

La Musica nella Storia
Lezione di lunedì 13 aprile 2015

Gli albori del Novecento

Gli albori del Novecento: il cromatismo wagneriano

Richard Wagner (1813-1883)

Tristan und Isolde - Vorspiel

Musical score for the prelude of Tristan und Isolde by Richard Wagner. The score is for piano and is marked "Lento e languoso". It features a complex chromatic structure with various dynamics including *pp*, *p*, *ppp*, *f*, *ff*, *dim*, *cresc.*, *poco rall.*, *riten.*, and *a tempo*. The score is arranged in five systems, each with a treble and bass clef staff.

L'influenza di Bach: il dominio della dimensione orizzontale
Johann Sebastian Bach (1685-1750) - Ferruccio Busoni (1866-1924)

Toccatà in do maggiore, BWV 564

Musical score for the Toccata in D major, BWV 564 by Johann Sebastian Bach, as performed by Ferruccio Busoni. The score is for piano and is marked "Largo". It features a complex chromatic structure with various dynamics including *fff*, *tenute*, *vibrante*, *ten.*, *simile*, and *m.s.*. The score is arranged in two systems, each with a treble and bass clef staff.

Max Reger (1873-1916)
Fantasie und fuge op. 135b

L'armonia non funzionale
Richard Wagner (1813-1883)
 Da "Fünf Gedichte von Mathilde Wesendonk":
 Im Treibhaus, n. 3



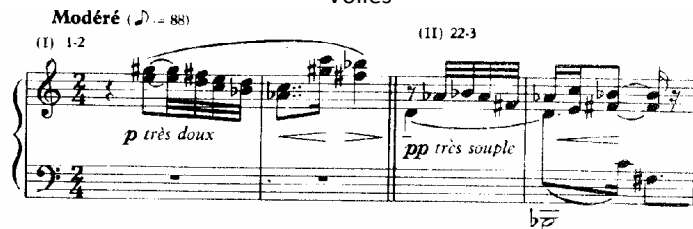
(Sul verde bordo delle foglie.)

<p>Hochgewölbte Blätterkronen, Baldachine von Smaragd, Kinder ihr aus fernen Zonen, Saget mir, warum ihr klagt? Schweigend neiget ihr die Zweige, Malet Zeichen in die Luft, Und der Leiden stummer Zeuge Steiget aufwärts, süßer Duft. Weit in sehndem Verlangen Breitet ihr die Arme aus, Und umschlinget wahnbefangen Öder Leere nicht'gen Graus. Wohl, ich weiß es, arme Pflanze; Ein Geschicke teilen wir, Ob umstrahlt von Licht und Glanze, Unsre Heimat ist nicht hier! Und wie froh die Sonne scheidet Von des Tages leerem Schein, Hüllet der, der wahrhaft leidet, Sich in Schweigens Dunkel ein. Stille wird's, ein säuselnd Weben Füllet bang den dunklen Raum: Schwere Tropfen seh ich schweben An der Blätter grünem Saum.</p>	<p>Volte elevate di frondose chiome, padiglioni di smeraldo, Figlie di lontani paesi, ditemi, perché siete in pianto? Chiniate i rami in silenzio, descrivete segni nell'aria, e in alto si sparge un dolce profumo, muto testimone del vostro soffrire. In un impeto di desiderio struggente Spalancate le braccia, per serrare, catturati da un' illusione, il vacuo orrore di un desolato nulla. Povere piante, bene vi comprendo; un' eguale sorte ci accomuna: Anche se radiosa di luce e splendore, non è questa la nostra vera casa! E come il sole prende, lieto, congedo Dal vuoto chiarore del giorno, Colui che veramente prova pena In una oscurità muta tutto si avvolge. Tace ogni cosa, un lieve stormire Timido riempie il buio d'intorno; pesanti gocce vedo scivolare sul verde margine del fogliame.</p>
--	--

Claude Debussy (1862-1918)

