



Santa Margherita Ligure

# Opera lirica e ascolto musicale

Come imparare ad ascoltare la musica  
attraverso l'opera  
a cura di Cinzia Faldi

5 novembre 2022

Le inquietudini  
del Novecento  
(Janaceck, Schönberg, Bartok,  
Berg, Stravinskij)



associazione  
**il MELOGRANO**  
onlus

con la compartecipazione  
del Comune  
di S. Margherita L.



# *Le inquietudini del Novecento*

## Seconda parte

Le pagine del presente articolo vogliono essere un ulteriore approfondimento, per quanto possibile in uno spazio così limitato, dei temi svolti nel precedente, concentrando l'attenzione sui musicisti già trattati e offrendo uno sguardo su altre loro opere, tra le più rappresentative del Novecento.

### 1. Leos Janàcek

Nato nel piccolo villaggio di Hukvaldy, in Moravia, Janàcek non perse mai la consapevolezza di appartenere alla propria patria. Il padre aveva lavorato come Kantor, maestro di scuola del piccolo borgo.

Le condizioni economiche della famiglia non erano migliori di quelle dei contadini, vivendo in una stanza dell'umido e fatiscente edificio scolastico. A 11 anni, Leos ottiene una borsa di studio per frequentare la scuola del coro di Brno. Prosegue poi gli studi a Praga, Lipsia e Vienna, con una rigida etica del lavoro.

Negli anni ottanta dell'Ottocento, fonda la scuola d'organo di Brno, poi diventata Conservatorio, cominciando a riscuotere un successo locale come compositore dalla vena romantico – nazionalista.

Nel 1885, tornato nel villaggio natale, comincia ad ascoltare la musica di musicisti ambulanti, con sempre maggior attenzione. Quando Janàcek inizia a raccogliere i canti popolari cechi, moravi e slovacchi, ha l'intento di nobilitare se stesso e la propria terra. La melodia deve adattarsi alle altezze e ai ritmi della parlata comune, a volte in modo letterale.

Il musicista compie ricerche nei caffè, in luoghi pubblici, trascrivendo, su carta pentagrammata, le conversazioni che sentiva intorno a sé. Quando, ad esempio, uno studente dice “Dobry' Vecer”, ossia “Buonasera” al suo maestro, usa un motivo discendente, una nota acuta seguita da tre più gravi.

Quando lo stesso studente rivolge il medesimo saluto ad una bella ragazza, l'ultima nota è leggermente più acuta delle altre, a suggerire una timida confidenza. Tali sottili differenze, secondo il compositore, potevano contribuire a realizzare un nuovo naturalismo operistico e mostrare “un essere umano nella sua interezza, in un istante fotografico”.

A quasi 50 anni, Janàcek porta a termine il proprio capolavoro, l'opera “Jenufa”, nel 1903. Il tardivo successo di questo lavoro, non impedisce al compositore di restare fedele al cammino già tracciato, pur vivendo un periodo felice, spesso attribuito alla sua infatuazione per Kamila Stosslovà, una giovane donna sposata, conosciuta nel 1917.

Le ultime opere del compositore, vedono spesso personaggi femminili finemente tratteggiati: la “giovane zingara dalla pelle scura” che seduce il figlio di un agricoltore nel ciclo di liriche “Il diario di uno scomparso”; Katerina, eroina tragica dell'opera “Katya Kabanova”, che si getta nel Volga per sfuggire al tormento del moralismo della suocera; la volpe al centro della favola di animali “La piccola volpe astuta”, che trova l'amore nella foresta, per poi cadere vittima di un cacciatore di frodo; l'inverosimile protagonista de “L'Affare Makropoulos”, una cantante d'opera di 337 anni, che ha conquistato l'immortalità al prezzo di essere “fredda come il ghiaccio”.

Lo stile dell'ultimo Janàcek è duro e potente. Le melodie, pur contenute, non perdono la loro grazia.

I ritmi si muovono come la puntina di un grammofono che salta, come inceppata da un solco. Suono ricorrente è il fragore delle trombe, come nella "Sinfonietta" o nella "Messa glagolitica", basata sull'antica liturgia slava. Qui, frasi liturgiche sono legate a diverse fasi del clima campestre, quasi a riconciliare Cristianesimo e paganesimo.

La "Piccola volpe astuta" è una graziosa favola per bambini e, al tempo stesso, una profonda allegoria della vita moderna. Un vecchio guardiacaccia cattura una cucciola di volpe e la porta a casa.

L'animale porta scompiglio, uccide i polli e viene cacciato nel bosco. Qui trova un volpino attraente; le due bestiole si amano e dalla loro unione nascono molti volpacchiotti. Ma, nel terzo atto, la volpe viene uccisa da un colpo di fucile, nel tentativo di difendere i propri figli dal cacciatore.

Nell'ultima scena il guardiacaccia esce dal suo ruolo di racconto popolare e medita sul trascorrere del tempo. Al suo risveglio, dopo essersi addormentato, si trova circondato dagli animali del bosco e da piccoli volpacchiotti, figli della volpe.

Le creature del bosco si sono intanto raccontate aneddoti sul guardiacaccia nel corso delle loro brevi vite, quasi fosse un eroe dei tempi andati. Nella discrepanza tra tempo umano e tempo animale, il bene e il male si scambiano continuamente posto. Il guardiacaccia torna a dormire.

La musica della volpe ritorna, innalzata ad una straordinaria veemenza dal fragore degli ottoni e dall'incalzare dei timpani. Un motivo circolare viene suonato due volte sull'accordo di Re bemolle maggiore, poi modulato in Mi maggiore. Infine, mentre l'armonia torna in Re bemolle, la melodia resta aggrappata al Mi maggiore, creando una ricca sonorità modale, un accordo di settima, dal sapore "blues".

Ricorda il finale di "Jenufa", quando i due giovani si incamminano verso un roseo futuro.

"Deve far suonare questo quando morirò" disse Janàcek al suo impresario. Cosa che avvenne nell'agosto del 1928.

#### *Jeji pastorkyna (La sua figliastra o Jenufa)*

Opera in tre atti, libretto di Janàcek, dal lavoro di Gabriela Preissovà.

Prima Rappresentazione, Brno, Teatro nazionale, 21 gennaio 1904, in lingua originale ceca.

L'opera è ambientata in un villaggio di montagna della Slovacchia.

La giovane e ingenua Jenufa, figliastra della sagrestana, è incinta dell'amante Steva, all'insaputa di tutti.

Temendo che Steva possa essere arruolato nell'esercito, la ragazza si conforta quando l'amante viene, invece, esonerato dal servizio militare; nei festeggiamenti che seguono, Steva si ubriaca e si comporta male, tanto che, la matrigna della ragazza impone di ritardare le nozze di un anno.

Laca, fratellastro di Steva, innamorato anch'egli di Jenufa, insinua che Steva non l'amerebbe se fosse brutta.

Alle rimostranze della ragazza, Laca le sfregia il volto con un coltello, in un impeto d'ira. Dopo alcuni mesi, Jenufa, creduta da tutti a Vienna, ma in realtà nascosta dalla matrigna, partorisce un figlio. Steva, richiamato alle sue responsabilità, si impegna a mantenere il figlio, ma non a riconoscerlo né a sposare la donna ormai sfigurata.

