

Storia e guida all'ascolto della musica

Lezione di martedì 31 marzo 2015

La musica negli Stati Uniti: tra jazz e sperimentalismo

Brani e testi

Charles Ives (1851-1931)

| | | |
|--|---|---|
| The Unanswered Question Data di composizione, 1906 | Central Park in the Dark Data di composizione, 1906 | Sinfonia n. 4 Data di composizione, 1910-16 Prélude, Maestoso, Allegretto, Fugue, Andante moderato, Largo maestoso |
|--|---|---|

Edgar Varèse (1883-1965)

| | | |
|---|---|---|
| Hyperprism Data di composizione, 1923 | Intégrales Data di composizione, 1924 | Ionisation Data di composizione, 1931 |
|---|---|---|

George Gershwin (1898-1937)

| | | |
|---|--|--|
| Rhapsody in Blue Data di composizione, 1924 | Concerto per pianoforte e orchestra Data di composizione, 1925 | Un Americano a Parigi Data di composizione, 1928 |
|---|--|--|

Aaron Copland (1900-1990)

| | | |
|--|---|---|
| El Salón Mexico Data di composizione, 1936 | Appalachian Spring Data di composizione, 1944 | Old American Songs Data di composizione, 1951 |
|--|---|---|

Leonard Bernstein (1918-1990)

West Side Story

Soggetto di Arthur Laurents, testi di Stephen Sondheim - Data di composizione, 1957

| | |
|--|---|
| Tony <i>(spoken)</i> Maria . . . <i>(sings)</i> The most beautiful sound I ever heard: Maria, Maria, Maria, Maria . . . All the beautiful sounds of the world in a single word . . . Maria, Maria, Maria, Maria . . . Maria! I've just met a girl named Maria, And suddenly that name Will never be the same To me. Maria! | I've just kissed a girl named Maria, And suddenly I've found How wonderful a sound Can be! Maria! Say it loud and there's music playing, Say it soft and it's almost like praying. Maria, I'll never stop saying Maria! The most beautiful sound I ever heard. Maria. |
|--|---|

Somewhere

| | |
|--|--|
| A Girl There's a place for us, Somewhere a place for us. Peace and quiet and open air Wait for us Somewhere. There's a time for us, Some day a time for us, Time together with time spare, Time to learn, time to care, Some day! | Somewhere. We'll find a new way of living, We'll find a way of forgiving Somewhere . . . There's a place for us, A time and place for us. Hold my hand and we're halfway there. Hold my hand and I'll take you there Somehow, Some day, Somewhere! |
|--|--|

Chichester Psalms - Data di composizione, 1965

Introduction - Psalm 108, vs. 2

| | |
|---|--|
| Urah, hanevel, v'chinor! A-irah shaḥar | Destatevi, arpa e cetra Perché possa destar l'aurora. |
|---|--|

First Movement - Psalm 100

| | |
|---|---|
| Hariu l'Adonai kol haarets. Iv'du et Adonai b'simḥa Bo-u l'fanav bir'nanah. D'u ki Adonai Hu Elohim. Hu asanu v'lo anaḥnu. Amo v'tson mar'ito. Bo-u sh'arav b'todah, Ḥatseirotav bit'hilah, Hodu lo, bar'chu sh'mo. Ki tov Adonai, l'olam ḥas'do, V'ad dor vador emunato. | Acclamate al Signore, voi tutti della terra, servite il Signore nella gioia, presentatevi a lui con esultanza. Riconoscete che il Signore è Dio; egli ci ha fatti e noi siamo suoi, suo popolo e gregge del suo pascolo. Varcate le sue porte con inni di grazie, i suoi atri con canti di lode, lodatelo, benedite il suo nome; poiché buono è il Signore, eterna la sua misericordia, la sua fedeltà per ogni generazione. |
|---|---|

Appendice

Leonard Bernstein

Oltreché compositore, pianista e direttore d'orchestra, Leonard Bernstein era anche un brillantissimo divulgatore radiofonico e televisivo. I suoi scritti, spesso elaborazioni ditali interventi, ne conservano l'immediatezza e la verve. Perché non scrivi una bella canzone alla Gershwin? (Aprile 1955) è una gustosissima "intervista immaginaria" a se stesso, cui fa da spalla un PM (Professional Manager) che, trovando le sue canzoni troppo artificiali, lo stimola a «scrivere per la gente, non per i critici», a «imparare ad essere semplice» sul modello di Gershwin.

