il senso di **sviluppo temporale**, di movimento, l'idea di un tempo che scorre.

Il principio di **ripetizione** non è caratteristico della musica ma è principio linguistico generale che garantisce coerenza e comprensibilità al discorso verbale così come a quello sonoro. Tuttavia ci sono differenze tra l'espressione linguistica e quella verbale, differenze che rendono i due linguaggi autonomi.

Per il linguaggio musicale consideriamo soprattutto la sua **asemanticità** dal quale derivano alcune possibilità tecniche di sviluppo evidenti nella *Farandole* di Bizet: la sovrapposizione tematica.

Per la *Badinerie* di J.S.Bach vale invece il principio di **ripetizione variato** attorno ad un'idea centrale che viene così sviluppata, fatta scorrere nel tempo.

Naturalmente c'è una gradualità nella manifestazione storica di questi principi: innanzitutto si sviluppa il **principio di ripetizione**, il più semplice dando luogo a **forme musicali**, organismi musicali semplici. Possiamo descriverlo come AA'A''A''' e così via.

(ascolto n° 3 – Anonimo del XIV- **Due Saltarelli** 3'00'')

Un altro principio che ha dato luogo a forme musicali sia semplici che complesse è l'**imitazione**, che si è manifestata già nel XII secolo nella celebre rota *Sumer is icumen in*, proveniente dall'Abbazia di Reading e conservata al British Museum. E' questa la più nota composizione medievale ed anche il primo canone che la storia ricorda.

(esempio classico di canone al pianoforte)

Il principio dell'imitazione è sviluppato nei secoli attraverso l'arte della polifonia vocale: culmina nel periodo barocco nella forma della **fuga**, composizione puramente strumentale che sviluppa al massimo grado quattro principi contrappuntistici: soggetto, inversione, retrogrado, inversione del retrogrado. La **Fuga** è inoltre affidata da un minimo di due ad un massimo di sei voci.

Al loro massimo grado di sviluppo i procedimenti contrappuntistici sono riconoscibili solo attraverso un'analisi tecnica del testo e sfuggono all'orecchio. L'opera che riassume e porta ad un vertice insuperato di perfezione tecnico/musicale tutti i principi contrappuntistici combinati con l'arte dei canoni è l'*Arte della Fuga* di J.S.Bach, scritta tra il 1749 e il 1750. Si tratta di una composizione in diciannove brani, tutti composti su di un unico soggetto variato e combinato in tutti i modi tecnici possibili: Bach non ha pensato ad uno strumento particolare e l'opera viene eseguita con gli organici strumentali più originali. L'*Arte della fuga* è incompiuta (Bach muore infatti nel 1750).

(al pianoforte viene illustrato un soggetto con le sue varianti)

(ascolto n° 4,5 – J.S.Bach – **Contrapunctus n°1 2'57''** e **Canone per aumentazione in modo contrario 4'16''**)

Ma i tecnicismi dell'arte contrappuntistica non devono sembrare cose aride: è l'immaginazione del compositore a plasmarli. Così fa Mozart circa quarant'anni dopo la morte di Bach, in tutt'altro clima sociale, con la sua Sinfonia *Jupiter* (1788) il cui finale è scritto con quattro soggetti (contrappunto quadruplo) continuamente combinati tra di loro!

(al pianoforte vengono illustrati i quattro temi poi si ascolta il Finale della Jupiter)

(ascolto n° 6 – W.A.Mozart – **Finale** della Sinfonia Jupiter 11'12'')

Nel passaggio tra periodo barocco e classicismo si viene formando il principio della **frase musicale**, contrapposta al **motivo** (o soggetto) elemento tecnico dal quale, come abbiamo visto derivano conseguenze formali. Dal principio costruttivo della frase, di derivazione operistica (dunque vocale), deriva una organizzazione per periodi e le somme di periodi generano sezioni, proprio come un discorso. La forma che meglio rappresenta questa evoluzione è l'Allegro in forma-sonata tripartito: **Esposizione/Sviluppo/Ripresa**, struttura preceduta da importanti lavori barocchi a carattere sperimentale.