Laca, pentito e sempre innamorato di Jenufa, si offre di sposarla. Ma la matrigna, temendo che il bimbo possa costituire un impedimento al matrimonio, uccide il bambino abbandonandolo nella neve, poi riferisce alla confusa Jenufa che il figlio è morto durante il parto. Dopo due mesi, Jenufa e Laca preparano le nozze, quando improvvisamente nel villaggio si sparge la notizia del ritrovamento del corpo di un bimbo nel fiume, dopo il disgelo. Jenufa, con orrore riconosce le vesti del figlio, così la folla, credendola infanticida, è pronta a linciare la ragazza. La matrigna, tormentata dai rimorsi, decide allora di confessare il delitto.

Steva viene abbandonato dalla sua nuova fidanzata, la figlia del sindaco, alla notizia della paternità dell'uomo, che si allontana affranto. Jenufa perdona la matrigna e rimane sola con il fedele Laca, pronti a vivere una nuova vita insieme.

L'opera è immersa in una atmosfera di tormenti sentimentali e sull'amore di un uomo e una donna, guadagnato a fatica in seguito a un crimine orribile.

Capolavoro assoluto del realismo slavo, la stesura dell'opera viene funestata dalla morte dei due unici figli del compositore e protratta nel tempo a causa dell'intensa attività didattica del musicista, nonché dalla ricerca di un linguaggio nuovo e originale. Lo stile musicale di Jenůfa è il risultato di lunghi studi che Janáček dedicò alle inflessioni della lingua parlata ceca. Il compositore ascoltava la gente per le strade, il canto degli uccelli, i rumori della natura, aggiungendo osservazioni di psicologia interiore, ricercando le origini stesse del linguaggio nelle inflessioni quasi inconsce del parlato.

Eseguita nel 1904 in un teatro di provincia, l'opera ha dovuto attendere dodici anni, prima di offrire all'attenzione europea quell'impianto drammatico vicino al "naturalismo" tedesco e proiettato nella sfera di quella "filosofia morale" tipica delle tradizioni culturali slave. Si ricorda che il titolo originale dell'opera è "La sua figliastra", il che pone la matrigna al centro dell'azione. Il titolo "Jenufa" si diffuse all'estero grazie alla traduzione tedesca di Max Brod, scrittore e giornalista, nonché biografo di Franz Kafka e di Janáček.

La musica di "Jenufa" è arcaica e moderna, aggressiva e delicata, dalla cornice folkloristica, ma potente, ricca di elementi sociali ed emotivi. Le melodie sono spesso tormentate e frammentarie come la parlata comune, procedono a scatti, con indugi ed emozioni, in una discontinuità di pungente realismo.

E' marcata in "Jenufa" l'incisività del discorso musicale: l'uso di ostinati, incalzanti, fissi, come la nota ribattuta dello xilofono che collega le scene del primo atto, a simboleggiare l'inesorabile scorrere del tempo e realistica immagine del moto perpetuo delle pale del mulino. "Leggo molto più profondamente nell'animo di una persona di cui capisco la lingua attraverso la melodia delle parole"<sup>1</sup>. Questa affermazione condensa la cifra espressiva di "Jenufa", opera dedicata ai figli prematuramente scomparsi. Mettendo in relazione l'intonazione e l'emozione, Janáček consegue un'acutezza psicologica unica.

Dal dramma naturalista di Gabriela Preissova<sup>2</sup>, Janáček trasse il soggetto dalla lunga genesi.

Solo il 26 maggio del 1916, l'opera può andare in scena a Praga grazie alla mediazione della cantante Marie Calma-Veselá, dopo revisioni, tagli e riscritture. Il titolo originale è in dialetto moravo, come pure molte espressioni idiomatiche del testo. Spesso i significati dei termini sono ambigui; il titolo dell'opera può significare "figlia non propria", dunque "figliastra", ma anche "figlia adottiva". Restano centrali i rapporti familiari e la flessibilissima declamazione melodica.

Il principio della "ripetizione variata", rappresenta gli stati e i processi della psicologia interiore dei personaggi. Si tratta sempre e comunque della creazione "ex novo" di un linguaggio in "stile" popolare, che ricalchi intervalli e ritmi tipici della musica morava.

## 2. Arnold Schoenberg

Nato nel 1874 da famiglia di origine ebraica di lingua tedesca, il giovane assimila, in vari modi, così tanta musica da non aver bisogno di una istruzione formale. Impara a suonare vari strumenti, si trasferisce a Berlino nel 1901, occupando il posto di direttore musicale del cabaret "Ueberbrettel", chiamato poi "Buntes Theater".

Arguto, colto, difficile da impressionare, Schoenberg si trova a proprio agio nei caffè in cui si riunivano personaggi di spicco della Vienna fin de siècle; la città offriva, tuttavia, il deprimente spettacolo del reciproco disinteresse di artisti e pubblico, rinunciando al sogno di un terreno comune.

"Se il pubblico borghese sta perdendo interesse per la musica nuova e se l'emergente pubblico di massa non è attratto dalla musica classica, né nuova né vecchia, l'artista serio deve smettere di agitare scompostamente le braccia per attirare l'attenzione e ritirarsi volontariamente nella solitudine".

In seguito il musicista scrive: "Se è arte, non è per tutti, se è per tutti, non è arte"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. Milan Kundera I testamenti traditi Adelphi, 1993

<sup>2</sup> 1862 – 1946, scrittrice e drammaturga ceca. Il nome usato dalla scrittrice è pseudonimo di Matylda Dumontová.

<sup>3</sup> Arnold Schoenberg, "Neue Musik, Veraltete Musik, Stil und Gedanke", in: Stil und Gedanke. Gesammelte Schriften, Frankfurt, Fischer, 1976, pag. 33

Se il giovane Schoenberg incontrò spesso ostilità, ricevette anche incoraggiamenti da Mahler e da Strauss, come pure dai suoi allievi preferiti, Webern e Berg. Incontro letterario cruciale fu per Schoenberg quello con la poesia di Stefan George, simbolista di maggior rilievo tra gli scrittori tedeschi.

George, fervente francofilo, proclamatosi artista-profeta secondo il cliché fin de siècle, si circondava di un folto gruppo di accoliti. L'oscurità delle immagini usate dal poeta, difficilmente accessibile, fornì a Schoenberg l'occasione per musicare, nel dicembre del 1907, una poesia tratta dalla raccolta di George "L'anno dell'anima", gran parte della quale descrive una intensa scena d'addio. La poesia inizia così: "Non devo abbassare il capo per ringraziarti / Sei la piana spirituale su cui ci ergiamo".<sup>4</sup>

La musica è legata da un filo sottilissimo al vecchio sistema armonico. Dichiara di essere in Si minore, ma l'accordo di tonica appare solo tre volte in trenta battute, una delle quali insieme alla parola "tormentandosi". Per il resto è composta da un flusso di triadi senza alcun rapporto con la tonica, ambigui accordi di passaggio, aspre dissonanze e momenti monodici, che ricordano da vicino l'immagine della "corrente gelida, immersa in un sonno profondo" con cui si conclude la poesia.

Schoenberg si identifica con il sentimento del poeta e con il suo bisogno di manipolare il dolore a fini espressivi, nel nome dello spirito di sacrificio e della purificazione.

Il compositore scopre affinità anche con la pittura; la sua tela "Lo sguardo rosso", in cui un viso scarno guarda fisso con occhi iniettati di sangue, è stata riconosciuta come un piccolo capolavoro dell'epoca<sup>5</sup>.