Dal I libro dei Préludes

Voiles



Musicologia ed etnomusicologia

Motu proprio

Il 22 novembre 1903 veniva emanato il Motu proprio sulla musica sacra di Pio X (Giuseppe Sarto, Papa dal 1903 al 1914) del quale diamo qui, nella versione italiana degli Acta Apostolicae Sedes, alcuni passi. Ricordiamo che il documento complessivo è così articolato:

a. Premessa di ordine generale dove, tra l'altro, si legge: «Con vera soddisfazione dell'animo Nostro ci è grato riconoscere il molto bene che in tale parte si è fatto negli ultimi decenni in questa nostra alma città di Roma ed in

molte Chiese della patria nostra, ma in modo più particolare presso alcune nazioni, dove uomini egregi e zelanti del culto di Dio con l'approvazione di questa Santa Sede e sotto la direzione dei Vescovi, si unirono in fiorenti Società e rimisero in pienissimo onore la musica sacra pressoché in ogni loro chiesa e cappella».

b. Istruzione sulla Musica Sacra divisa in nove paragrafi (dei quali diamo integralmente i primi due):

1. Principi generali

2. Generi di Musica Sacra

3. Testo Liturgico

4. Forma esterna delle sacre composizioni

5. Cantori (dove si escludono le donne dalle parti di soprano e contralto, indicando il ritorno all'uso dei fanciulli)

6. Organo ed strumenti (con grandi riserve su qualsiasi strumento che non sia l'organo e con il divieto assoluto dell'uso del pianoforte, «come pure degli strumenti fragorosi o leggeri, quali il tamburo, la gran cassa, i piatti, i campanelli e simili»)

7. Ampiezza della Musica Liturgica

8. Mezzi precipui (dove si consiglia la formazione di Scholae cantorum e di Scuole superiori di Musica Sacra)

9. Conclusione

Principi generali

1. La musica sacra, come parte integrante della solenne liturgia, ne partecipa il fine generale, che è la gloria di Dio e la santificazione ed edificazione dei fedeli. Essa concorre ad accrescere il decoro e lo splendore delle cerimonie ecclesiastiche, e siccome suo ufficio principale è di rivestire con acconcia melodia il testo liturgico che viene proposto all'intelligenza dei fedeli così il suo proprio fine è di aggiungere maggiore efficacia al testo medesimo affinché i fedeli con tale mezzo siano più facilmente eccitati alla devozione e meglio si dispongano ad accogliere in sé i frutti della grazia, che sono propri della celebrazione dei sacrosanti misteri.

2. La musica sacra deve per conseguenza possedere nel grado migliore le qualità che sono proprie della liturgia, e precisamente la santità e la bontà delle forme, onde sorge spontaneo l'altro suo carattere, che è l'universalità.

Deve essere santa, e quindi escludere ogni profanità, non solo in sé medesima, ma anche nel modo onde viene proposta per parte degli esecutori.

Deve essere arte vera, non essendo possibile che altrimenti abbia sull'animo di chi l'ascolta quell'efficacia, che la Chiesa intende ottenere accogliendo nella sua liturgia l'arte dei suoni.

Ma dovrà insieme esser universale in questo senso, che pur concedendosi ad ogni nazione di ammettere nelle composizioni chiesastiche quelle forme particolari che costituiscono in certo modo il carattere specifico della musica loro propria, queste però devono essere in tal maniera subordinate ai caratteri generali della musica sacra, che nessuno di altra nazione all'udirle debba provarne impressione non buona.

Generi di musica sacra

3. Queste qualità si riscontrano in grado sommo nel canto gregoriano, che è per conseguenza il canto proprio della Chiesa Romana, il solo canto ch'essa ha ereditato dagli antichi padri, che ha custodito gelosamente lungo i secoli nei suoi codici liturgici che come suo direttamente propone ai fedeli, che in alcune parti della liturgia esclusivamente prescrive e che gli studi più recenti hanno sì felicemente restituito alla sua integrità e purezza.

Per tali motivi il canto gregoriano fu sempre considerato come il supremo modello della musica sacra, potendosi stabilire con ogni ragione la seguente legge generale: tanto una composizione per chiesa è più sacra e liturgica, quanto più nell'andamento, nell'ispirazione e nel sapore si accosta alla melodia gregoriana, e tanto è meno degna del tempo, quanto più da quel supremo modello si riconosce difforme.

L'antico canto gregoriano tradizionale dovrà dunque restituirsi largamente nelle funzioni del culto, tenendosi da tutti per fermo, che una funzione ecclesiastica nulla perde della sua solennità, quando pure non venga accompagnata da altra musica che da questa soltanto.