(al pianoforte esempi di frasi musicali)

Questa forma è in auge nel periodo classico e dà l'avvio a composizioni di più largo respiro: ne sono testimonianza le opere sinfoniche e strumentali di Haydn, Mozart e

Beethoven. Il principio della forma – sonata introduce e rafforza i concetti di bitematismo, di contrasto tematico e sviluppo temporale.

(ascolto n° 7 – F.Mendelssohn Bartholdy – **Allegro vivace** della Sinfonia n° 4 “Italiana” 8’05’’))

Una forma musicale non è evidente al primo ascolto. Nel periodo romantico, sotto l’urgenza d’una estetica che fa dell’Io il centro di ogni esperienza, si preferisce sciogliere tutti i legami ereditati dal mondo classico e si seguono traiettorie più personali, che a volte coincidono con il mondo formale classico, a volte no. Un esempio per tutti: Fryderyk Chopin, meraviglioso esempio di equilibrio classico dentro una scrittura ardente, tipicamente romantica.

(ascolto n° 8, 9 – F. Chopin – **Due Studi per pianoforte n° 4 e 5 op. 10** 2’01’’ /1’39’’))

Il senso formale subisce una contrazione, poche battute esprimono un mondo. I compositori di tale periodo, ponendo le premesse per un atteggiamento che darà i suoi frutti nel novecento, seguono l’urgenza dell’ispirazione, quindi le strutture musicali si adeguano ad essa e la loro comprensione è di volta in volta legata al progetto della composizione stessa, al suo percorso interno che qualche volta è svelato dal titolo, a volte è lasciato alla libera intuizione di chi ascolta. Cardine di questo passaggio è l’opera di **Claude Debussy** (1862-1918), musicista affiancato spesso ai pittori simbolisti francesi per il suo modo di costruire accostando immagini musicali. Pure importante è l’uso della scala musicale a sei suoni (esatonale) che apre da un lato alle culture extraeuropee e dall’altro getta un ponte percettivo verso il secolo futuro, che di sperimentazione farà la sua bandiera.

(ascolto n° 10 – C. Debussy – **Mouvement** 3’35’’))

Sesta conferenza

I LINGUAGGI DEL NOVECENTO (I): LA MUSICA COLTA

Leggiamo:

La vita antica fu tutta silenzio. Nel diciannovesimo secolo, coll'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. Oggi, il rumore trionfa e domina sovrano sulle sensibilità degli uomini...Non soltanto nelle atmosfere fragorose delle grandi città, ma anche nelle campagne, che furono fino a ieri normalmente silenziose, la macchina ha oggi creato tanta varietà e concorrenza di rumori, che il suono puro, nella sua esiguità e monotonia, non suscita più emozione...Attraversiamo una grande capitale moderna, con le orecchie più attente che gli occhi, e godremo nel distinguere i risucchi d'acqua, d'aria o di gas nei tubi metallici, il borbottio ei motori che fiatano e pulsano con indiscutibile animalità, il palpitare delle valvole, l'andirivieni degli stantuffi, gli stridori delle sedie metalliche, i balzi del tram sulle rotaie, lo schioccar delle fruste, il garrire delle tende e delle bandiere, Ci divertiremo ad orchestrare idealmente insieme il fragore delle saracinesche dei negozi, le porte sbatacchianti, il brusio e lo scalpiccio delle folle, i diversi frastuoni delle stazioni, delle ferriere, delle filande, delle tipografie, delle centrali elettriche e delle ferrovie sotterranee. Né bisogna dimenticare i rumori nuovissimi della guerra moderna.

Questa citazione, tratta dal manifesto del 1913 *L'arte dei rumori* di Luigi Russolo, ci porta subito nel cuore del problema “novecento”: il **rumore**, ovvero la sua emancipazione.

Ma che si intende con *rumore*, in arte? La forza posseduta dal rumore viene interamente captata dal musicista futurista Luigi Russolo che inventò perfino strumenti "rumoristi", macchine musicali che producevano rumori: crepitatori, ronzatori, sibilatori, gracchiatori e via di questo passo. Nell'immaginazione di Russolo questi strumenti avrebbero dovuto sostituire gli strumenti tradizionali: ma così non fu.