Nel 1909, il compositore entra in un periodo di frenetica creatività: scrive i "Tre pezzi" per pianoforte, i "Cinque pezzi" per orchestra e il monodramma "Erwartung" per soprano e orchestra.

Fin dalle prime esecuzioni di questi lavori, Schoenberg suscitò più volte scandalo, "fracasso", sedie sbatacciate, fischi e uscite teatrali. Causa dello scandalo, la fisica del suono.

Se alcuni intervalli hanno un effetto calmante, altri aggrediscono le terminazioni nervose; fra questi il "semitono", ossia la distanza tra due tasti contigui del pianoforte: se premuti contemporaneamente, essi creano rapidi "battimenti" che infastidiscono l'orecchio<sup>6</sup>, perturbano e danno luogo a sensazioni di "asprezza"<sup>7</sup>. Simili asprezze vengono create dall'intervallo di settima maggiore e da quello di nona minore, precisamente gli intervalli che Schoenberg enfatizzò nella sua musica atonale, lodandone la dimensione illogica e irrazionale. Il compositore si attribuì un ruolo quasi politico, parlando della "emancipazione della dissonanza", quasi che gli accordi fossero persone tenute in schiavitù per secoli.

Schoenberg fu il primo a sostenere che la tonalità era morta. Il primo annuncio della "morte della tonalità" apparve sulle pagine del "Manuale di armonia" che il compositore pubblicò nel 1911, dedicato a Gustav Mahler. Agli inizi del XX secolo, la tonalità, che prima aveva un fondamento logico ed etico, diventa, invece, prolissa, disorganica, incoerente, cioè "malata". Il musicista seguì il concetto che alcuni linguaggi musicali fossero sani e altri degenerati, che i compositori autentici avessero bisogno di un luogo puro in un mondo contaminato, che solo abbracciando un ascetismo militante, potessero resistere al richiamo quasi sessuale di accordi equivoci.

In seguito, quando l'antisemitismo divenne un aspetto ineludibile del mondo austro-tedesco, il senso della propria identità di Schoenberg attraversò un drammatico cambiamento. Quando mise su carta i suoi fatidici accordi, il compositore patì un violento sconvolgimento nella sua vita privata: si sentiva oppresso da una cultura musicale da "museo", alienato e condannato come tutti gli ebrei di Vienna; avvertiva

---

<sup>4</sup> Cfr. Stefan George *L'anno dell'anima*, a cura di Giorgio Manacorda Ed. Elliot - 2018.

<sup>5</sup> La tela è custodita all'"Arnold Schoenberg Center di Vienna", unitamente a tutta la serie di autoritratti, visioni, ritratti, caricature e bozzetti di scena. Il musicista si dedicò alla pittura dal 1906 al 1912, con la realizzazione complessiva di 70 dipinti ad olio e circa 160 acquerelli, accostandosi alle correnti della Secessione e dell'Espressionismo.

<sup>6</sup> Fred Lerdahl *Spatial and Psychoacoustic factors in Atonal Prolongation*, in *Current Musicology* - 1999, pag. 18.

<sup>7</sup> Hermann Von Helmholtz *Teoria delle sensazioni sonore* Dover - 1954.

una tendenza storica che dalla consonanza portava alla dissonanza, provava disgusto per un sistema tonale ritenuto "insulso". Nessun flusso storico aveva necessariamente portato all'apparizione della dodecafonìa; fu il balzo nell'ignoto di un solo uomo. Divenne movimento quando due compositori, altrettanto dotati, saltarono dietro di lui, Webern e Berg.

### *Pierrot lunaire, op. 21*

Ciclo di 21 poesie, suddivise in tre parti, per voce recitante e strumenti.

Composizione: Berlino 1912.

Prima esecuzione: Berlino, Choralion-Saal, 9 ottobre 1912.

Testo di Albert Giraud, traduzione in tedesco di Otto Erich Hartleben.

Protagonista del lavoro è Pierrot, poeta malinconico e triste che esprime se stesso e il suo ambiguo carattere, attraverso immagini grottesche e deformate. Il poeta canta alla luna, immagina se stesso assassino, si angoschia e si tormenta, vive attimi di puro cinismo; torna infine nella sua adorata patria, Bergamo, invocando nell'ultimo brano "l'antico profumo dei tempi delle fiabe".

Nel 1912, il compositore riceve dall'attrice Albertine Zehme, il compito di scrivere per lei un "melologo". L'attrice era già specializzata in questa forma tipicamente tedesca di "melodram". Il testo è tratto da una raccolta di 50 "Rondels", intitolata "Pierrot lunaire", del poeta belga Albert Giraud, apparsa nel 1884 e poi tradotta in tedesco da Hartleben. Schoenberg stesso coniò il termine "Sprechstimme", per l'emissione della voce recitante, intendendo un "canto parlato", individuato come una scrupolosa esecuzione dei valori ritmici, mentre, per quanto riguarda le altezze, l'interprete doveva intonare la nota prescritta, trascolorando subito nell'emissione parlata.

Elemento di grande considerazione la scrittura musicale strumentale. La grande orchestra viene depurata in timbri isolati, rappresentati individualmente da pochi strumenti. L'orchestra è discreta e spoglia; tutte le poesie hanno un comune schema architettonico, i singoli brani vengono designati come "melodrammi", nel senso di "melologi", cioè pezzi declamati con accompagnamento musicale.

Nati alla vigilia della prima guerra mondiale, questi brani conducono il musicista sul terreno della piena libertà compositiva, attuando così i postulati irrazionali della poetica espressionista.

Tutte le forme sonore si plasmano su poesie che evidenziano il dissidio tra l'umana realtà interiore ed il mondo circostante.

Pierrot è l'uomo al "mondo perduto" che non si ritrova più tra i fatti della vita, che vive nel regno delle sue allucinazioni e della sua disancorata fantasia sognando "beate lontananze" e "il vecchio profumo del tempo delle fiabe". Concepito ed eseguito come un'opera da camera, la musica di questo lavoro, pur nelle reminiscenze stilistiche del mondo tardo-romantico, prende atto, struggentemente, di un distacco senza ritorno.

### 3. Alban Berg

"Questo libro l'ho imparato dai miei allievi", scrisse Schoenberg all'inizio della prima pagina del suo "Manuale di Armonia"; con Webern e Berg, il compositore fu in grado di formare un fronte comune, ottenendo un'aura di prestigio storico e quasi uno status di "guru".

Webern e Berg, resero chiara ben presto la propria indipendenza, pur conservando un timore reverenziale nei confronti del maestro. Berg, affabile, di bell'aspetto, schivo e ironico nei confronti del mondo, dotato di un notevole senso dell'assurdo e del ridicolo, riuscì a mantenere sempre un certo distacco dalle fantasie utopiche del circolo di Schoenberg.

Nel 1914, lo scoppio della Grande Guerra rese euforici molti artisti. Anche Berg, in un primo momento si sentì "vergognoso" di essere un semplice spettatore di "grandiosi" eventi. Così, il concetto di guerra totale, rispecchiava in modo inquietante la visione apocalittica della recente arte austro-tedesca.

Berg, dopo aver passato un mese in un campo di addestramento nell'autunno del 1915, ebbe un crollo fisico e dovette essere ricoverato.

Impossibilitato a comporre, il musicista riempì un quaderno di appunti di istruzioni sulla "giusta" condotta da seguire nella guerra di trincea. Questo stesso quaderno è costellato di abbozzi di un lavoro che avrebbe messo la guerra in una diversa prospettiva: un'opera basata sul testo teatrale di Buchner, "Woyzeck".