(Attraverso le vetrate dell'English Grill di Radio City si vedono i pattinatori che girano sulla pista di ghiaccio evitando, miracolosamente, di scontrarsi fra loro. Impossibile seguirli per più di qualche secondo mentre piroettano e poi si dissolvono nella luce accecante del sole invernale. Le uova in camicia sono già scomparse dai nostri piatti e la seconda tazza di caffè ci consente, provvisoriamente, di sfuggire all'inevitabile conversazione. La colazione con P.M. è uno di quegli avvenimenti accidiosi che vengono imposti dall'obbligo sociale newyorchese di far colazione "una volta almeno", e a qualsiasi costo, con qualcuno del mondo dei propri affari. Come se mangiare assieme per novanta minuti servisse a cementare qualsiasi relazione, ogni relazione, per tenue che sia.

P.M. è quel che nell'ambiente viene chiamato un manager di professione: lo sciagurato deve far sì che la musica pubblicata dalla sua ditta venga effettivamente eseguita. Questo esige che egli debba conoscere, più o meno intimamente, un esercito di esecutori e almeno qualche compositore. Ai suoi tempi doveva essere stato un uomo ben piantato, forte, pieno di energia e di ideali, di idee giovani e circondato di gloria per gli stretti legami che lo univano ai giganti dell'età dell'oro delle canzoni di grande successo. Ma i molti anni trascorsi l'avevano esaurito riducendo le sue idee a formule; gli ideali erano sepolti nel passato e la sua forza di persuasione s'era molto affievolita. Eppure conosce, è affezionato a due generazioni di musica popolare americana; il che gli conferisce un certo calore, un certo zelo e una funzione nella vita. Tutto sommato a me il tipo piace.

Ma perché mi ha invitato a colazione? Abbiamo già passato in rassegna tutti gli argomenti disponibili e ho il sentore che voglia parlarci di qualcosa in particolare, ma non sa da dove cominciare. Nel Grill tutti conversano, alcuni animatamente, altri celiando. Il nostro interesse, invece, sembra fissato a un pendolo che oscilla fra due punti: i pattinatori sulla pista da un lato, la tazza di caffè dall'altro. Non potendone più, rompo il silenzio.)

L.B. Come vanno gli affari? (E una domanda nata morta ma P.M. ne è grato lo stesso: è servita a qualcosa.)

P.M. Gli affari? Be', sai, la musica stampata non si vende più come ai bei tempi. Oggi ci sono i dischi. L'editore non è più un editore ma un agente. Stampare è l'ultima cosa.

L.B. (incalzando, con eccessiva impazienza) Ma questo dovrebbe produrre buoni affari, no? La cosa essenziale è di avere la musica, averne i diritti...

P.M. Certo, ma avere i diritti di una musica non ne garantisce la vendita. Prendi per esempio la musica del tuo ultimo musical. (Ecco la ragione dell'invito a colazione. Ma io faccio lo gnorri.)

L.B. Il mio musical?

P.M. (premuroso) Come sta andando?

L.B. (come se fosse un altro argomento) Bene, ci sono stato due sere fa e sembra ancora fresco.

P.M. (con cautela) E strano, molto strano quel che succede col tuo musical. E un grande successo, piace al pubblico, tiene il cartello da cinque mesi e non c'è una sola canzone che sia diventata popolare. Come lo spieghi? (La bomba è scoppiata, il polso si accelera.)

L.B. E debbo essere io a spiegarlo? Non è piuttosto il tuo mestiere? Sei tu che vendi canzoni al pubblico. La popolarità di una canzone dipende dal modo in cui vien messa in vendita. Non domandare a me; io sono solo il vecchio compositore.