L'arte colta del novecento, con il suo desiderio utopico di creare un linguaggio assolutamente libero da qualsiasi tradizione, si troverà spesso in molto vicoli ciechi: ma percorrerà anche superbe strade. La citazione di Russolo mette in chiaro un problema essenziale per la comprensione dell'arte del novecento, vale a dire una rinnovata capacità d'ascolto, una percezione superiore a quella del secolo precedente, nel senso che deve saper integrare la forza del rumore: la vita quotidiana è infatti piena di macchine già dalla fine della prima rivoluzione industriale e queste producono un decisivo cambiamento nella percezione del suono ambientale e di riflesso nell'arte musicale.

In arte, per rumore, si intende lo strumento a percussione, poiché non produce altezze musicali ben definite: ecco il primo esempio di composizione rigorosa, creata con i “rumori”.

Ascolto n°1 – **Ionisation** per tredici percussionisti 5'56''(Edgar Varese)

Ci sono molte strade nel novecento, un secolo labirintico. Una linea parte da **John Cage**, musicista americano e grande micologo. Per Cage l'arte poggia su strutture casuali, aleatorie, così come la vita.

Nutrito da una profonda spirito zen, di derivazione ovviamente asiatica, non compone partiture nel senso classico del termine ma le lascia incompiute: sarà l'interprete a dover colmare il suo pensiero. Il risultato è volutamente casuale e provocatorio. Sua è l'idea del pianoforte preparato, un normale pianoforte sulla cui cordiera sono stati posti materiali disparati con lo scopo di modificare il timbro dello strumento. Naturalmente il gesto è dada, provocatorio: il risultato affascinante.

Ascolto n°2 – **Amores** per pianoforte preparato e percussioni 3'28''(J.Cage)

Un'altra strada viene dalla Russia attraverso l'arte di **Igor Stravinski**. Tra gli atteggiamenti che lo distinguono la sua vocazione apolide è senz'altro il tratto di spicco, soprattutto in musica. Con Stravinski si sviluppano nuovi procedimenti tecnici che hanno il loro fondamento in un sentimento del suono come materiale da costruzione, dove la proiezione espressiva del compositore è quasi del tutto assente. A Stravinski importa poco ideare un tema: quello che conta è la capacità di sviluppare, di trarre delle conseguenze. Per cui un tema dal folklore russo va bene quanto quello tratto da la tradizione napoletana, o dal jazz. A questo materiale darà forma: e da qui nascono procedimenti quali la citazione, la parodia, l'ironia, figure retoriche di questo nuovo linguaggio.

Ascolto n°3 – **Petrouska** tratto dal quadro primo 10'10'' (Igor Stravinski)

Ascolto n°4 – **Le sacre du printemps** - Danse sacrale (Igor Stravinski)

Quello di rapportarsi ad altre tradizioni è un tratto dell'arte del novecento. Il riferimento è essenzialmente al jazz, linguaggio che giunse in Europa attorno agli anni venti. Molti artisti colti si cimentarono e lo ricrearono a modo loro, altri cavalcavano indifferentemente la musica colta e quella più leggera, come **Sciostakovic**.

Ascolto n°5 – **Tahiti trot** 3'33'' (Dimitri Sciostakovic)

Ma che succede in Europa? In Europa si muove la scuola di Arnold Schoenberg, che visse e operò principalmente a Vienna (almeno fino al 1933, quando i Nazisti al potere lo costrinsero, ebreo, a lasciare la Germania). A Vienna seppe circondarsi di allievi ai quali seppe trasmettere il suo insegnamento basato essenzialmente sul concetto di *dissonanza*: Schoenberg per primo avanzò una critica pertinente al linguaggio tonale e seppe trovare una soluzione alternativa al sistema che aveva retto

le sorti della musica per oltre trecento anni dapprima nella libera atonalità e poi nella dodecafonia, teorizzazione estrema, ed estremamente dura, espressionista, della spazio sonoro.