### *Ancora "Wozzeck"*

Buchner fu originale talento letterario, morto giovane, nel 1837, a soli 23 anni.

Berg, affascinato dal suo testo teatrale, cambiò la "y" in "z", in modo da rendere più facile la pronuncia.

Lo scrittore si era basato sulla storia vera di un certo Johann Christian Woyzeck, soldato diventato barbiere, che nel 1821 aveva ucciso la sua amata a Lipsia. Nonostante evidenti segni di squilibrio mentale, un sedicente dottore lo dichiarò idoneo ad affrontare un processo. Buchner usò le trascrizioni degli esami psicologici come materiale per il dramma, ritraendo in modo realistico e attento la mente di un assassino.

Quando Berg vide per la prima volta il dramma di Buchner, nel maggio del 1914, capì subito di trovare delle affinità con il protagonista<sup>8</sup>. Così, mise in musica il dramma "grezzo", tagliando e adattando il testo lui stesso, senza l'aiuto di un librettista.

Contro il parere di Schoenberg, Berg porta avanti il progetto, annidando sotto la superficie, tonalità latenti che affiorano spesso assai chiaramente, come, ad esempio, quando entra in scena Marie, la donna amata da Wozzeck. Marie controbilancia i desideri amorosi con un forte sentimento religioso e con l'amore per il figlio. La ninna nanna che canta al bambino è impregnata di romanticismo, basata su una struttura tonale ricca, anche se eccentrica. Tuttavia, la musica è anche intimamente legata alla gamma sonora tra le più dissonanti.

La scrittura fortemente dissonante indica un'opera di astrazioni: la crudeltà dell'autorità, l'implacabilità del fato, il potere dell'oppressione economica. Gli elementi tonali, invece, rappresentano sentimenti fondamentali: l'amore di una mamma per il proprio figlio, il desiderio amoroso, la gelosia.

Per Berg, il conflitto tra consonanza e dissonanza doveva servire a plasmare l'espressione più intensa, in un continuo conflitto tra bellezza e terrore. Berg aveva basato ciascuna scena dell'opera su una forma storica: suite, passacaglia, rondò, sinfonia, e così via.

Il Dottore, il personaggio più malvagio dell'opera, domina nel I atto con una Passacaglia, variazioni su un basso ostinato, il cui tema è una serie di 12 note, a rappresentare la spietata razionalità del personaggio. La paranoia di Wozzeck viene sviluppata nella Sonata d'apertura del secondo atto, come un tema classico.

Lo "Scherzo" della "sinfonia" è ambientato in una locanda piena di ubriachi, mentre un'orchestrina da taverna suona un Landler<sup>9</sup> deformato dalla dissonanza. Quando Wozzeck uccide Marie, quasi non c'è commento orchestrale. Poi l'uomo abbandona precipitosamente la scena e l'orchestra ricostruisce l'episodio della morte con una incredibile successione di suoni. Questo "climax" si spinge all'estremo limite, spostandosi dalla soglia dell'udibile alla soglia del dolore.

Con un rapido montaggio quasi cinematografico, la scena si trasforma in una taverna; qui un pianino scordato suona una polka "sgangherata". Wozzeck, seduto ad un tavolo, ha le mani insanguinate, gli avventori lo accusano ed il soldato torna di corsa sul luogo del delitto per disfarsi delle prove.

Mentre il soldato annega nel lago, fluttuanti accordi di sei note regalano sovrannaturale immobilità alla scena. Con un vero colpo di genio, l'orchestra espone una sorta di orazione senza parole, un drammatico appello all'umanità.

---

<sup>8</sup> Alban Berg                      Briefe an seine Frau                      Munchen, Langen Muller - 1965, pag. 376.

<sup>9</sup> Danza popolare in tre quarti, tipica dell'Austria, delle regioni meridionali tedesche e della Svizzera tedesca della fine del XVIII secolo. Si balla a coppie, accompagnati da strumenti o dal canto. Forse antenata del valzer.

Il finale è tanto desolato da lasciare sgomenti e ammutoliti: il bimbo di Marie è sul suo cavallino di legno, ignaro del fatto che la madre giace morta lì vicino. Il lento sfumare di una coppia di accordi che si avvicendano indica una conclusione disperata. Allo spettatore viene lasciato il compito di immaginare il destino che attende tutti.

Wozzeck conquistò Berlino nel 1925. La sua seconda opera, la sfarzosa e terrificante “Lulu”, pur conciliando le ultime idee del Maestro con i ritmi di Weimar, non fu accolta allo stesso modo e Berg non visse abbastanza per portarla a termine.

### *Ancora “Lulu”*

Non senza esitazione, Berg fissò la sua attenzione sul dittico di Wedekind, “Lo spirito della terra” e “Il vaso di Pandora”, due pezzi che conosceva da lunga data, avendo letto la prima nel corso dell'estate del 1904 e visto la seconda in una rappresentazione a porte chiuse il 29 maggio 1905.

Difficile, infatti, mettere in musica un soggetto che non vi si prestava affatto e per di più farlo cantare.

Il linguaggio di Lulu, in rapporto a quello essenzialmente atonale di Wozzeck, tende verso un ritorno alle tensioni armoniche tonali e alla consonanza.

Nella maggior parte dei casi le successioni armoniche sono rapidissime, si rileva così una contraddizione fra l'estrema cura posta nella cesellatura dei dettagli e il carattere a volte indistinto del risultato globale.

Paradossalmente, è la tecnica di Schoenberg, con le dodici note, a servire da passerella tra l'universo tonale e quello atonale. In una composizione dodecafonica, la “serie” è dovunque ma non necessariamente notevole. Quando Berg attira l'attenzione su di essa, le conferisce un ruolo di articolazione musicale, una funzione drammaturgica.

Come nel Maestro, per Berg tematica e serie sono profondamente legate. Ma, mentre Schoenberg resta fedele al principio della “serie unica”, Berg utilizza serie diverse che tratta in modo specifico.

Berg inizia a comporre “Lulu” nel 1928 e continuerà, solo con qualche interruzione, fino alla morte, avvenuta a Vienna nel 1935. Il musicista lascia l'opera incompiuta, lasciando orchestrati solo due dei tre atti scritti. “Lulu” descrive l'ascesa sociale di una donna fino all'omicidio di colui che dice di amare di più, poi la sua caduta fino a diventare una prostituta e morire assassinata.

I personaggi sono simmetrici e la forma musicale è arcuata, basata su “serie” a dodici toni. Centro dell'arco è la colonna sonora del film che segue la morte del personaggio di Schon<sup>10</sup>.

L'opera inizia con la presentazione di un serraglio da parte di un domatore di circo. Ogni animale è rappresentato da una serie derivata dalla serie originale, che tornerà, quale filo conduttore dell'opera, a simboleggiare uno dei suoi amanti.

Lulu è femme fatale, tanto seduttiva da spingere gli uomini a comportarsi come assassini. Intorno a lei gravitano uomini, prima affascinati, poi sfruttatori e persino una contessa, presa dalla “malìa” di Lulu, poi anch'essa uccisa.

La struttura dell'opera è a specchio: nella prima metà, l'ascesa sociale di Lulu, nella seconda, il suo declino finale. La chiave di volta è la musica da film centrale che è un palindromo<sup>11</sup>, con al centro gli arpeggi del pianoforte, ascendenti, poi discendenti. Berg usa la tecnica della “serie” di Schoenberg, l'opera contiene diverse serie, abbinata ai personaggi.

