

Storia e guida all'ascolto della musica

Lezione di martedì 17 marzo 2015

L'Europa orientale

Brani e testi

Leoš Janáček (1854-1928)

Messa Glagolitica Data di composizione, 1927 Introduzione, Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, Postludium, Intrada	Sinfonietta Data di composizione, 1926 Allegretto – Allegro – Maestoso, Andante – Allegretto, Moderato, Allegretto, Andante con moto
--	--

La piccola volpe astuta

Opera in tre atti su libretto proprio - Prima rappresentazione, Brno, Teatro Nazionale, 6 novembre 1924

Atto III VOLPACCHIOTTI (irrompono in scena a passo di danza; assieme al volpe maschio e Bystrouška) Una volpe corre per i boschi con un sacco di patate; corri, leprotto, seguila, rubale il pepe! Una volpe corre per i boschi con un sacco di patate; un riccio la rincorre, vuole strapparle il sacco. (Corrono verso la lepre morta.) BYSTROUŠKA Davvero molto strano! (Ispeziona la lepre morta.) VOLPE MASCHIO Molto strano! VOLPACCHIOTTI Molto strano! VOLPE ASTUTA Un uomo è stato qui e ha abbandonato la lepre! Possibile? L'ha raccolta, poi l'ha rimessa giù! VOLPE MASCHIO Attenta! È una trappola! VOLPACCHIOTTO So cos'è: una trappola!	BYSTROUŠKA (annusa la catena) Per chi ci prende il vecchio? VOLPACCHIOTTI Una trappola!... Per chi ci prende il vecchio? BYSTROUŠKA Mi prende per un tasso? VOLPACCHIOTTI Ti prende per un tasso? BYSTROUŠKA Certo che no! VOLPACCHIOTTI Certo che no! BYSTROUŠKA (fa una smorfia) Che bestia! Sulla catena c'è l'odore della sua pipa. VOLPACCHIOTTI Che bestia! BYSTROUŠKA Pensa magari ch'io non sia più una volpe?! VOLPACCHIOTTI (correndo intorno) Che bestia!
--	--

Atto III – Quadro VII

Vallata arida, cupa, la stessa dell'Atto I. Raggi di sole dopo la pioggia.

GUARDACACCIA

(salendo l'altura, di buonumore)

Non avevo sognato?

(Accarezza un bel fungo.)

Come un soldatino di latta!

Con la testa color nocciola, come quella d'un bimbo! – È una fiaba o è tutto vero?
 Fiaba o verità? Quanti anni son trascorsi da quando due giovani son passati da qui?
 Lei era come un giovane abete.
 Lui come una cupa foresta.
 E raccoglievamo funghi, li calpestavamo, li schiacciavamo, perché... l'amore ci aveva accecati.
 Ma molte volte coglievamo baci:
 quanti baci coglievamo!
 Era il giorno dopo le nostre nozze.
 (Sale in cima alla collina, si siede e appoggia il fucile contro il ginocchio.)
 Non fosse per le mosche, in questo momento mi potrei addormentare.
 Sono felice quando il sole brilla nella sera... Come appare splendida la foresta!
 Quando le ninfe del bosco, coperte di vesti leggere, torneranno alle loro sedi estive, insieme
 torneranno maggio e amore!
 Ci saluteranno versando lacrime di gioia! Riverseranno ancora dolce felicità
 in migliaia di fiori: nelle primule, nelle violette, negli anemoni.
 Ogni creatura passerà oltre a capo chino e capirà che una soprannaturale beatitudine è sopraggiunta
 nella vita.
 (Si addormenta sorridendo. Gli alberi si agitano appena. Sullo sfondo compare un sorbo; e il
 picchio, la civetta, la libellula e tutti
 gli animali dell'Atto I.)

GUARDACACCIA

(si ridesta dal sogno)
 Oh! Ma Bystrouška non è qui!?
 (Una giovane volpe corre verso il guardacaccia.)
 Eccola! Piccola, viziata... sogghignante... l'immagine vivente di sua madre...
 Aspetta, ti catturerò come tua madre, ma ti allevverò meglio, così non scriveranno
 di me e di te sui giornali!
 (Si alza; allunga le braccia per catturarla, invece afferra un ranocchio. Gli animali cominciano a
 svegliarsi.)
 Gelida bestiola! Come mai tu qui?

