



Santa Margherita Ligure

Opera lirica e ascolto musicale

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

15 ottobre 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

Prima parte

1. Cenni storici (dagli inizi del '900 alla seconda guerra mondiale)

Dal 1901 al 1919

Giolitti capo del governo.

Fondazione della Confederazione Generale del Lavoro.

Dichiarazione di guerra alla Turchia.

Patto Gentiloni.

Mussolini fonda "Il popolo d'Italia".

Dichiarazione di guerra all'Austria.

In Italia: Pirandello (Il fu Mattia Pascal), D'Annunzio (La nave), Marinetti ("Manifesto futurista"), Campana (Canti Orfici), Ungaretti (Il porto sepolto).

All'estero: Mann (I Buddenbrook), Freud (Psicopatologia della vita quotidiana), Proust (La casa di Swann), Kafka (Le Metamorfosi).

1914 1918 Prima Guerra Mondiale.

1915 Intervento italiano.

Dal 1919 al 1930

D'Annunzio occupa Fiume.

Nasce il Partito Comunista Italiano.

Marcia su Roma.

Uccisione di Giacomo Matteotti.

Patti Lateranensi.

In Italia: Saba (Canzoniere), Svevo (La coscienza di Zeno), Montale (Ossi di seppia), Moravia (Gli indifferenti), Quasimodo (Acqua e terre), Ungaretti (Sentimento del tempo), Palazzeschi (Le sorelle Materassi).

All'estero: Joyce (Ulisse), Mann (La montagna incantata), Brecht (Opera da tre soldi).

Dal 1930 al 1940

Guerra in Abissinia.

Inizio della guerra civile spagnola.

"Patto d'acciaio" tra Berlino e Roma.

1939 - 1945 Seconda Guerra Mondiale

1940 L'Italia entra in guerra

Caduta del fascismo.

Arresto di Mussolini.

1945 Fine del conflitto.

In Italia: Pavese (Lavorare stanca), Quasimodo (Poesie), Brancati (Don Giovanni in Sicilia).

All'estero: Sartre (La nausea), Brecht (Madre coraggio e i suoi figli), Eluard (Poesia e verità).

Arte, Letteratura e Cultura

“Vivi ogni giorno come fosse ogni giorno né il primo né l'ultimo. L'unico” (Pablo Neruda).

Tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX, si apre, in Italia, in Europa e in buona parte del mondo, una crisi storica, politica, economica, sociale e culturale senza uguali. Viene elaborata una visione pessimistica e apocalittica della storia; l'ordine ideale e la sua continuità si spezzano, tutto è inquietudine e problema. Una frattura, una vera e propria “voragine” quale mai si era verificata nei periodi di transizione dei secoli precedenti, pur nella loro complessità.

Molte le cause, ma certamente, tra le più eclatanti e determinanti, le vicende storiche. In particolare le due guerre mondiali, la prima del 1914 -1918 e, ancor di più, la seconda del 1939 - 1945.

Nella storia passata, infinite sono state le riflessioni filosofiche, culturali e religiose sulla vita e sulla morte; ma sempre, queste due estreme esperienze sono state concepite come diametralmente opposte, antitetiche e, soprattutto, una dopo l'altra. Questo concetto, incontrovertibile, ma ovvio e lapalissiano, viene completamente sovvertito nel XX secolo.

Artisti, poeti, filosofi, intellettuali, uomini di cultura, iniziano a percepire la morte come esperienza contemporanea alla vita, presente con essa. La vita viene avvertita come precaria, pericolosa ed insicura, dolorosa serie di momenti ed istanti, esistenza e non essenza, cammino su “cocci aguzzi di bottiglia”¹

Nei secoli che hanno preceduto il Novecento, le guerre e le battaglie si combattevano prevalentemente in città, paesi, luoghi, quasi sempre ben precisi e delimitati.

Si facevano guerre sotto le mura dei castelli, nei “campi di battaglia” e, in epoche più recenti, al “fronte”².

Molte zone, villaggi, campagne e città potevano rimanere relativamente al sicuro e scampare agli orrori delle battaglie.