Il lavoro viene presentato in anteprima il 2 giugno del 1937 al Teatro dell'Opera di Zurigo, in forma incompiuta. Il terzo atto viene presentato nel 1979, all'Opéra Garnier, sotto la direzione di Pierre Boulez, completata da Friedrich Cerha.

Nel 1934, il compositore aveva scritto una “Lulu Suite”, per orchestra e soprano, per facilitare la diffusione della sua opera.

---

<sup>10</sup> Nell'opera, il personaggio di Schon è lo scrittore, sostenuto da un tenore drammatico.

<sup>11</sup> Verso, frase, parola o cifra che, letta in senso inverso, mantiene immutato il significato.

#### 4. Béla Bartòk

Nel 1899, a 18 anni, Bartòk si recò a Budapest per studiare all'Accademia Reale della Musica. Il padre era un insegnante che lavorava con la popolazione rurale, dirigendo una scuola agraria che mirava ad introdurre le moderne tecniche di coltivazione nelle campagne ungheresi.

Ben presto, il giovane Bartòk iniziò a raccogliere melodie popolari; dopo numerose spedizioni nelle campagne, notò la differenza tra ciò che gli ascoltatori urbani consideravano popolare e quello che suonavano e cantavano in realtà i contadini. Comprese, quindi, di doversi sottrarre il più possibile a ciò che definì in seguito la "distruttiva influenza urbana"<sup>12</sup>.

Tuttavia il musicista si rifiutò di trovare le sue verità musicali in un unico luogo, prestando ascolto, soprattutto, a coloro che vivevano ai margini della società, a quelli che avevano vissuto le vite più difficili.

Il più intenso incontro di Bartòk con la tradizione popolare, ebbe luogo nel 1907, quando si recò nei Carpazi Orientali, in Transilvania, per raccogliere canzoni degli abitanti dei villaggi di lingua ungherese.

Qui, portò con sé un cilindro fonografico Edison, ascoltando attentamente ciò che la macchina registrava, giungendo ad intendere la musica rurale come una specie di arcaica avanguardia, tramite la quale avrebbe potuto sfidare tutte le banalità e le convenzioni. In quell'anno si allontanò bruscamente dalla tonalità romantica. Nella sua solitudine, l'artista non sentì il bisogno di suscitare antagonismo né scandalo, tutto teso ad esplorare sia il mondo interiore che quello esteriore.

Bartòk rimase fedele al sogno di un impero nascosto di musica contadina, che si estendeva fino alla Turchia e all'Africa settentrionale.

Mentre l'Ungheria si avvicinava al fascismo sotto il regime autoritario di Miklòs Horthy, il suo multiculturalismo suscitò alcune diffidenze: troppo cosmopolita in patria, troppo nazionalista all'estero.

Ma, durante l'esilio americano, il compositore, in risposta all'ascesa del razzismo genocida, continuò ad esaltare "l'impurità razziale", la migrazione degli stili, la mescolanza tra le culture, non più preoccupato per le presunte contaminazioni della musica zingara, per le melodie dalla forma folk, per i tocchi di jazz, per le armonie mai spinte fino alla completa atonalità. Tuttavia, pur immobilizzato dalla fatale malattia, Bartòk, nelle sue ultime composizioni, compì il rito, compì il rito del ritorno alle origini e la Transilvania rimase sempre il suo spazio mentale.

#### *Ancora "Il castello del principe Barbablù"*

Nonostante la fama internazionale che Bartòk si stava conquistando, l'ostilità degli ambienti ufficiali e quella della censura, impedirono altre riprese di Barbablù in Ungheria, dopo la prima del 1918.

Nel 1919 scoppiò una sanguinosa guerra civile, che portò alla conquista del potere da parte dell'ammiraglio Miklòs Horthy, che impose uno spietato controllo su ogni aspetto della vita civile, in particolare sull'attività artistica. Per Bartòk, impegnato in un prestigioso comitato ispirato a principi social-comunisti, iniziò un difficile periodo.

L'opera fu presentata poi in Germania, in lingua tedesca, nel 1922 e nel 1929; per risentirla nel suo idioma originale si dovette attendere il 1935; ma fu solo dopo la fine della Seconda Guerra mondiale che l'opera fu annoverata tra i capolavori del teatro musicale del Novecento.

Nell'elaborare il proprio dramma, Bartòk tenne conto della pièce di Maeterlinck "Ariane et Barbe-Blue", messa in musica da Paul Dukas nel 1907.

La celebre fiaba che Perrault aveva pubblicato nella raccolta "Histoires ou contes du temps passé" nel 1697, viene rivista in un clima fortemente simbolista; qui ogni moglie rappresenta un quarto della giornata e, implicitamente, la divisione dell'anno in quattro stagioni. L'intero ciclo del Tempo viene poi completato dal numero delle porte, setteme i giorni della settimana. Le porte verranno aperte secondo uno schema rituale che tiene i protagonisti sempre in scena, in un eterno presente. Il lavoro presenta una lunga introduzione, ripresa come epilogo dopo che l'ultima porta si sarà chiusa alle spalle di Judit.

<sup>12</sup>

Béla Bartok, prefazione a "Rumanian Folk Music", Den Haag, Martinus Nijhoff, 1975, vol. I, pp. 4 – 5.

Complesso il rapporto fra i singoli episodi, dettato dall'interazione tra colore luminoso e colore orchestrale, ognuno dei quali accorcia o dilata il flusso temporale del dialogo. Qui il mondo del primo espressionismo rivolge un profondo interesse per l'animo umano come fonte di passioni e di perversioni.

La solitudine, le tensioni erotiche e le paure ancestrali, vengono riconosciute come segno del male del vivere quotidiano.

Il gioco delle luci e dei colori ha una importanza fondamentale come elemento di una architettura drammatica, affidata alla combinazione di fattori timbrici e tematici. L'opera, pur comprensiva di nove scene, mantiene continua la sua atmosfera. Ogni scena ha i suoi temi propri, esposti dall'orchestra, i suoi giri armonici e i suoi timbri caratteristici.

I temi sono esposti all'inizio dell'apertura di ciascuna porta, a rivelare il segreto che custodisce. Nella seconda parte i temi sono variamente sviluppati o ripresi, quasi una sorta di riflessione sulla rivelazione iniziale. I primi temi della scena introduttiva ritornano nella conclusione, che riporta il castello all'oscurità primitiva. In questo lavoro, Bartòk accoglie l'esperienza del canto popolare come base di tutto il linguaggio musicale. Evidente l'origine ungherese e romena, soprattutto nel canto, concepito nello spirito dei canti più antichi, con marcata predilezione dei disegni discendenti; il recitativo è melodico, a frammenti brevi, semplice e penetrante. Gli accenti che lo stile del "parlando rubato" comportano, sono strettamente legati alla lingua originale e difficilmente traducibili. Elemento ricorrente, il "bicordo" di seconda minore, altamente dissonante, a simboleggiare il sangue.

Nel 1918, l'amico musicista Zoltan Kodály, scrisse un articolo sulla prima rappresentazione, riconoscendone il carattere ungherese profondamente tragico e la prima opera dove lo stile vocale aderisce perfettamente ai caratteri della lingua.

