

Storia e guida all'ascolto della musica
Lezione di martedì 10 febbraio 2015

Le Avanguardie a Parigi: da Satie ai Sei

Erik Satie (1866-1925)

Trois poèmes d'amour - Testo di Erik Satie - Data di composizione, 1914

<p>I Ne suis que grain de sable, Toujours frais et t'aimable, Qui boit, qui rit, qui chante Pour plaire à son amante. Tout doux, ma chère belle Aimez votre amant frêle; Il n'est que grain de sable, Toujours frais et t'aimable.</p>	<p>II Suis chauve de naissance, Par pure bienséance Je n'ai plus confiance En ma jeune vaillance. Pourquoi cette arrogance. De la si belle Hortence? Très chauve de naissance, Le suis par bienséance.</p>	<p>III Ta parure est secrète, Ô douce luronnette. Ma belle guillerette Fume la cigarette Ferai-je sa conquête, Que je voudrais complète? Ta parure est secrète, Ô douce luronnette.</p>
---	---	--

<p>Gymnopédies n. 1 e n. 3 Per pianoforte – Orchestrazione di Claude Debussy Data di composizione, 1888</p>	<p>Parade <i>Balletto</i> Data di composizione, 1917</p>
--	---

Francis Poulenc (1899-1963)

<p>Concert champêtre per clavicembalo e orchestra Data di composizione, 1929</p>	<p>Concerto per due pianoforti Data di composizione, 1932</p>	<p>Concerto per organo Data di composizione, 1939</p>	<p>Sonata per flauto e piano Data di composizione, 1957</p>
---	---	--	---

Chansons

Da "Trois poèmes de Louise Lalanne" - Hier, n. 3 - Ieri

<p>Hier, c'est ce chapeau fané Que j'ai longtemps traîné. Hier, c'est une pauvre robe Qui n'est plus à la mode. Hier, c'était le beau couvent Si vide maintenant Et la rose mélancolie Des cours de jeunes filles Hier, c'est mon coeur mal donné Une autre, une autre année! Hier, n'est plus, ce soir, qu'une ombre Près de moi dans ma chambre.</p>	<p>Ieri, è questo cappello sciupato Che ho a lungo trascinato. Ieri, è questo povero vestito Che non è più di moda. Ieri, era il bel convento Così vuoto adesso E la rosa malinconia Delle lezioni delle fanciulle. Ieri, è il mio cuore mal riposto Un altro, un altro anno! Ieri, non è più, questa sera, che un'ombra Vicino a me nella mia camera.</p>
---	---

Ce doux petit visage – Questo piccolo viso (Paul Eluard)

<p>Rien que ce doux petit visage Rien que ce doux petit oiseau Sur la jetée lointaine Où les enfants faiblissent À la sortie de l'hiver Quand les nuages commencent à brûler Comme toujours Quand l'air frais se colore Rien que cette jeunesse Qui fuit devant la vie</p>	<p>Niente che questo dolce piccolo viso Niente che questo dolce piccolo uccellino Sul molo lontano Dove i bambini si sfiniscono Alla fine dell'inverno Quando le nuvole cominciano a bruciare Come sempre Quando l'aria fresca si colora Niente che questa giovinezza Che fugge davanti alla vita.</p>
---	---

Fancy - William Shakespeare (1564-1616), da *The Merchant of Venice*, Act III, Scene 2

<p>Tell me where is Fancy bred, Or in the heart, or in the head?</p>	<p>Dimmi dove nasce amore, Nella testa o dentro il cuore?</p>
---	--

<p>Now begot, how nourished? Reply, reply.</p> <p>It is engender'd in the eyes, With gazing fed; and Fancy dies In the cradle where it lies. Let us all ring Fancy's knell: I'll begin it, - Ding, dong, bell.</p>	<p>Quando è nato, chi lo nutre? Dillo, dillo per favore.</p> <p>È dagli occhi generato, dagli sguardi alimentato; infine muore nella culla dove è nato. Per lui a morto la campana, din don, ora, ecco, risuona.</p>
--	--

La Dame d'André (Louise de Vilmorin)

<p>André ne connaît pas la dame Qu'il prend aujourd'hui par la main. A-t-elle un coeur à lendemains Et pour le soir a-t-elle une âme? Au retour d'un bal campagnard S'en allait-elle en robe vague Chercher dans les meules la bague Des fiançailles du hasard? A-t-elle eu peur, la nuit venue, Guettée par les ombres d'hier, Dans son jardin lorsque l'hiver Entraît par la grande avenue? Il l'a aimée pour sa couleur Pour sa bonne humeur de Dimanche. Pâlira-t-elle aux feuilles blanches De son album des temps meilleurs?</p>	<p>André non conosce la signora Di cui prende oggi la mano Avrà un cuore la mattina dopo? E di sera un'anima? Al ritorno di un ballo di campagna Se ne andava con un vestito grazioso Cercando nei mucchi l'anello Dei fidanzamenti del caso? Ha avuto paura, venuta la notte, Spiata dalle ombre di ieri Nel suo giardino quando l'inverno Entrava per il grande viale? Lui l'ha amata per il suo colore Per il suo buon umore di domenica Impallidirà lei come i bianchi fogli Del suo album dei tempi migliori?</p>
--	--