In particolare si procuri di restituire il canto gregoriano nell'uso del popolo, affinché i fedeli prendano di nuovo parte più attiva all'ufficiatura ecclesiastica, come anticamente solevasi.

4. Le anzidette qualità sono pure possedute in ottimo grado dalla classica polifonia, specialmente nella Scuola Romana, la quale nel secolo XVI ottenne il massimo della sua perfezione per opera di Pierluigi da Palestrina e continuò poi a produrre anche in seguito composizioni di eccellente bontà liturgica e musicale. La classica polifonia assai bene si accosta al supremo modello di ogni musica sacra che è il canto gregoriano, e per questa ragione meritò di essere accolta insieme col canto gregoriano, nelle funzioni più solenni della Chiesa, quali sono quelle della Cappella Pontificia. Dovrà dunque anch'essa restituirsi largamente nelle funzioni ecclesiastiche, specialmente nelle più insigni basiliche, nelle chiese cattedrali, in quelle dei seminari e degli altri istituti ecclesiastici, dove i mezzi necessari non sogliono fare difetto.

5. La Chiesa ha sempre riconosciuto e favorito il progresso delle arti, ammettendo a servizio del culto tutto ciò che il genio ha saputo trovare di buono e di bello nel corso dei secoli, salve però sempre le leggi liturgiche. Per conseguenza

la musica più moderna è pure ammessa in chiesa, offrendo anch'essa composizioni di tale bontà, serietà e gravità, che non sono per nulla indegne delle funzioni liturgiche.

Nondimeno, siccome la musica moderna è sorta precipuamente a servizio profano, si dovrà attendere con maggior cura, perché le composizioni musicali di stile moderno, che si ammettono in chiesa, nulla contengano di profano, non abbiano reminiscenze di motivi adoperati in teatro, e non siano foggiate neppure nelle loro [orme esterne sull'andamento dei pezzi profani.

6. Fra i vari generi della musica moderna, quello che appare fiero acconcio ad accompagnare le funzioni del culto è lo stile teatrale, che durante il secolo scorso fu in massima voga, specie in Italia. Esso per sua natura presenta la massima opposizione al canto gregoriano ed alla classica polifonia e però alla legge più importante di ogni buona musica sacra. Inoltre intima struttura, il ritmo e il cosiddetto convenzionalismo di tale stile non si piegano, se non malamente, alle esigenze della vera musica liturgica.

Igor Stravinskij (1882-1971)

Sinfonia di Salmi

1. Salmo 108 e 100

2. Salmo 23 e 2

3. Salmo 131 e 133

Musica Giavanese

L'Exposition Universelle del 1889 a Parigi costituì un avvenimento memorabile anche per la presenza di numerosi padiglioni musicali esotici e per i concerti di musica russa (da Glinka a Rimskij-Korsakov) al Trocadéro. Julien Tiersot pubblicò nello stesso anno una relazione ammirata e minuziosa di tutti gli eventi musicali (Musiques pittoresques - Promenades musicales à l'Exposition de 1889, Librairie Fischbacher, Paris, 1889). Ne trascrivo parte del capitolo riguardante il padiglione di Giava, tanto ammirato anche da Debussy e dalla sua cerchia (pp. 31-35): Debussy, naturalmente, non poteva condividere il confronto conclusivo con l'armonia wagneriana.