La vicenda, che vede protagonisti due soli personaggi, è inserita in un clima arcano e sospeso, in un unico luogo e in uno spazio scenico dove ogni elemento ha un significato simbolico ed allusivo. L'assoluta ed invalicabile solitudine esistenziale, colloca l'opera ad uno dei temi centrali della letteratura e della musica dell'inizio del secolo, tra il gusto simbolista e l'Espressionismo nascente.

Le angosciate e cupe atmosfere e la tragica fatalità che incombono sui protagonisti, riportano a situazioni fuori dal tempo, ma anche alla forza espressiva e alla semplicità primigenia delle antichissime ballate popolari, suggerite, fin dal prologo, dalla regolare cadenza di 8 sillabe. Il clima di antica leggendaria ballata, evoca il carattere interiore della vicenda e i suoi misteriosi significati. Il fatale percorso che Judith e Barbablù compiono verso l'oscurità totale e la completa solitudine, assume un carattere serrato ed implacabile, grazie anche alla coerenza della forma complessiva. I quadri nascono l'uno dall'altro, in una continuità sottolineata da un respiro sinfonico unitario. Aperto a letture e ad interpretazioni diverse, il lavoro di Bartòk riconduce alle radici mitiche della storia e ai suoi più elementari simboli originari, nella perenne contrapposizione tra luce ed oscurità, notte e giorno, morte e vita.

La popolarità "fa diesis-do", riconduce la storia a miti e riti lontani, ad una dimensione antica ed archetipica. In una dimensione teatrale astratta, convivono qui soluzioni musicali "statiche", come il frequente ostinato, la scrittura omofona, le ripetizioni ossessive, le note lungamente tenute, insieme ad effetti di coinvolgente continuità drammatica, a suggerire l'ineluttabilità di questa tragedia e il senso di fatale chiusura incombente sui personaggi.

La relativa sobrietà della scrittura orchestrale, il carattere spoglio della linea vocale, la brevità dei disegni melodici, vocali o strumentali, contribuiscono ad introdurre l'opera di Bartòk negli aspetti più misteriosi e visionari della sua poetica.

## 5. Igor Stravinskij

Dai modi raffinati, impeccabile nel vestire, dotato di umorismo micidiale, Stravinskij nasce nel 1882.

I suoi antenati appartenevano all'aristocrazia terriera, alle antiche classi dirigenti polacche e russe che controllavano gran parte della Russia occidentale. Il giovane Igor passò molte estati nella vasta tenuta dello zio a Ustilug, sul confine tra Polonia e Ucraina. Qui sentì probabilmente le canzoni e le danze popolari della regione. In egual misura fu influenzato dal raffinato ambiente di San Pietroburgo; il padre di Igor era un celebre basso baritono del Teatro Imperiale Marijnski.

Stravinskij arrivò tardi alla composizione e cominciò a mostrare le sue ambizioni solo dopo la morte del padre, avvenuta nel 1902. Furono i primi pezzi per orchestra "Scherzo fantastico" e "Fuochi d'artificio", ad attirare l'attenzione di Diaghilev, il direttore dei Balletti Russi, che stava cercando compositori giovani e di talento. Nella stagione del 1910, Diaghilev cercava, per il pubblico parigino, una fantasia sulla leggenda popolare dell'"Uccello di Fuoco", mistura magica di fiabe russe, rivisitata da effetti francesi. La sorte volle che fosse il giovane compositore a mettere in musica questo balletto.

In un giorno, da quasi sconosciuto musicista, Stravinskij divenne un fenomeno.

Cominciò a lavorare subito ad un secondo balletto, "Petrushka", la storia di un pupazzo animato che si esibisce ad una festa popolare russa. Poco dopo il 1910, il compositore iniziò a concepire "Le Sacre du printemps"; si rivolse poi al pittore e guru slavo Roerich che organizzò la trama in base ad una sequenza di rituali primaverili storicamente fedeli.

Stravinskij attinse, per il soggetto, ad una varietà di fonti popolari, ad un libro sulle canzoni nuziali lituane, agli arrangiamenti di brani folk di Rimskij Korsakov, suo primo maestro, ai ricordi di cantastorie contadini.

Il materiale folk, iniziò così ad essere introdotto nel codice genetico della sua musica, come pure i ritmi irregolari, tratto distintivo di antica data della musica folk russa. Il lavoro, frutto di una grandiosa fusione di vari elementi, è caratterizzato da un disordine ritmico che provoca una sensazione di stasi. Sembra che la terra si stia sfinendo, proprio come la fanciulla che danza fino a morire.

Durante il periodo della Prima Guerra mondiale, Stravinskij riparò in Svizzera, esortando l'umanità a resistere "all'intollerabile spirito di questa colossale e obesa Germania"<sup>13</sup>, dedicandosi sempre alla musica. Nel 1914, il musicista completa l'opera in 3 atti "Le rossignol" di orientamento cubista e orientale. Lodi all'estero e critiche in patria, spinsero Stravinskij a recidere i legami con la terra natia e diventare un compositore dell'Europa occidentale. Il processo di "progressiva astrazione", domina il successivo progetto, "Le Nozze", spettacolo di danza basato su un allegro e chiassoso matrimonio rurale russo.

Nel 1920, il coronamento dello stile risoluto, metallico e acuminato del musicista, furono le "Sinfonie per strumenti a fiato", concepite per commemorare, ironicamente, la morte di Debussy. Una serie di catastrofici eventi, la fine della Russia zarista, lo scoppio della Rivoluzione, la morte prematura dell'amato fratello Jurij, segnarono per Stravinskij la fine di un'epoca. Ancora assemblando un mondo fantastico da frammenti della realtà storica, nasce un brano per il teatro delle marionette, l'"Histoire du soldat", vicenda di un soldato-violinista che vende l'anima al diavolo in cambio di ricchezze inimmaginabili. Il lavoro presenta una strumentazione di orchestra jazz, sogno dell'esule russo e segno di una "fase modernista"<sup>14</sup>. Sempre nel 1920, Diaghilev chiede a Stravinskij di arrangiare per un balletto, un fascio di spartiti attribuiti a Pergolesi. Nasce così "Pulcinella", balletto con canto, prima opera del periodo neoclassico dell'autore, con le scene di Pablo Picasso.

Stravinskij diventa compositore "alla moda"; scrive manifesti, concede interviste, compra case e partecipa a feste. Tra il 1921 e il 1925, il compositore si limita a scrivere un "Ottetto", un "Concerto" per pianoforte e legni, una "Sonata" e una "Serenata", ambedue per pianoforte, la breve opera "Mavra".

<sup>13</sup> Rolland, *Journal des années de guerre, 1914 – 1919*, Paris, Albin Michel, 1952, pag. 59.

<sup>14</sup> Lynn Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, New York, Da Capo, 1998, pag. 68.

Il musicista si interessa adesso a “costruzioni puramente musicali”, considerando la musica, per sua stessa essenza, “impotente” ad esprimere alcunché. Lavora sul formalismo e sull'oggettività dell'arte musicale, non trascurando la tecnologia del tempo, considerata un nuovo genere di folklore.

Dopo il 1926, il compositore compone una trilogia di opere solenni o religiose: “Oedipus Rex”, “Apollo”, “Sinfonia dei Salmi”.

La religione diventa per Stravinskij una nuova realtà, cui non saranno estranee le riflessioni filosofiche, in particolare di Maritain<sup>15</sup>, che aveva annoverato la musica di “oggetti” del musicista, tra i sintomi del declino morale e spirituale dei tempi.