Ascolto n°6 – **Klavierstücke op.23n n° 3** 1'20'' (Arnold Schoenberg)

Ascolto n°7 – **Variazioni op. 27 (selezione)** 0'39'' (Anton Webern)

La dodecafonia inaugura una nuova sintassi: la sua estrema applicazione porterà alle avanguardie musicali del secondo dopoguerra. Il pensiero di Schoenberg troverà in Anton Webern il suo esponente più radicale. La ricerca sul suono, gli strumenti usati con tecniche non convenzionali, l'assenza di linea melodica: questi saranno alcuni tratti della ricerca d'avanguardia post-weberniana.

Ascolto n°8 – **Black Angels, Departure** 5'37'' (George Crumbs)

E la voce? Anche la voce conosce una nuova stagione, un arricchimento di suoni consonantici paragonabili ai rumori della percussione. La parola viene indagata non solo per il suo valore concettuale, ma è anche fonema e ritmo e la voce spazia dal cantato al parlato, alle emissioni più improbabili. Ecco un esempio che ha fatto scuola.

Ascolto n°9 – **Sequenza III** 7'03'' (Luciano Berio)

Ci congediamo con un brano di Dimitri Sciostakovic, dal sapore molto tonale (in piena epoca post weberniana!!): il novecento, lo ripetiamo, è un labirinto di poetiche.

Ascolto n°10 – **Concerto per pianoforte orchestra n°2, primo tempo** 6'20'' (Dimitri Sciostakovic)

Settima conferenza

I LINGUAGGI DEL NOVECENTO (II): IL JAZZ

Il jazz nasce dalla deportazione di uomini di etnia africana in America e dalla contaminazione di due culture, quella africana e quella, appunto, americana: per questo è anche detta **musica afro-americana**. Tra le sue caratteristiche che la distinguono dalla musica colta, tre sono da ricordare: il sincretismo (la capacità di mescolarsi e assorbire linguaggi altri), l'improvvisazione (l'assenza di una tradizione scritta) e la poliritmia (la sovrapposizione simultanea di più ritmi). Il jazz si regge su due colonne, il **blues** e lo **spiritual**, antitetici da diversi punti di vista.

Il **blues** è individuale, profano, con un ethos di fondo malinconico, asciutto ed essenziale e si forma nel periodo successivo alla liberazione dalla schiavitù, dopo il 1865; di contro lo **spiritual** è collettivo, sacro, rituale ed è più antico del blues, dunque nasce molto prima del 1865. Nasce comunque a seguito del tentativo di alcune Chiese protestanti di convertire l'uomo nero, giustificando in tal modo la schiavitù. La Bibbia, il Buon Libro (così era definito dalle popolazioni nere) venne accettato senza troppe difficoltà: la storia del popolo ebreo perseguitato era troppo simile a quella del popolo nero, e questo spiega il senso così familiare che certi personaggi biblici avevano nell'immaginario religioso afroamericano (ad esempio Mosè).

Ascolto n°1 – **Getting older every day** (blues tradizionale) 3'13''

Ascolto n°2 – **Nobody know...** (spirituals tradizionale) 4'51''

Ascolto n°3 – **Swing low sweet chariot** (spiritual tradizionale) 2'42''

Ascolto n°4 – **Go down Moses** (spiritual tradizionale) 3'02''

Go down Moses

When Israel was in Eryp's Land,
Let my people go.
Oppressed so hard they couldn't stand,
Let my people go.
Go down, Moses, way down in Eryp's Land,
Tell old Pharaon, let my people go.

(Quando Israele era in terra d'Egitto,
lasciate andare la mia gente.
Non potevano resistere oppressi com'erano
lasciate andare la mia gente.
Scendi, Mosè, nella terra d'Egitto,
di al vecchio Faraone: lascia andare la mia gente.)

Uno sviluppo più tardo, legato all'evoluzione del rhythm and blues (r'n'b'), conosce il **gospel**, i canti del Vangelo. I gospels sono un genere ibrido, nato dal contatto degli

inni religiosi col blues e il jazz, quindi si collocano in un periodo successivo della storia musicale nera. Dobbiamo a **Thomas A. Dorsey**, un *bluesman* convertito poi alla musica religiosa, l'invenzione del termine gospel songs:

Nei primi anni venti coniai il termine "gospel songs" dopo avere ascoltato un gruppo di cinque persone, una domenica mattina, nella parte estrema del South Side di Chicago. Questa fu la prima volta che ascoltai un coro gospel. Non c'erano gospel songs, allora: li chiamavano evangelistic song.