P.M. Non riscaldarti. Se fossi stato in questo mestiere a lungo quanto me, sapresti che ogni cosa presenta due aspetti. Non c'è

costruito a dare la colpa a questo o a quello. Il successo di una canzone popolare è dato da una combinazione di fattori: la sua bontà, il lancio da parte di un buon cantante, il momento giusto e l'aggressività dei sistemi di vendita. Ora, non è sempre possibile averli tutti insieme questi fattori. Nel caso tuo, abbiamo fatto il nostro massimo sforzo. Non ricordo esattamente quando...

L.B. Va bene, ho capito. Vuoi dire che il materiale consegnatovi non era di buona qualità. Non pretendo giustificazioni. Io non scrivo canzoni commerciali, questo è tutto. Perché non lacerate il mio contratto?

P.M. Andiamo L.B., oggi sei d'umor nero. Non ti ho invitato a colazione per farti arrabbiare. Tutti vogliamo fare del nostro meglio per la tua musica, è vantaggio reciproco. Ho pensato che avremmo potuto parlarne un po' con calma, costruttivamente e, chissà, venirne fuori con qualcosa che potrebbe...

L.B. Mi dispiace, ma sono piuttosto sensibile su questo argomento. Certo sarebbe piacevole sentire una volta tanto qualcuno fischiettare per caso qualcosa di mio, una sola volta almeno.

P.M. Ti capisco.

L.B. Io m'illudevo che nella partitura ci fossero almeno tre canzoni destinate all'immediato successo popolare. E non si sentono mai, né alla radio, né alla TV. Qualche registrazione dimenticata, una con la Muzak, mi sembra, e questo è tutto. Devi ammettere che è un po' deprimente.

P.M. Via, su. Pensa a quei compositori che non hanno mai scritto canzoni di grande successo e nemmeno la musica per un musical di grande successo. Tu sei fortunato, lo sai? E non dovresti lamentarti. Non tutti possono scrivere Booby Hatch e vendere un milione di dischi in un mese. Pensa un po', ricordo, che George diceva sempre...

L.B. George chi?

P.M. Gershwin naturalmente. Quale altro George esiste?

L.B. Grazie. Ora, mi parli di un uomo che aveva il tocco magico. Non so come facesse ad avere tutti quei successi. C'è gente che ci riesce sempre, per loro è come respirare. Non riesco a capire.

P.M. (affondando nell'argomento) Be', visto che l'hai toccato tu stesso questo tasto, non sarebbe una cattiva idea da parte tua pensarci un po' su qualche volta. Cerca di imparare da George. Le tue canzoni sono troppo artificiose, questo è tutto. Un piccolo effetto dissonante nell'accompagnamento fa felice te e i tuoi amici intellettuali, ma pregiudica il grande successo. Sei troppo imbrigliato in accordi insoliti, strani passaggi della linea melodica e forme eccentriche. Sono soltanto un gioco col quale ti diverti. George non ci pensava affatto: scriveva motivi, dozzine di motivi, semplici motivi che la gente poteva cantare e ricordare per cantarli di nuovo. Scriveva per la gente, non per i critici. Tu devi imparare a essere semplice, ragazzo mio.

L.B. E tu credi che sia semplice essere semplice? Per niente. Mi ci sono provato con accanimento per anni. Dopotutto, non è la prima volta che mi sorbisco questa lezione. Qualche settimana fa un compositore serio, mio amico, e io parlavamo proprio di questo, e non riuscivamo a persuadercene. Perché non dovremmo, anche noi, essere capaci di scrivere una canzone di grande successo, ci chiedevamo, visto che il livello medio è così basso? Ne concludemmo che l'unico mezzo era quello di metterci nello stato mentale di un idiota e scrivere una canzone ridicola qualsiasi. Ci mettemmo al lavoro decisi, impegnandoci a scriverne migliaia, senz'altro fare che i semplici di mente. Lavorammo per un'ora poi dovemmo interrompere, in preda a disperazione isterica. Era impossibile. Dovemmo constatare che continuavamo a "esprimere noi stessi", nonostante tutti gli sforzi possibili per inventare una musica semplice, di quel basso livello mentale sul quale cercavamo di porci. Ricordo che a un certo punto cominciammo a fare come i bambini, cercando di trovare un motivo una nota per volta, un motivo che non avesse nemmeno bisogno di armonia. Arrivammo a tale degradazione. Niente. Fu un esperimento rivelatore, lo ammetto, anche se ci lasciò con la vaga sensazione di essere condannati all'insuccesso. Come dicevo prima, perché non annullate il mio contratto?