Darius Milhaud (1892-1974)

Le bœuf sur le toit

Balletto da un'idea di Jean Cocteau - Data di composizione, 1920

L'homme et son désir

Balletto da un'idea di Paul Claudel - Data di composizione, 1921

Scène I

Apparition de la lune

L'Homme endormi et le fantôme de la femme morte

L'homme qui dort debout, oscillant comme dans un courant d'eau et comme sans aucun poids

Toutes les choses de la forêt qui viennent voir l'homme endormi

Danse de la passion

Réapparition de la femme qui entraîne l'Homme peu à peu en tournant lentement devant lui sur elle-même

La lune I a disparu la première. La lune II disparaît à son tour. Les heures noires se sont écoulées. On voit apparaître les premières heures blanches.

La création du monde

Balletto da un'idea di Blaise Cendrars - Data di composizione, 1923

Ouverture

Le chaos avant la création

La naissance de la flore et de la faune

La naissance de l'homme et de la femme

Le désir

Le printemps ou l'apaisement

Appendice

ERIK SATIE

Ritrascrivo qui sotto la breve nota che avrebbe dovuto "lanciare" commercialmente il nuovo genere di «musica d'arredamento». Il tono pubblicitario accresce l'ambigua ironia del concetto: da un lato Satie ironizza sull'abitudine crescente di ascoltare musica completamente distratti da faccende pratiche o da altri pensieri; dall'altro intende rifornire questo tipo di ascolto con un tipo di musica che vi si adatti. Da questo secondo punto di vista, l'ironia investe la stessa natura della musica come "opera d'arte": è la versione francese, provocatoria e un po' folle, di "musica d'uso".

La «Musique d'Ameublement» è in sostanza un prodotto industriale.

L'abitudine, l'uso, vogliono che si faccia musica in circostanze con le quali la musica non ha niente a che vedere. Si suonano in codeste occasioni «Fantasie d'Opera», «Valzer» e simili, composti per tutt'altro fine.

Noi vogliamo produrre una musica dichiaratamente «utilitaria». L'Arte è un'altra cosa. La «Musique d'Ameublement» crea una vibrazione; non ha altro scopo. Ha la stessa funzione della luce, del calore e del comfort in tutte le sue forme.

La «Musique d'Ameublement» sostituisce vantaggiosamente Marce, Polke, Tanghi, Gavotte e via dicendo.

Niente più riunioni, assemblee e simili, senza «Musique d'Ameublement».

«Musique d'Ameublement» per notai, banche e via dicendo.

La «Musique d'Ameublement» non ha identità.

Niente più matrimoni senza «Musique d'Ameublement».

Disertate le case che non adottano la «Musique d'Ameublement».

Chi non ha mai ascoltato «Musique d'Ameublement», ignora la felicità.

Non addormentatevi senza ascoltare un brano di «Musique d'Ameublement», se volete dormire sonni tranquilli.

JEAN COCTEAU

Riporto, di Jean Cocteau (1892-1963), alcuni passi da "Le coq et l'Arlequin", il saggio che riassumeva, nel 1918, i principi ispiratori dell'avanguardia francese nata intorno a Erik Satie. Il primo di questi brani è la dedica a Georges Auric, in cui si adombra anche una spiegazione al singolare titolo del libro.

Mio caro amico,

ammiro gli Arlecchini di Cézanne e di Picasso, ma non mi piace Arlecchino. Porta una maschera e un costume di tutti i colori. Dopo aver rinnegato al canto del gallo, si nasconde. E un gallo della notte.

Ed invece mi piace il vero gallo, profondamente variopinto. Il gallo dice Cocteau due volte e abita la sua fattoria.

Se non avessi dedicato Le Cap de Bonne Espérance a Garros quand'era prigioniero, dedicherei queste note a Garros evaso dalla Germania. Ma voi siete il mio secondo amico evaso dalla Germania. Ve le offro perché un musicista della vostra età annuncia la ricchezza, la grazia di una generazione che non strizza l'occhio, che non si maschera, non rinnega, non si nasconde, non teme né d'amare né di difendere ciò che ama.

Il paradosso e l'eclittismo le sono odiosi. Disprezza il loro sorriso, la loro eleganza sbiadita. Teme anche l'enorme. E quello che si dice evadere dalla Germania.

Viva il Gallo! Abbasso l'Arlecchino!

Arlecchino impersonifica quindi i tradizionalisti, capaci di qualche modernità, ma subito pronti a nascondersi e a cambiare. Il gallo impersonifica invece chi, standosene al suo posto, enuncia una verità, la verità dell'«evasione dalla Germania».

Il secondo brano riassume, nella polemica con Wagner e con *Le sacre da printemps* di Stravinskij, molti dei motivi fondamentali dell'opuscolo.