A questa affermazione della musica nera contribuì anche **Mahalia Jackson**: nel 1954 rese familiari al mondo intero i **gospel songs**.

Ascolto n°5 – **Babylon's falling** 2'33''

Ascolto n°6 – **Oh happy day** 3'13''

Ascolto n°7 – **Then the answer came** 3'07''

Il jazz deve il suo sviluppo, la sua popolarità e il suo consolidamento alla figura di **Louis Armstrong** (1900/1971), detto Mister Jazz. La biografia di Armstrong ha tutti i segni tipici di una biografia difficile: nato in un ghetto, orfano di padre, a tredici anni in riformatorio. Lì impara a suonare la tromba, e quando esce dal carcere si guadagna la vita suonando nei bordelli o nei funerali, secondo l'usanza nera. Suona e si forma in orchestre importanti e nel 1925 incide il primo disco. Dal 1932 al 1963 Armstrong girò tutto il mondo, dall'Europa al Giappone, all'Africa, inclusa l'Australia e l'Italia facendo conoscere l'idioma del jazz a moltissime persone che lo ascoltavano per la prima volta.

Ascolto n° 8 – **Basin street blues** 5'50''

Ascolto n° 9 – **Summertime** 4'56''

Ascolto n° 10 - **What a wonderful world** 2'21''

Il jazz, a causa della sua condizione sociale, soffrì di giudizi negativi riguardo alle sue qualità musicali, giudizi che stimolarono in molti jazzman o songster il desiderio di creare una forma d'arte all'altezza della musica colta europea. Questo è l'atteggiamento che si coglie nell'opera di **George Gershwin** (1898-1937), un compositore di **popular music**, il maggior compositore americano di songs dopo Irving Berlin e Jerome Kern.

Gershwin scrisse una gran quantità di musica legata a quel nuovo ingranaggio spettacolare che ai suoi tempi si chiamava **musical** e la quintessenza di questi lavori erano appunto i **songs**, le canzoni, su testi scritti da suo fratello Ira Gershwin che formò con lui, per tutta la vita, coppia artistica stabile. Ma fatalmente Gershwin, per le premesse che abbiamo fatto sopra, nonostante guadagnasse moltissimi dollari, era attratto dalla musica colta e proprio a lui toccò cimentarsi con le forme classiche, sfornando una serie irripetibile di importanti opere che elevarono una volta per tutte il jazz a forma d'arte elevata.

Il primo capolavoro del genere fu la **Rhapsody in blue** (1924), commissionata a Gershwin da Paul Whiteman. Fu la composizione destinata a diventare il simbolo dell'età del jazz per la coscienza collettiva americana: fatale fu il fatto che a scriverla non fu un artista colto ma un songster. L'esecuzione ebbe un grandissimo successo, un successo che durò nel tempo, circondando l'opera di un'aura mitica, realizzando nella coscienza americana quell'auspicato incontro tra jazz e musica colta senza essere né l'una né l'altra cosa.

Altre composizioni di Gershwin sono il **Concerto in fa** per pianoforte, il balletto **An America in Paris** e l'opera **Porgy and Bess**, lavoro teatrale che vuole essere una sorta di opera nazionale in stile jazz, così come a suo tempo Scott Joplin, utilizzando i modelli del ragtime, aveva scritto **Treemonisha** (composta tra il 1903 e il 1911). Quest'opera è una parabola sull'emancipazione di una comunità negra dall'ignoranza e dalla superstizione per mezzo dell'istruzione, incarnata appunto dal personaggio di Treemonisha. Anche **Porgy and Bess** raffigura la vita della comunità nera di Catfish Row, nei suoi momenti di gioia e di dolore, sopra i quali si innesta la storia sentimentale di Porgy e Bess.

Porgy and Bess è una raccolta, come è stata definita, di splendide canzoni, abilmente sfruttate da jazzman: una per tutte, *Summertime*.