PICCOLA RANA

Non sono quello che pensi...
 quello era mio nonno...
 Mi hanno ra-ra-raccontato molto di voi...
 (Il guardacaccia si scorda del fucile che finisce a terra.)

Fine

Béla Bartók (1881-1945)

Il mandarino meraviglioso, balletto op.19 - Data di composizione, 1919

"Tre teppisti costringono una bella ragazza ad attirare uomini nella loro tana, per poi derubarli. Il primo è un povero giovane, il secondo non sta meglio del primo, ma il terzo è un ricco cinese. È una buona preda, per cui la ragazza lo intrattiene e balla per lui, ma quando il desiderio del Mandarino cresce ed egli si infiamma di passione, la ragazza gli sfugge con orrore. A questo punto i teppisti lo aggrediscono, lo derubano, tentano di soffocarlo con una trapunta, lo feriscono con una spada, ma è tutto inutile, in quanto non riescono ad uccidere il Mandarino, che continua a guardare la ragazza con occhi pieni di amore e di desiderio. Alla fine, l'istinto femminile interviene e la fanciulla soddisfa i desideri dell'uomo. Solo allora il Mandarino si accascia e muore".

Concerto per pianoforte e orchestra n. 1 Sz.83	Concerto per pianoforte e orchestra n. 2 Sz.95	Concerto per pianoforte e orchestra n. 3 Sz.119
Data di composizione, 1926 Andante moderato. Allegro. Allegro moderato, Andante, Allegro molto	Data di composizione, 1930 Allegro, Adagio, Allegro molto	Data di composizione, 1945 Allegretto, Adagio religioso, Allegro vivace

Musica per archi, percussioni e celesta Sz.106 - Data di composizione, 1936
Andante tranquillo, Allegro, Adagio, Allegro molto

Quartetto per archi n. 3 Data di composizione, 1927 Moderato, Allegro, Ricapitolazione della prima parte: Moderato – Coda: Allegro molto, Allegro molto	Quartetto per archi n. 5 Data di composizione, 1934 Allegro, Adagio molto, Scherzo, Andante, Finale: Allegro vivace
---	---

Concerto per orchestra Sz.116 - Data di composizione, 1943
 Introduzione: Allegro non troppo. Allegro vivace, Gioco delle coppie: Allegretto scherzando,
 Elegia: Andante non troppo, Intermezzo ininterrotto: Allegretto Finale: Pesante. Presto

Appendice

Leoš Janáček

Tanto lo studio delle curve melodiche della lingua parlata quanto la constatazione dell'intima connessione, nei canti popolari moravi, tra aspetto linguistico ed aspetto musicale, esercitarono una notevole influenza sullo stile maturo di Janáček e in particolar modo sulla sua produzione vocale. Su questi argomenti riporto due stralci tratti rispettivamente dai saggi di Janáček: "Gli aspetti musicali del canto popolare moravo" e "Sulla linea di demarcazione fra linguaggio e canto".

Che il canto popolare si sia sviluppato sulla parola lo dimostra la particolare natura dei ritmi che vi ricorrono. Non è sempre possibile costringerli entro i limiti di una unità di tempo uniforme e, a motivo della loro varietà, si possono classificare solamente sulla base della parola. I particolari caratteri ritmici del canto popolare moravo rendono impossibile comporre una melodia e quindi adattarvi le parole. Nel canto popolare, perciò, ogni battuta è logica, vera, ogni ritmo funzionale e singolare, e l'intero canto animato da un gran numero di tempi.

Ad ogni nota è connesso, per così dire, un frammento concettuale. Si ometta anche una sola nota della melodia e ci si accorgerà che essa non è più unitaria e logica. Ogni nota è reale nel nostro canto e noi lo chiamiamo dunque determinato sotto il profilo melodico.