La musica occupa un posto importante nelle manifestazioni della vita indigena quale ci viene mostrata nel villaggio o kampong dell'Esplanade des Invalides. Vi si ascoltano due orchestre, se possiamo usare questo nome per gruppi di strumenti così differenti da quelli delle orchestre occidentali. Passi ancora per il gamelang, gruppo di strumenti disposto sul fondo della scena occupata dalle danzatrici e composto da numerose famiglie strumentali dove la percussione regna quasi incontrastata: in effetti, se si esclude un solo strumento ad arco, il rebab, specie di violino a due corde, dal manico lungo e molto esile e dalla cassa curiosamente elaborata, tutti gli strumenti del gamelang sono percossi da martelli o da mazze: il gambang, specie di xilofono, formato da piastre di legno vibranti; il saron-baroug, differente dal precedente per il fatto che i tasti sono di metallo sonoro, una lega di rame e stagno, e non di legno; il bonang-ageng, composto da lastre di metallo appoggiate su corde tese, colpite da mazze avvolte da stoffa (questo pare essere il principale strumento del gamelang, ed è comunque quello i cui suoni si percepiscono meglio; forma, in un certo senso, una famiglia, perché si distingue in due strumenti, uno grave, l'altro acuto); poi ci sono i gong di diverse specie e di tutte le dimensioni, fino ai più grandi: tutti fanno sentire una nota determinata, anche se talvolta molto grave, e si accordano con gli altri strumenti; infine ci sono dei tamburi anche loro accordati come i nostri timpani. Dall'insieme di questi strumenti esce una sonorità molto nuova e non senza fascino; ciò perché, mentre per noi gli strumenti a percussione sono i più sonori e i più vibranti della nostra orchestra, quelli del gamelang hanno, al contrario, suoni molto dolci, molto pieni, per nulla sgradevoli e perfettamente musicali. Gli strumenti dell'altro gruppo non accompagnano la danza, ma servono a regolare i movimenti e le marce degli indigeni attraverso il villaggio: hanno finito per limitare il loro ruolo ad attirare l'attenzione dei passanti, a lanciare richiami di qualche tipo, e si suonano, ora, senza camminare, all'entrata del kampung. Questi strumenti appartengono ad una sola famiglia, di cui non si riuscirebbe a dare un'idea sulla base dei nostri strumenti: ognuno di questi strumenti è formato da una serie di tre bambù di lunghezza e di grossezza differenti, accordati su tre ottave, che si muovono dentro un anello, in modo tale che, quando lo strumento viene agitato, i tre bambù colpiscono una parte metallica che li mette in vibrazione. Ne risulta un suono un po' debole, secco e senza risonanza, ma di una perfetta trasparenza. Il numero di questi strumenti varia di giorno in giorno, così come il numero degli esecutori, che talvolta li suonano uno ciascuno, talvolta li agitano in serie di due o tre: del resto, l'effetto è lo stesso, e la disposizione di oggi non è che una semplificazione il cui effetto più apprezzabile, dal mio punto di vista, è di rendere le osservazioni più facili. Ecco allora quello che stava succedendo quando feci la mia ultima esplorazione in quelle lontane contrade. Gli strumenti, in numero di otto, erano ripartiti tra tre musicisti, che rappresentavano in realtà tre parti. La parte più grave si componeva di due note, re e fa, rappresentate ciascuna da un solo strumento; la parte intermedia dava sol e la, con due strumenti all'unisono per il la e uno solo, più debole, per il sol; infine la parte superiore si componeva di tre re, all'unisono tra loro, ma all'ottava rispetto al re della parte grave. A questi strumenti si aggiunge un tamburo posto orizzontalmente; viene battuto dalle due parti da una bacchetta, dal palmo della mano o dalle dita: a seconda delle sue dimensioni, dalla sua accordatura e

del modo con cui viene sollecitato, lo strumento fa sentire due note approssimativamente accordate per quinta e la cui altezza può essere rappresentata talvolta da do e sol, talaltra da sol e re. L'accordo non è d'altronde chiarissimo; non si sente con chiarezza se non il sol, perché questa nota prende una certa precisione dal fatto di essere raddoppiata all'ottava acuta dal solo anklang accordato in sol, il cui debole suono, che si perde nella sonorità degli strumenti, forma una specie di armonico per questo suono fondamentale. Le altre note possono essere trascurate: troppo poco percettibili, non contano davvero nell'insieme armonico. Il grandissimo interesse di questa Exposition è di averci fatto vivere davanti a noi oggi strumenti che conoscevamo muti ed inerti. Il gamelang non ci era sconosciuto: il governo olandese ne aveva inviato circa due anni fa un esemplare completo al Museo del Conservatorio; ma che valore hanno gli strumenti senza la musica? Noi avevamo ben potuto contemplare le forme originali, i colori vistosi, ascoltare alcune note isolate, ammirare certe sonorità, per esempio quella degli enormi gong, pieni e sonori come un registro di bordone in una cattedrale; ma la cosa più importante ci mancava. La musica giavanese mostra delle particolarità molto interessanti, ad esempio nel modo con cui l'armonia è capita e praticata in questi paesi dell'estremo Oriente dove l'influenza dell'arte occidentale non si è esercitata. Le scale eseguite dagli anklang sono, da questo punto di vista, molto caratteristiche. Il loro interesse è puramente armonico e ritmico, per nulla melodico. Senza soffermarci ad una descrizione che non servirebbe a nulla senza la musica, diamo dapprima la notazione delle formule principali da cui è composta:



Le entrate successive avvengono su un movimento di marcia molto lento, che si va animando poco a poco quando tutti gli strumenti sono entrati. Continuano allora, ciascuno per conto suo, senza occuparsi troppo del vicino, rimanendo soltanto nelle diverse forme ritmiche determinate e conservando per lungo tempo la formula che hanno adottato, in modo tale che ognuna delle riprese indicate nell'esempio sopra riportato si ripete spesso dieci volte, venti volte, ed anche di più. Il movimento poco per volta viene accelerato, le note precipitano: gli strumenti si agitano in cadenza, in gruppi di quattro o di sei sedicesimi. Nel frattempo il tamburo, uniformandosi al movimento dell'insieme, marca i tempi forti con la sua nota fondamentale. Infine tutti gli strumenti si agitano insieme, formando così una sorta di tremolo che può essere indicato dal seguente accordo:



Che accordo è, questo? Un accordo di nona, armonia ricca e piena, assolutamente moderna, accordo wagneriano, di cui si potrebbero trovare esempi caratteristici nel Tristano e Isotta e nei Maestri Cantori. Ecco una testimonianza del

sentimento artistico dei giavanesi, portatoci dalla loro lontana isola: di fronte ad essa non crediamo di poter rimanere indifferenti.

Musica colta e musica d'intrattenimento

Kurt Weill (1900-1950)

Nanna's Lied - Testo di Bertolt Brecht

<p>Meine Herren, mit siebzehn Jahren Kam ich auf den Liebesmarkt Und ich habe viel erfahren. Böses gab es viel Doch das war das Spiel Aber manches hab' ich doch verargt. (Schließlich bin ich ja auch ein Mensch.)</p> <p>Gott sei Dank geht alles schnell vorüber Auch die Liebe und der Kummer sogar. Wo sind die Tränen von gestern abend? Wo ist die Schnee vom vergangenen Jahr?</p> <p>Freilich geht man mit den Jahren Leichter auf den Liebesmarkt Und umarmt sie dort in Scharen. Aber das Gefühl Wird erstaunlich kühl Wenn man damit allzuwenig kargt. (Schließlich geht ja jeder Vorrat zu Ende.)</p> <p>Gott sei dank geht alles schnell vorüber, usw.</p> <p>Und auch wenn man gut das Handeln Lernte auf der Liebesmess': Lust in Kleingeld zu verwandeln Ist doch niemals leicht. Nun, es wird erreicht. Doch man wird auch älter unterdes. (Schließlich bleibt man ja nicht immer siebzehn.)</p> <p>Gott sei dank geht alles schnell vorüber, usw.</p>	<p>Signori miei, arrivai che avevo diciassette Anni sul mercato dell'amore, E ne ho passate di belle. Di male ce n'era tanto Ma questo era il gioco. Eppure fui offesa da parecchie cose. (Alla fine anch'io, no, sono una creatura).</p> <p>Grazie a Dio, tutto passa presto, Anche l'amore e persino l'affanno. Dove sono le lacrime di ieri sera? Dov'è la neve dell'anno scorso?</p> <p>Certo con gli anni è più facile scendere, Sul Mercato dell'Amore, Dove li si abbraccia a frotte. Ma il sentimento Si fa straordinariamente freddo Quando lo si sciupa senza lesinare. (Alla fine, no, ogni provvista finisce).</p> <p>Grazie a Dio...</p> <p>E anche se impariamo come si deve il modo Di agire sulla fiera dell'amore: Trasformare il piacere in qualche soldo, Tanto facile non è mai. Ci si arriva presto o tardi. Ma intanto si fa in tempo a invecchiare. (Alla fine, no, non si rimane sempre a diciassette).</p> <p>Grazie a Dio...</p>
---	---