Le due guerre mondiali, invece, la seconda ancor più della prima, dilatano i confini, allargano le zone dei conflitti; vengono in uso nuove e più potenti armi; le bombe sganciate dagli aerei, sgomentano e terrorizzano un'umanità costretta a porsi in salvo solo in appositi sotterranei, spesso con difficili e dolorosi esiti. Regimi politici totalizzanti e deliranti inducono l'uomo ad un privato ripiegamento su se stesso, a riflettere sugli orrori delle vicende storiche, ma anche a guardare il “nero abisso” della propria coscienza.

Tra gli aspetti più evidenti di questo periodo sono la frattura tra individuo e società, l'angoscioso senso di solitudine, il ripiegamento entro il chiuso cerchio dell' “io”.

Le vicende personali e autobiografiche acquistano, come non mai, un peso preponderante; l'uomo si sente sempre più vittima del caso e dell'assurdità di vivere, “indifferente” e “straniero” alla società, oppresso da una esistenziale angoscia. Le vicende umane vengono ricondotte entro l'arbitrio del “caso”, smantellata l'univocità di interpretazione della realtà. La visione del reale viene concepita come priva di una oggettiva consistenza e, per questo, interpretabile.

Mai come nel Novecento si sono succeduti e accavallati così tanti movimenti artistici, culturali e letterari.

Simbolismo, Futurismo, Esistenzialismo, Ermetismo, Periodo delle riviste e delle avanguardie, Neorealismo, segnano il secolo, rendendo gli uomini di cultura spesso partecipi di più di una corrente, anche contemporaneamente.

Resta essenziale la consapevolezza del male di vivere, la coscienza dello “scacco”, della sconfitta dell'uomo, prigioniero di determinazioni di cui gli sfugge il senso. Difficile evitare il “celarsi” nel chiuso cerchio di una esperienza tutta individuale e la celebrazione del quotidiano.

L'impegno dell'artista consiste quasi esclusivamente nella “registrazione” della crisi del tempo.

Le relazioni con la realtà storica si intrecciano in modo indissolubile con le dolorose esperienze personali.

Nessuna verità obiettiva, ma tante soggettive e personalissime visioni del mondo. La nascita delle riviste ne è esempio eclatante³. Fondamentale vivere l' “attimo” come se fosse l'ultimo e concentrare in esso

¹ Da: Eugenio Montale, “Merigiare pallido e assorto”, in “Ossi di seppia”, raccolta del 1925.

² In molte guerre, il “fronte” è la zona ove hanno luogo i combattimenti.

³ Durante tutto l'arco del Novecento, nascono riviste letterarie che si pongono come luoghi di dibattito tra intellettuali e spazi liberi per presentare le opere delle avanguardie. Tra le più celebri si citano: “Il Leonardo”, “Hermes”, “Il regno”, “La voce”, “L'Unità”, “Lacerba”.

un intero mondo di esperienze e di affetti, raccontati con parsimonia ed "economia". L'arte assume così il compito di "far ragionare l'uomo", di "sbigottire", di "spiazzare".

L'artista non "insegna", non propone verità assolute, ma si sente investito, talora, del dovere di far "riflettere" il pubblico, di "prospettare" concezioni della vita più "filosofiche" che "sentimentali".

L'arte deve promuovere la "critica", smuovere il "pensiero", aiutare a "ragionare".

Poeti, narratori e musicisti offrono al pubblico, spesso e volentieri, personaggi anaffettivi, non simpatici, "sgradevoli", inquietanti, sul filo del rasoio tra bene e male, pertanto non giudicabili.

Inevitabile che la cultura si appropri di un nuovo linguaggio poetico e di un nuovo stile, adeguati ai tempi.

Nasce la poetica del frammento e dello sperimentalismo linguistico.

Componimenti di breve misura evidenziano la volontà di un discorso poetico raddensato, sciolto dai vincoli tradizionali, liberato dalla discorsività e dalla "oratoria", tale da accogliere, con una intensa concentrazione, l'intuizione o illuminazione interiore.

Il nuovo stile è raffinato, rarefatto, volto a raccogliere, nel breve cerchio di poche e nitide pagine, o in stringati versi, tutto il mondo dell'artista, spesso celato e gelosamente custodito da simboli e misteri.

La parola è ricerca pensosa di una essenzialità che concentri e aggrumi un mondo ricco di affetti: "Quando trovo/ in questo mio silenzio / una parola / scavata è nella mia vita / come un abisso"⁴.