P.M. (con il tono di un allenatore di pallacanestro) Macché insuccesso. Scommetto un mese di stipendio che se veramente ti ci metti puoi scrivere un motivo semplice: ma da solo, non insieme con un altro compositore. Dopotutto, George era come te, un intellettuale, con un piede nella Carnegie Hall e l'altro nel Varietà*. Scrisse anche musica da concerto, e questa era tutta imbastita di armonie capricciose, di contrappunto e orchestrazione. Ma sapeva quando doveva essere semplice e quando no.

L.B. Credo che ti sbagli. Gershwin era un uomo del tutto diverso. Non c'è nessuna relazione fra lui e me.

P.M. Tu sei modesto, o vuoi fare il modesto. Dopo l'ultimo tuo musical, quel critico non dichiarò che forse eri il secondo Gershwin, un nascente Gershwin o qualcosa del genere?

L.B. (segretamente lusingato) Questo era soltanto nella testa del critico, ma non trova nessuna corrispondenza nella realtà dei fatti. In effetti, Gershwin e io provenivamo da punti opposti, e se capita che c'incontriamo è puramente per l'amore che nutro per la sua musica. Tutto qui. Gershwin era un compositore di canzoni che diventò un compositore di musica seria. Io, invece, sono un compositore di musica seria che cerca di comporre canzoni. Lui seguì una strada che di gran lunga è la più giusta: iniziò dalle forme musicali minori e di lì si sviluppò. La mia traiettoria è confusa: io ho composto una sinfonia prima di scrivere una sola canzone di successo. Come puoi pretendere che io abbia il suo tocco di semplicità?

P.M. (paternamente) Ma George... A proposito, l'hai conosciuto?

L.B. Mi sarebbe piaciuto, ma morì quando io ero ancora un ragazzo, a Boston.

P.M. (con sguardo illuminato) Se l'avessi conosciuto avresti capito che George era in tutto e per tutto un compositore di musica seria. Pensa alla Rapsodia in Blue, all'Americano a...

L.B. Un momento P.M. Sai meglio di me che la Rapsodia non è una composizione. È una successione di episodi diversi messi assieme con una colla leggera di acqua e farina. Comporre, dopotutto, è cosa assai diversa dallo scrivere motivi di canzoni. Trovo che i temi, o i motivi, chiamali come vuoi, della Rapsodia sono splendidi, pieni d'ispirazione, doni di Dio veri e propri; almeno quattro di essi, e non è dir poco per un pezzo che dura dodici minuti. Sono perfettamente armonizzati, di proporzioni impeccabili, orecchiabili, limpidi e pieni d'intenso sentimento, e i ritmi sono sempre giusti. Sono tutti di "qualità", come i suoi migliori motivi di musical. Ma non basta mettere insieme quattro motivi, anche se di divina ispirazione, e chiamare il pezzo una composizione. È vero che comporre significa mettere insieme; ma messi insieme, i vari elementi debbono formare un tutto che si integra organicamente. Compono, componere...

P.M. Risparmiaci il tuo latino. Vuoi dire che la Rapsodia in Blue non è un lavoro organicamente concepito? Non è possibile! Ma se in ogni battuta circola la stessa linfa, dal principio alla fine, attraverso tutti i cambiamenti di umore e di tempo. Vi si respira l'aria

dell'America: la gente, la società cittadina che George conosceva bene, il ritmo della sua vita, la nostalgia, il nervosismo, la maestosità e...