Dovremmo poter disporre di lessici con le normali inflessioni melodiche del linguaggio. In tal modo si potrebbe tramandare alle generazioni future la sonorità della parola ceca. Si tratterebbe di un Dizionario linguistico-melodico della lingua ceca viva che conterrebbe tutte le inflessioni melodiche delle parole ceche. Facciamo un esempio. Mentre la sig.ra Uprka dipingeva una cassapanca, si mise a parlare dei colori:



Il suo conversare era pacato e calmo ed io non volevo disturbare il suo lavoro. E questo il genere di inflessioni melodiche che io chiamo normali. Non sono alterate da amarezza, collera, ironia o tristezza. Le pronunciamo allo stesso modo di mattina o di sera quando andiamo a dormire. A conferma della loro universalità, tutti le esprimono con la medesima intonazione comune. Non si rivolgono domande, nè si impartiscono ordini, nè si àdula il prossimo con la normale inflessione melodica di un nome: è un'impassibile riverberazione, codificata da un uso plurisecolare, della sua essenza fonematica. La sua corretta intonazione risulta armoniosa, la sua alterazione, in bocca ad un forestiero, molesta. E la ricchezza obliata della lingua. Su di essa si fonda un'elementare proporzione fra le durate dei singoli suoni che si accorda con la naturale emissione della voce. Ogni dialetto la plasma in un modo differente e tuttavia è compresa da tutto il popolo. Ogni individuo la cobra poi di una propria sfumatura espressiva, da cui desumiamo gli anni, l'età, riconosciamo le persone note. Tali inflessioni melodiche del linguaggio corrispondono ad ottave ed intervalli determinati e rappresentano una prerogativa del linguaggio normale di ogni uomo.

Béla Bartók

Dall'abbondantissima messe di scritti e saggi di Bartók sulla musica popolare si riportano tre passi tratti rispettivamente da "La musica popolare ungherese e la nuova musica ungherese" (1928), "Lo studio dei canti popolari ed il nazionalismo" (1937) e "L'importanza della musica popolare" (1931), ricavati dalla raccolta antologica "Scritti sulla musica popolare", i primi due relativi ai rapporti fra musica popolare e nazionalismo musicale, il terzo al problema dell'elaborazione colta delle melodie popolari.

Io sono convinto che ognuna delle nostre melodie popolari, popolari nel senso stretto della parola, sia un vero modello della più alta perfezione artistica. Nel campo delle forme semplici ritengo quelle melodie senz'altro dei

capolavori, esattamente come nel campo delle forme complesse lo sono una fuga di Bach o una sonata di Mozart. Certo, è proprio per la loro concisione e la loro insolita maniera espressiva che difficilmente fanno effetto sulla media dei musicisti o dei musicofili.

Generalmente al musicista di livello medio ciò che interessa di più in ogni opera musicale sono le solite, banali formulette che ormai conosce bene. Solo i luoghi comuni a cui è avvezzo gli fanno piacere; nessuna meraviglia, quindi, se tra questi musicisti la musica popolare non abbia avuto grande fortuna.

Dunque, a parte ogni altra considerazione, si può senz'altro dire che la musica popolare insegna l'essenzialità dell'espressione e cioè in sostanza proprio quello che noi cercavamo, dopo la prolissa espansività dell'epoca romantica.

Esaminiamo le stesse melodie, e troveremo nella musica dell'Europa Orientale un'incredibile varietà di linee melodiche e di scale. Qui infatti vivono ancora di vita vera le scale più svariate, come la dorica, la frigia, la misolidia, l'eolica. Si trovano tuttavia anche scale di carattere orientale (con la seconda aumentata), nonché una specie di pentatonismo.

Nella maggior parte di questi modi, la quinta non ha carattere di dominante come invece nei modi maggiori e minori. Questo fatto ha avuto un grande peso sui nostri procedimenti di armonizzazione. L'interdipendenza della tonica e della dominante, cui tanto ci ha abituati la musica tradizionale, perde qui gran parte della sua importanza. Potrei ricordare anche altri elementi che hanno influito sulla nostra armonia ma in questa occasione voglio limitarmi a richiamare l'attenzione su un solo fatto.