Nell’“Oedipus”, Stravinskij tratta un soggetto della tragedia antica e chiede a Cocteau<sup>16</sup> di scrivere un adattamento in francese del mito e poi di tradurlo in latino.

Il compositore trova vantaggioso lavorare con una materia “pietrificata”, monumentale, immunizzata contro ogni trivializzazione. L'opera dà l'impressione di una grandiosità lesa, decadente; le declamazioni latine unite alla narrazione in francese volutamente pomposa, sortiscono un effetto satirico.

Tuttavia, l'attenzione del compositore al ritmo delle parole, conferisce slancio e vivacità all'arcaico testo latino.

Nell'agosto del 1929 muore Diaghilev; da questa dolente atmosfera nasce la “Sinfonia dei Salmi”, i cui testi provengono dalla versione della vulgata latina dei Salmi 38, 39 e 150, pur possedendo qualcosa in comune con la chiesa ortodossa russa. Qui Stravinskij dilata il proprio senso dello spazio, lasciando intravedere terrori, desideri, invocazioni, a dispetto di un uomo che amava non esprimere nulla e creare “oggetti”.

### *Mavra*

Opera buffa in un atto, composta tra il 1921 e il 1922.

Libretto di Boris Kochno, tratto dalla novella in versi “La casetta di Kolomna” di Puskin.

Lavoro dedicato a Puskin, Glinka e Cajkovskij; lingua russa.

Prima rappresentazione Opéra Garnier, Parigi, 18 maggio 1922.

La vicenda è molto semplice; una fanciulla, Parasa, intona una malinconica canzone, lamentando la lunga assenza del suo innamorato, Vasilij. L'uomo, nelle vicinanze, la ode e, a sua volta, canta “La canzone gitana dell'ussaro”, tanto che i canti si intrecciano, fino a diventare un duetto d'amore. Fa il suo ingresso la madre della ragazza, che deplora la mancanza di una domestica, dopo la morte della vecchia cuoca. Così la donna manda la figlia a cercare una nuova governante. Parasa torna con una robusta ragazza che altri non è se non Vasilij, ussaro travestito e che si fa nominare “Mavra”. Rimasti soli, i due innamorati riprendono il loro duetto, poi Parasa si allontana, insieme alla madre.

Mavra, credendosi solo, approfitta per radersi la barba, ma viene sorpreso dall'inaspettato ritorno delle due donne. La madre sviene e Mavra, dopo aver intonato una frettolosa aria, fugge dalla finestra.

Alla ragazza non resta altro che gridare il nome di Vasilij.

Originariamente, il lavoro fu concepito a Londra come un'operina che fungesse da prologo alla “riesumazione”, da parte di Diaghilev, della “Bella addormentata nel bosco” di Caikovskij.

“Mavra” segna un momento nevralgico, anche se controverso, nell'evoluzione del linguaggio compositivo di Stravinskij; qui si delineano i tratti fondamentali della “poetica neoclassica”, di quella “musica al quadrato” che doveva trarre spunto da musiche preesistenti.

Il compositore continua un percorso che gli consentiva di adattare e trasformare, in base alle proprie esigenze creative, linguaggi e convenzioni stilistiche appartenenti alla storia della musica, intesa come repertorio illimitato di possibilità.

---

<sup>15</sup> Jacques Maritain (Parigi 1882 - Tolosa 1973), filosofo francese, allievo di Henri Bergson, è considerato uno dei massimi esponenti del neotomismo nei primi decenni del XX secolo e uno dei più grandi pensatori cattolici del secolo.

<sup>16</sup> Jean Cocteau (Maisons-Laffitte 1889, Milly-la-Forêt 1963) è stato poeta, saggista, drammaturgo, sceneggiatore, scrittore, librettista, regista ed attore francese. Dotato di versatilità, originalità, enorme capacità espressiva, fu accolto sempre dal plauso internazionale.

In “Mavra”, materiali sonori variegati, motivi russi, tzigani, ragtime e altro, vengono calati in cornici come arie, duetti, quartetti. L'impronta belcantistica, si contrappone ad una trama orchestrale atipica e dirompente, dalla sonorità aspra e “truce”, quasi grottesca.

Nonostante il primo insuccesso, Stravinskij difese sempre le sue posizioni estetiche.

Il compositore svuota qui la tradizione di significato, riducendola allo status di archetipo; smonta e rimonta il meccanismo dell'opera buffa, grazie alla parodia, oggettivando la musica, straniandola dalla sua funzione drammaturgica, creando un contrasto tra la musica ed il soggetto trattato.

La vicenda, musicata in precedenza da altri autori, rispondeva perfettamente allo spirito polemico del compositore, contro i tempi e contro certa musica. Utilizzando principalmente strumenti a fiato, la musica doveva dare l'impressione di “fischiettare”, contenendo pure qualche spunto di jazz e sortendo, a volte, il suono di una “band” piuttosto che di un'orchestra. Il musicista rifiutò sempre di correggere il finale “incompreso”, malgrado le pressanti richieste. “Mavra” si afferma, quindi, come una perfetta “musica oggettiva”, un atto di puro teatro.

Imboccando la fase neoclassica, Stravinskij segna la definitiva rottura ideologica, più che di stile, con Schoenberg. I due musicisti sarebbero diventati i punti di riferimento di due schieramenti rigidamente contrapposti.

La partitura di “Mavra”, concisa e densa, fonde in un piccolo spazio, frammenti linguistici dei più disparati, presi, a loro volta, da una quanto mai differenziata serie di mediazioni e filtri stilistici. Dinamismo ritmico, “acidità” strumentale, tono “casalingo”, “piccolo-borghese” della vicenda, diventano reagenti da cui scaturisce la comicità dell'azione. “Ho voluto rinnovare lo stile di quei dialoghi in musica, le cui voci erano state coperte e spregiate dal frastuono del dramma lirico”: così si esprime Stravinskij ad indicare il gusto sonoro preponderante di questa sua fase creativa.

## 6. Riferimenti

### *Elementi bibliografici*

#### *Introduzione all'opera lirica e all'ascolto musicale*

Vittorio Coletti	<i>Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana</i>	Einaudi - 2018
Aaron Copland	<i>Come ascoltare la musica</i>	Garzanti - 2006
Carl Dahlhaus	<i>Drammaturgia dell'opera italiana</i>	EDT - 2005
P. Gelli, F. Poletti (a cura di)	<i>Dizionario dell'opera 2019</i>	Baldini e Castoldi - 2018
Roberta Pedrotti	<i>Storia dell'opera lirica. Dalle origini ai nostri giorni.</i>	Odoja - 2019
Gianfranco Vinay	<i>Il Novecento nell'Europa Orientale e negli Stati Uniti - Storia della musica Vol. 11</i>	EDT - 1991
Andrea Lanza	<i>Il secondo Novecento - Storia della musica Vol. 12</i>	EDT - 1991

#### *Le inquietudini del Novecento (Janacek, Schönberg, Bartok, Stravinskij)*

AA. VV. (a cura di Alberto Basso)	Dizionario Enciclopedico della Musica e dei Musicisti - D.E.U.M.M. <i>Bela Bartok</i> (vol. I) <i>Alban Berg</i> (vol. I) <i>Leos Janacek</i> (vol. III) <i>Arnold Schönberg</i> (vol. VII) <i>Igor Stravinskij</i> (vol. VII)	Utet - 1999
--------------------------------------	---	-------------