L.B. ... gli sviluppi alla Cajkovskij, le tortuosità debussiane, i fuochi di artificio pianistico alla Liszt. E americana quanto vuoi, se consideri i temi a sé stanti, ma appena scatta quel piccolo congegno che si chiama sviluppo, ecco che l'America vola via dalla finestra e Cajkovskij entra dalla porta con tutti i suoi seguaci. Il guaio è che la vita di una composizione dipende dal suo sviluppo.

P.M. Vorrei un'altra tazza di caffè. Cameriere!

L.B. Anch'io. Non era mia intenzione mettermi a parlare di tutte queste cose, e non voglio certo calpestare i piedi d'argilla del tuo idolo. E anche il mio idolo, ricordalo. Credo che non ci sia stato un melodista con un'ispirazione come la sua dal tempo di Cajkovskij, se vuoi sapere come la penso. Lo considero al livello di uno Schubert e degli altri grandi. Ma se tu vuoi parlarne come di un compositore, questa è un'altra faccenda. La "tua" Rapsodia in Blue non è una composizione nel senso che ciò che vi accade sia inevitabile, o quasi. Tu puoi toglierne una parte senza danneggiare l'insieme, l'abbrevi soltanto. Prova a togliere una qualsiasi delle parti che la compongono e il pezzo procede lo stesso, benissimo. Puoi anche cambiare la posizione delle parti senza arrecar danno all'insieme. Puoi perfino tagliare una delle parti, aggiungere nuove cadenze o suonarla con una combinazione qualsiasi di strumenti, anche solo col pianoforte; può diventare un pezzo di cinque, sei o dodici minuti. Ed è proprio quello che fanno ogni giorno. E rimane sempre la Rapsodia in Blue.

P.M. Bada che quello che dici potrebbe essere un grosso elogio. Se un pezzo è così solido, compatto, da sopportare qualsiasi intervento senza perdere valore intrinseco, deve avere una salute di ferro. Ci deve essere qualcosa che resiste a ogni attacco, una autenticità, una vitalità, non ti pare?

L.B. Certamente: sono quei motivi bellissimi, che però messi insieme non riescono a formare una composizione.

P.M. Magari hai ragione sulla Rapsodia: è un lavoro giovanile, dopotutto, il suo primo tentativo di comporre musica in una forma più estesa; aveva soltanto 26 anni o giù di lì, non dimenticarlo; quando la scrisse, non era nemmeno in grado di orchestrarla. Ma che ne dici dei suoi lavori successivi? Dell'Americano a Parigi. Non c'è dubbio che sia ben tessuto, organicamente.

L.B. Hai ragione. A poco a poco i suoi lavori miglioravano perché era intelligente, era uno studioso serio e lavorava con impegno. Ma anche l'Americano a Parigi è uno studio su motivi: motivi belli che rimangono separati e disgiunti. Nel frattempo però aveva scoperto alcuni trucchi compositivi: il modo di legare i temi fra loro, di combinarli insieme sviluppandoli e di ottenere una struttura orchestrale. Ma questi sono trucchi presi in prestito da Strauss, Ravel e chi sa da chi altro. Tutto considerato, rimane un pezzo debole, perché nessuno di questi trucchi era farina del suo sacco. Non sono dettati dalla natura stessa della musica, ma son presi in prestito e applicati a essa: come appliques su un vestito. All'ascolto, il primo tema è un godimento; poi, durante il periodo di connessione, cioè durante "la imbottitura", rimani in attesa del secondo. E questo succede per due terzi della composizione. L'altro terzo è bellissimo, perché formato dai tempi stessi. Ma dov'è la composizione?

P.M. (con astuzia) Ma tu la dirigi sempre, no?

L.B. Certo.

P.M. E l'hai perfino incisa.

L.B. Certo.

P.M.

L.B.

P.M.

cosa che
posizione?

L.B. Ciascuno è portato a distruggere ciò che ama. Certo, penso che si possa amare una cattiva composizione per ragioni non compositive, per ragioni di sentimento, di associazioni evocate, per lo spirito che l'anima. Ma credo che Un americano a Parigi mi piaccia soprattutto per la sua sincerità: c'è uno sforzo tremendo per riuscire a essere una buona composizione. E pieno di buone intenzioni.

P.M. Insomma, ti piace per i suoi difetti.