La settima minore della scala è, specie nelle melodie pentatoniche, consonante. Sotto l'influsso di questo fenomeno, già nel 1905 ho terminato una mia composizione in fa diesis minore con il seguente accordo: fa-la-do-mi. In questa cadenza la settima figura come consonante. In quel tempo una cadenza siffatta era molto insolita; analogie se ne trovano solo nelle composizioni di Debussy che risalgono pressappoco alla stessa epoca, e precisamente nell'accordo finale in maggiore: la-do#-mi-fa#. Va detto però che in quel tempo io ancora non conoscevo queste composizioni di Debussy.

Potrei ricordare ancora l'incredibile varietà ritmica dei canti popolari. Nelle nostre melodie in parlando-rubato troviamo la più affascinante libertà di ritmi. Ma perfino nelle melodie che sono ritmicamente regolari, come quelle di danza, si riscontrano le più singolari variazioni. Ed è naturale che fatti del genere ci abbiano aperto nuove possibilità nella "musica colta".

Non v'è dubbio che il primo stimolo allo studio dei canti popolari, ed in genere di ogni arte popolare, sia coinciso con il risveglio del sentimento di nazionalità. La scoperta, infatti, di valori culturali insiti nella poesia e nella musica popolare fu un notevole contributo al formarsi dell'orgoglio nazionale, anche perché, non essendovi all'inizio di queste ricerche la possibilità di studi comparati, ciascun popolo finiva col credere che simili tesori fossero suo esclusivo e peculiare privilegio. Così le piccole nazioni, e in special modo quelle politicamente oppresse, credettero di trovare in quel "privilegio" una consolazione del loro stato, se non addirittura la prova della loro raggiunta maturità nazionale: e, comunque, nello studio e nella divulgazione di quei valori culturali, esse ravvisarono un mezzo adatto per ravvivare il sentimento nazionale delle classi colte della nazione, sentimento che, in seguito all'oppressione, aveva subito non pochi danni.

Ben presto, però, una certa delusione smorzò gli entusiasmi iniziali. Per poco che ci si fosse occupati di valori analoghi posseduti dalle nazioni vicine, ci si imbatteva inevitabilmente, sia pure di tanto in tanto e involontariamente, in qualche pezzo proveniente dal loro patrimonio culturale, e ciò naturalmente significava l'inizio di un mare di guai. Il sentimento nazionale, offeso dal fatto che un popolo vicino si fosse trovato in possesso di un tesoro che fino ad allora era stato considerato come proprio esclusivo patrimonio, doveva assolutamente correre ai ripari. E poiché d'altra parte la nazione vicina pensava anch'essa la stessa cosa, così ebbero inizio le polemiche e i litigi che durano ancora ai nostri giorni.

Generalmente si ritiene che armonizzare le melodie popolari sia, tutto sommato, una cosa relativamente facile, o almeno molto più facile che scrivere una composizione senza alcun aiuto tematico. Infatti, si suol dire, il lavoro di armonizzazione offre al compositore il vantaggio di essere a priori liberato da una parte della fatica: cioè appunto quella dell'invenzione dei temi.

Simili idee sono completamente sbagliate. Saper trattare le melodie popolari è in realtà uno dei lavori più ardui che esistano e può considerarsi senz'altro pari, se non addirittura più difficile, a quello del compositore di musiche "originali". Non si deve infatti dimenticare che l'essere obbligati a una data melodia significa già di per sé vedersi gravemente limitati nella propria libertà e quindi trovarsi subito di fronte a una prima difficoltà non indifferente. Un'altra difficoltà, poi, consiste nella individuazione dello specifico carattere della melodia popolare, che richiede appunto di esser elaborata pur conservandole la propria tipica fisionomia, cioè dandole il dovuto rilievo. Insomma, per elaborare un canto popolare non serve certo meno ispirazione, come si usa dire, di quanto ne occorra per una qualsiasi altra composizione.