Il teatro corrompe tutto, persino uno Stravinskij. Vorrei che questo paragrafo non affievolisse per nulla la nostra fedele amicizia: ma è utile mettere i nostri giovani compatrioti in guardia contro le cariatidi dell'Opéra, queste grosse sirene d'oro che deviano anche un così formidabile equipaggio. Considero *Le sacre da printemps* come un capolavoro ma scopro nell'atmosfera creata dalla sua esecuzione una complicità religiosa tra adepti, quell'ipnotismo da Bayreuth.

Wagner ha voluto il teatro; Stravinskij si trova invischiato nelle circostanze. Egli ha un margine. Ma se egli compone malgrado il teatro, il teatro non per questo gli attacca meno microbi. Stravinskij ci avvince con mezzi diversi da quelli di Wagner; non ci immerge nella penombra; ci pesta ben a tempo sulla testa e nel cuore. Come difenderci? Stringiamo i denti. Sentiamo le convulsioni di un albero che cresce a strappi con tutti i suoi rami. C'è nella furia stessa di questa sublime crescita qualche cosa di teatrale. Non so se mi faccio capire: Wagner ci cucina a fuoco lento; Stravinskij non ci lascia il tempo di dire «uff! », ma l'uno e l'altro agiscono sui nostri nervi. Sono musiche viscerali; piove che bisogna fuggire, se no vi mangiano. E lo sbaglio del teatro. C'è del misticismo teatrale nel Sacre. Non è forse musica che si ascolta con la testa tra le mani?

Lo spartito a quattro mani di Parade è, da capo a fondo, un capolavoro di architettura; ed è questo che non possono capire le orecchie abituate al vago e ai fremiti. Una fuga se ne va dondolandosi a fa nascere il ritmo stesso della tristezza delle fiere. Poi vengono tre danze. I loro numerosi motivi, distinti gli uni dagli altri, come degli oggetti, si susseguono senza sviluppo e non si aggrovigliano. Una unità metronomica presiede a ciascuna di queste esposizioni che sovrappongono al semplice profilo del personaggio le fantasticherie che esso suscita. Ci sono nel Cinese, nella Fanciulla americana e negli Acrobati, delle fantasie sconosciute fino ad ora con mezzi d'espressione di tanto grande lealtà. Mai sortilegi, riprese, carezze torbide, febbri, miasmi. Mai Satie "rimuove la palude". E la poesia dell'infanzia raggiunta da un magistrale tecnico.

MICHEL FOKINE

Il testo che segue è la famosa lettera al «Times», con la quale il coreografo Fokine (1880-1942), proprio nel momento in cui abbandonava i Balletti Russi (1914), teorizzava "per punti" la poetica del balletto moderno. Di particolare interesse è il quinto punto, dove si afferma la piena libertà di ogni arte nel concorrere all'unitarietà dello spettacolo.

Il primo principio su cui si basa il nuovo balletto è di non adottare combinazioni di passi di danza già esistenti e noti, ma di creare in ciascun caso una forma nuova che corrisponda all'argomento; la forma che esprima nel miglior modo possibile il periodo e il carattere del popolo di cui si tratta.

La seconda norma è che la danza e la mimica non hanno alcun significato in un balletto se non servono ad esprimere l'azione drammatica, e non devono essere usate come per un semplice divertissement o per offrire una piacevole diversione, senza alcun rapporto con lo schema dell'intero balletto.

Il terzo principio del nuovo balletto consiste nell'ammettere l'uso del gesto convenzionale soltanto dove lo richieda lo stile del balletto, mentre in tutti gli altri casi ci si deve sforzare di sostituire i gesti delle mani con la mimica di tutto il corpo. L'uomo può e deve essere espressivo dalla testa ai piedi.

Il quarto principio è quello dell'espressività della danza di gruppo

o d'insieme. Nel balletto d'un tempo i danzatori si disponevano

in gruppo soltanto a fini ornamentali e il maestro di ballo non

badava nelle danze di gruppo o d'insieme all'espressione di un sentimento. Il nuovo balletto, invece, sviluppando il principio dell'espressività, passa dall'espressività del volto a quella di tutto il corpo,

e da quella di un corpo singolo all'espressività di un gruppo di corpi

e di una complessa danza d'insieme.

Il quinto principio è l'alleanza della danza con le altre arti. Il nuovo balletto, rifiutando di asservirsi sia alla musica, sia alla scenografia, e riconoscendo l'alleanza tra le arti soltanto se effettuata su un piano di completa parità, permette piena libertà allo scenografo e al musicista. A differenza del vecchio balletto, esso non esige dal compositore una "musica per balletto", intesa come accompagnamento alla danza; ma accetta musica di qualsiasi tipo, purché sia musica buona ed espressiva. Non esige dallo scenografo che egli debba bardare le ballerine con sottanine e scarpette rosa. Non detta alcuna condizione "ballettistica" specifica, né al compositore né allo scenografo, ma lascia completa libertà alle loro facoltà creatrici.