Ascolto n° 11- **Rapsody in blue** 9'04''

L'esperienza di Gershwin, uomo bianco, non rimase isolata: ma è da chiarire che il jazz praticato dai bianchi era leggero, ballabile e disimpegnato mentre il jazz nero, come vedremo più avanti, prese ben presto la via di un linguaggio che contestava l'establishment governativo, una sorta di codice che riscattava le drammatiche condizioni di vita nere.

Molte orchestre bianche nacquero negli anni Venti e Trenta e questo anche contribuì alla diffusione di un elemento ritmico, lo **swing**, che in definitiva era un modo caratteristico di "entrare" sul tempo musicale. Tra le maggiori orchestre che praticarono uno swing apprezzabile assurgendo a icone del tempo, quelle di Benny Goodmann e di Glenn Miller si distinsero particolarmente.

Ascolto n° 12 - **I want to be happy** 2'25''

Ascolto n° 13 - **In the mood** 3'30''

Ascolto n° 14 - **Moonlight serenade** 3'25''

L'era dello swing si concluse intorno al 1944: dopo quella data il **bebop** si affermò, seppure per una breve stagione, come il linguaggio della svolta.⁹

⁹ Per un maggiore approfondimento consultare sul sito www.hela.it/guidocoppotelli/didatta.htm il file *Percorso sul Novecento*

Con il bebop si aprì una lunga stagione di esperienze molto vicine, per risultati sonori e atteggiamenti compositivi, alle tecniche aleatorie della musica classica colta dello stesso periodo.

Le migliori menti di questo jazz progressivo - John Coltrane, Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Ornette Coleman, Miles Davis e tanti altri, in quegli anni del dopoguerra dialogarono a distanza con Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Bruno Maderna e altri artisti oltreoceano che sognavano di costruire una società nuova, aliena dalla guerra e dunque costruita su una musica nuova, basata su altri principi costruttivi mai uditi prima.

Il filone più ballabile del jazz, il r'n'b' nero, fu la radice dal quale scaturì il *rock and roll* bianco e da lì il pop, il nuovo linguaggio che negli anni sessanta andava ad intrecciarsi con la musica colta europea ed americana, a confrontarsi con il jazz, idioma che nel giro di cinquant'anni era cresciuto linguisticamente tanto quanto la musica colta in tre secoli.

Ottava conferenza

I LINGUAGGI DEL NOVECENTO (III): IL POP-ROCK

Tra l'epoca dello swing e quella del bebop (in definitiva tra gli anni Venti e gli anni Quaranta) si sviluppa il **rhythm and blues** (r'n'b') come musica nera d'intrattenimento, con una forte tendenza commerciale. Essenzialmente basato su un blues leggero, con la presenza del sax in primo piano aveva la tendenza ad imporsi come una forma di spettacolo dinamico e piacevole, con evoluzioni comiche e parodistiche dei musicisti e dei cantanti. Tra i protagonisti di questo filone ricordiamo Joe Liggins, Roy Milton e Fats Domino.

Da questa radice nasce il **rock and roll** (r'n'r') che altro non è che l'imitazione bianca dello stile spettacolare descritto sopra con un ingrediente bianco in più, che non poteva avere il popolo nero: l'*hillbilly* o *country western*, la musica bianca delle campagne del West. Toccò a **Elvis Presley** iniziare la lunga stagione di quel *star system* che ancora oggi vediamo proliferare. **Elvis the pelvis** imitava perfettamente i neri, ma era bianco e con lui si apre la stagione delle acclamazioni isteriche, dei milioni di copie di dischi venduti, dei film di cassetta e di successo.

ascolto n°1 – **Blue suede shoes** 1'58''

ascolto n°2 – **Heartbreak Hotel** 2'08''

ascolto n°3 – **Are you lonesome tonight** 3'09''

Il nascente linguaggio pop, seppur nato nelle piste da ballo, venne scoprendo una sua dimensione esistenzialista e sfociò ben presto in *cultura underground*. In questo atteggiamento, che più tardi venne definito *beat generation*, era fratello alla *black revolution* (il bebop era la sua bandiera) con sentimenti di malessere comuni. Questa era infatti la **beat generation**, una generazione amara e stanca che mostrava il volto dell'America "altra", quella ignorata o silenziosamente oppressa ma presente.