B. Antonini	<i>Straniamenti e invenzioni nel Rake's progress di Igor Stravinskij</i>	Passigli - 1990
Daniel Banda	<i>L'Attente Vaine, Wozzeck e Lulu</i>	Actes Sud - 1992
Mauro Bersani, Maria Braschi	<i>Viaggio nel '900. Come leggere i testi della letteratura contemporanea</i>	Mondadori - 1984
Gianmario Borio (a cura di)	<i>Schönberg</i>	Il Mulino - 1999
Pierre Boulez	<i>Lulu, analisi e commenti</i>	Lattès, Parigi - 1979
Robert Craft, Igor Stravinskij	<i>Ricordi e commenti</i>	Adelphi - 2008
Armando Gentilucci	<i>Guida all'ascolto della musica contemporanea</i>	Feltrinelli - 1969
Leos Janacek (a cura di G. Gavazzeni)	<i>Jenufa</i>	Pendragon Monografie d'opera - 2015
Giacomo Manzoni	<i>Arnold Schönberg. L'uomo, l'opera e i testi musicati</i>	Ricordi - 1997
Massimo Mila	<i>Compagno Stravinskij</i>	Einaudi - 1985
Massimo Mila	<i>L'arte di Bela Bartok</i>	Einaudi - 1996
Karen Monson	<i>Berg</i>	Rusconi - 1982
Paolo Petazzi	<i>Alban Berg. La vita, l'opera, i testi musicati</i>	Feltrinelli - 1977
Franco Pulcini	<i>Janaceck. Vita, opere, scritti</i>	Passigli - 1993
Alex Ross	<i>Il resto è rumore</i>	Bompiani - 2009
Arnold Schönberg	<i>Testi poetici e drammatici</i>	SE -1995
Arnold Schönberg, Wassily Kandinski	<i>Musica e pittura. Lettere, testi e documenti</i>	SE -2002
Maria Grazia Sità	<i>Bela Bartok</i>	L'Epos - 2008
Igor Stravinskij	<i>Poetica della musica</i>	Ed. Curci - 2011
Gianfranco Vinay	<i>Stravinskij</i>	Il Mulino - 1992
Roman Vlad	<i>Stravinskij</i>	Einaudi - 1983

*Alcuni siti di interesse*

[www.boosey.com](http://www.boosey.com)  
[www.cantarelopera.com](http://www.cantarelopera.com)  
[www.dicoseunpo.it](http://www.dicoseunpo.it)  
[www.flaminionline.it](http://www.flaminionline.it)  
[www.gbopera.it](http://www.gbopera.it)  
[www.librettidopera.it](http://www.librettidopera.it)  
[www.liricamente.com](http://www.liricamente.com)  
[www.operaclick.com](http://www.operaclick.com)  
[www.opera-inside.com](http://www.opera-inside.com)  
[www.operaroma.it](http://www.operaroma.it)  
[www.settemuse.it](http://www.settemuse.it)

*Opere e arie celebri su YouTube*

<i>Jenufa</i>	Atto primo	(40'10")
	Atto secondo	(46'50")
	Atto terzo	(31'10")
	Glyndebourne Festival Opera London Philharmonic (dir. Andrew Davis)	
<i>Pierrot lunaire</i>	Curtis Institute of Music	(37'10")
	<i>La luna malata</i> (Parte prima) Manchester Collective	(3'20")
	<i>Notte</i> (Parte seconda) Unione Musicale Torino Valentina Valente, voce	(2'10")
	<i>Nostalgia</i> (Parte terza) Sandor Vegh Quartet	(2'10")
<i>Mavra</i>	Palais Garnier - Parigi Dir. Alexandre Polianichko	(37'10")



**Opera lirica e ascolto musicale** è un'iniziativa, organizzata nell'ambito del **Progetto Centro di Cultura Musicale**, in svolgimento dal 2020.

Per l'emergenza Covid19, il programma 2020 è stato limitato a due incontri:

**18 gennaio** *Il teatro nel periodo barocco da Monteverdi a Händel*  
(Monteverdi, A. Scarlatti, Händel)

**7 novembre** *Fidelio: amore e libertà. Introduzione all'opera di Ludwig van Beethoven\**

Il programma 2021 si è articolato in cinque conferenze\*

**6 febbraio** *Il teatro musicale di Mozart*

**20 marzo** *Il pre-Romanticismo da Goethe a Beethoven*  
(Rossini, Beethoven, Schubert, Marschner)

**8 maggio** *Il XIX secolo: sentimento, natura e libertà*  
(Donizetti, Bellini, Gounod, Offenbach, Massenet)

**23 ottobre** *Verdi, genio italiano del Risorgimento - prima parte*

**13 novembre** *- seconda parte*

Nel programma 2022 sono proposti i seguenti cinque incontri, fruibili in streaming, a partire dalle date indicate, sul canale YouTube dell'Associazione Il Melograno\*:

**sabato 12 marzo** *Wagner e il tardo romanticismo*

**sabato 9 aprile** *Il verismo di Mascagni e il teatro musicale di Puccini*

**sabato 7 maggio** *Il melodramma tra decadentismo e simbolismo*  
(Strauss, Ravel, Debussy)

**sabato 15 ottobre** *Le inquietudini del Novecento - prima parte*  
(Janacek, Schönberg, Bartok, Berg, Stravinskij)

**sabato 5 novembre** *- seconda parte*

Le finalità dell'iniziativa sono molteplici:

- ✓ sviluppare capacità di ascolto consapevole, nell'ambito della musica classica, a partire da richiami a grandi opere liriche;
- ✓ fornire un quadro sintetico del contesto socioculturale, in particolare artistico e musicale, delle epoche esaminate;
- ✓ avvicinarsi al pensiero creativo dei compositori;
- ✓ iniziare a comprendere struttura e significato delle opere proposte, con nozioni sulle componenti fondamentali e sulle forme musicali.

\* incontri fruibili in streaming, sul canale YouTube dell'Associazione Il Melograno, all'indirizzo <https://www.youtube.com/channel/UC98prhmCvW-gLj8673C484w/featured>.

Si accede al canale cliccando sul link nella homepage del sito [www.musicaemusica-sml.it](http://www.musicaemusica-sml.it) o inquadrando il qr code



L'intero programma è a cura di **Cinzia Faldi**, docente di *Letteratura e testi per la musica* e di *Drammaturgia musicale* presso il Conservatorio Niccolò Paganini di Genova. Si tratta di un interessante percorso di storia della musica, dalle origini dell'opera lirica al primo Novecento, che offre significativi spunti per saper apprezzare la ricchezza del fenomeno musicale.

Il percorso proseguirà con la presentazione delle Scuole operistiche nazionali (russa, germanica, francese, italiana) e l'analisi delle più importanti opere liriche.

Il **Progetto Centro di Cultura Musicale**, promosso dal Comune di Santa Margherita Ligure e dall'Associazione Il Melograno, si propone di contribuire alla diffusione della cultura musicale. Ogni anno vengono organizzati incontri e concerti a tema, anche in occasione della Festa Europea della Musica (21 giugno), rendendo disponibili articoli di approfondimento.

Il programma di **Opera lirica e ascolto musicale** può essere scaricato, insieme con gli articoli sulle conferenze, dal sito

[www.musicaemusica-sml.it](http://www.musicaemusica-sml.it)

alla Sezione **Centro di Cultura Musicale**.