L.B. No. Ma ciò che ha di buono è tanto buono da risultare irresistibile. Se per aver grano devi mietere anche la gramigna, vale la pena mietierla. Io l'amo perché ci indica quello che Gershwin avrebbe fatto se fosse vissuto. Guarda il progresso dalla Rapsodia al Concerto in fa per pianoforte, e dal Concerto a.,.

P.M. (raggiante) Ah, il Concerto in fa è un capolavoro!

L.B. Lo credi tu. Il Concerto è il lavoro di un giovane di genio che fa rapidamente progressi. Ma solo con Porgy and Bess la vocazione di Gershwin comincia a delinearsi con chiarezza.

P.M. Veramente non riesco a seguirti. Non vi si ritrovano gli stessi difetti? Mi è stato sempre detto che, nonostante le splendide melodie, è forse la sua composizione più debole. Pensava di fare un melodramma e, tutto sommato, come tale è un fallimento. Ogni volta che vien messa in scena e riscuote un vero successo t'accorgi che è stata presentata come una specie di operetta. Tolgono tutte le parti cantate di "racconto" che vengono invece parlate; vi lasciano solo i pezzi principali. E questo a me pare abbastanza indicativo.

L.B. No, è indicativo soltanto per gli impresari. Strano: quando ascolto Porgy nella versione ridotta finisco sempre col non accor
206

Ma allora ti deve piacere.

L'adoro. Ah, ecco il caffè.

(con un sospiro) Non ti capisco. Come puoi adorare qualcritichi per ogni verso? Come puoi amare una cattiva con germi delle parti di racconto. Forse riesce meglio così; presso il pubblico ha certamente più successo. Sarà perché tanta parte di quel recitativo sembra estraneo al carattere del canto e ricorda invece Tosca e Pelléas. Ma si corre il rischio di gettar via l'acqua del bagno insieme col bambino, perché in alcuni punti quel recitativo è senz'altro in carattere con il canto e s'inserisce perfettamente nell'opera. Ricordi la scena di Bess con Crown sull'isola? Bess dice (cantando):

È così, Crown,

Io sono l'unica donna che Porgy abbia mai avuto... P.M. (con rapimento, cantando anche lui):

E sto pensando che succederà

questa sera

quando tutti gli altri negri

ritornano a Catfish Row

L.B. e P.M. (insieme in un crescendo di entusiasmo)

Rimarrà seduto a guardare

il gran cancello d'uscita

e le conterà una per una

aspettando Bess.

E quando l'ultima donna...

(Nel ristorante stanno tutti a guardare e a sentire).

P.M. (sussurra, ma in maniera udibile) Stiamo dando spettacolo.

L.B. (sussurra, ma con trasporto) È quello che volevo dire io!

E entusiasmante, non ti pare? Non ti sembra che sia un tipo di musica con la quale Gershwin avrebbe raggiunto la perfezione? Per questo non mi rassegnò al fatto atroce della sua morte. Improvvisamente, con Porgy t'accorgi che Gershwin era un grande, ma proprio un grande compositore di teatro. Lo era sempre stato. Ed è forse per questo che la sua musica da concerto è poco convincente:

si trattava in effetti di musica per teatro portata in sala da concerto. Immagina cosa avrebbe prodotto per il teatro entro un'altra decina o ventina d'anni. E sarebbe stato ancora giovane! Che perdita! Chissà se l'America si accorrerà mai della perdita sofferta?

P.M. (commosso) Non hai neppure toccato il caffè.

L.B. (esauritosi di colpo) S'è fatto freddo. In ogni modo devo

andare a casa e mettermi a comporre. Grazie per la colazione, P.M.

P.M. Grazie a te per essere venuto. Ne sono assai contento. Facciamo ancora altre colazioni, d'accordo? Abbiamo tante cose di cui parlare.

L.B. (dando uno sguardo alla pista con i pattinatori) Per esempio?

P.M. Tanto per dirne una: il tuo musical. E molto strano. E un grande successo, piace al pubblico, tiene cartello da cinque mesi e non c'è una sola canzone di successo. Come te lo spieghi?