...essere beat non significa tanto essere morti di stanchezza quanto avere i nervi a fior di pelle, non tanto essere "pieni fino a qui", quanto sentirsi svuotati. Beat descrive uno stato d'animo privo di qualsiasi sovrastruttura, sensibile alle vicende del mondo esterno, ma insofferente delle banalità...

Il movimento nasce da una poesia di Ginsberg, Howl (Urlo):

Ho visto le menti migliori della mia generazione distrutte dalla pazzia, affamate nude isteriche

Trascinarsi per strade di negri all'alba in cerca di droga rabbiosa

Hipster dal capo d'angelo brucianti per l'antico contatto celeste con la dinamo stellata nel macchinario della notte,

che in miseria e stracci e occhi infossati stavano su imbottiti a fumare nel buio soprannaturale di soffitte ad acqua fredda galleggiando sulle cime della città contemplando jazz...

Voglio qui ricordare l'impegno di molti cantautori all'interno di quel movimento, che non fu solo musicasessoerockandroll, che con le sue ingenuità e voglia di rinnovamento diede un forte scossone all'Establishment bianco. Tra questi cantautori, Bob Dylan.

ascolto n°4 – **Tombstone blues** 5'53''

Un tratto della cultura underground è stato il misticismo di derivazione orientale che ha sviluppato e portato in Occidente maestri di yoga, di tai chi e religioni quali il buddismo e l'induismo- oltrechè sonorità di nuovi strumenti. Ricordiamo il sitar, indiano, del quale è maestro indiscusso Ravi Shankar.

ascolto n°5 – **Raga Jogeswari** 6'34''

Tutto questo accadeva in America. Ma in Europa, tra il 1963 e il 1964 si afferma la più grande rivoluzione musicale mai sentita prima: i **Beatles**. I **Beatles**, fuor di metafora, misero a soqqadro la società americana e inglese. Fu un fenomeno di portata così vasta che neanche sociologi e psicologi riuscirono mai a comprenderne appieno il significato. Il complesso non ebbe vita lunga (1962/1970), tuttavia sviluppò un lavoro di ricerca musicale così intenso da essere una pietra miliare per tutti quelli che dopo di loro fecero musica pop.

ascolto n°6 – **Norwegian wood** 2'05''

ascolto n° 7 – **Yellow submarine** 2'37''

ascolto n°8 – **Yesterday** 2'04''

ascolto n°9 – **Love me do** 2'24''

Queste sono le premesse del linguaggio pop.

I confini che lo fanno scivolare verso il **rock** non sono di natura strettamente musicale ma... è uno stile di vita. Così fu per i **Doors**, nei quali già la scelta del nome (legato da un lato all'atteggiamento visionario di William Blake e da l'altro al famoso libro di Huxley *Le porte della percezione*) evoca e realizza di fatto un progetto legato alla scoperta di dimensioni metafisiche, attraverso l'uso della droga. L'allusione al viaggio, a rompere ciò che divide il sensibile dal soprasensibile, il muro invisibile che ci lega e poi ancora lo sciamanesimo, l'affermazione di Morrison di essere lo spirito reincarnato di un'indiano morto durante un incidente d'autobus (al quale assistette da bambino), la sua relazione con una donna legata ad una setta stregonessa – di tutto questo c'è una traccia sensibile nella musica dei Doors così come nelle cronache ormai leggendarie dei loro spettacoli e nelle loro teorie sul senso di un concerto, legate ad Antonin Artaud per il quale la musica è come la peste, deve scuotere, svegliare le coscienze – tutto questo non è solo musica ma progetto di vita, qui si apre un confine tra pop e rock.

ascolto n° 10 – Break on through	2'30''
ascolto n° 11 – Light my fire	7'07''
ascolto n° 12 – The end	11'43''

Con i **Pink Floyd**, nasce il *concept album*, una sorta di motivo conduttore del disco.

ascolto n° 13 – Shine on you crazy diamonds	13'33''
ascolto n° 14 – The graeat gig in the sky	4'47''

Il discorso ci porterebbe lontano. Mi piace chiudere questo breve discorso sulle origini del pop/rock con un gruppo italiano, oggi sciolto: la PFM.

ascolto n° 15 – Impressioni di settembre	5'44''
---	--------