Si punta sull'essenzialità della parola e sul gioco analogico. Le parole vengono cercate per il loro potere magico ed evocativo; vengono privilegiate folgorazioni liriche per esprimere l' "inesprimibile".

E' il nuovo linguaggio della "auscultazione" e dello scandaglio del proprio animo che porta alla luce enunciazioni essenziali, fulminee, parole che emergono dal silenzio, dal fondo delle proprie meditazioni e dall'essenza di un groviglio di concetti e sentimenti.

Con gli inizi del Novecento, anche la storia della musica e le vicende legate ad un nuovo tipo di melodramma, subiscono un radicale capovolgimento, sia nei contenuti, sia nel linguaggio musicali che nello stile.

Mai come nel XX secolo la creazione artistica ha allineato, fianco a fianco, opere di segni espressivi così diversi, contrastanti e persino opposti.

La varietà di atteggiamenti in luogo dell'omogeneità, è uno dei primi segni distintivi della musica "moderna", locuzione quasi esclusivamente di tipo cronologico. Gli autori compongono opere diversissime tra loro per stile, contenuto e linguaggio musicale. Persino ogni singolo compositore propone lavori diversi nel tempo della propria stagione creativa. Se qualcosa in comune si può trovare in tutte queste composizioni è un'atmosfera greve, pesante, angosciata che gravita su trame e personaggi.

Convenzionalmente la musica "moderna" è stata distinta in tre fasi:

Dal 1900 al 1923

Ancora felice la stagione creativa legata a Puccini, Strauss, Debussy, Mahler. Tuttavia, già a cominciare da Ravel, i compositori di questo periodo iniziano ad offrire il loro contributo al superamento della concezione romantica della musica. Entra in crisi la tonalità classica a favore di un rinnovamento e di una meditazione critica.

L'atteggiamento più radicale fu l'annullamento di ogni gerarchia fra i suoni, di ogni nesso tra gli accordi e la successiva organizzazione dei suoni con l'impiego delle dodici note dell'ottava cromatica, la dodecafonia⁵.

⁴ Da: Giuseppe Ungaretti, "Commiato", componimento poetico inserito nella raccolta "Il porto sepolto", del 1916.

⁵ Tecnica di composizione musicale ideata da Arnold Schoenberg, esposta in un articolo del 1923, già intuiva da Josef Hauer, basata sull'equivalenza, dal punto di vista armonico, dei 12 semitoni della scala temperata, attorno alla quale gravitano gli altri suoni senza che si formino funzioni tonali.

Dal 1923 al 1950

Il radicalismo atonale della Scuola di Vienna⁶ inizia a trovare grosse difficoltà di accoglimento e comprensione da parte del pubblico. Così, i maggiori compositori ritornano a scrivere, gioco forza, opere meno aspre, orientate verso un nuovo classicismo, inteso non più come “espressione”, ma come “costruzione”.

Dopo il 1933, la violenta critica nazista contro l' “arte degenerata”⁷, costringe molti compositori a fuggire dall'Europa, a riparare negli Stati Uniti e ad operare su testi o stili caratteristici dei musicisti dei secoli passati.

Dopo il 1950

La seconda guerra mondiale segna un netto distacco tra le musiche delle generazioni che avevano operato nella prima metà del secolo e quella dei musicisti nati dopo il 1920. Molti di questi ultimi acquisiscono un orientamento teorico – pratico comune, frequentando quel laboratorio internazionale importante che furono, a partire dal 1950, i corsi estivi di Darmstadt⁸.

Punto di partenza di questi corsi fu l'esperienza dodecafonica, approfondita sia attraverso l'opera di Webern⁹ che attraverso l'insegnamento di Schönberg. In seguito, questa “nuova musica” raggiunse inaspettati traguardi e maggiori approfondimenti degli aspetti costruttivi e costitutivi della materia, fino alla scoperta e allo sviluppo della musica elettronica.

2. Leòs Janàcek

Il compositore nasce in Moravia, a Hukvaldy nel 1854 e muore a Ostrava nel 1928.

Dopo aver acquisito una solida formazione nella scuola d'organo di Brno, principale centro della Moravia, il musicista si perfeziona a S. Pietroburgo, Lipsia e Vienna.

Rientrato a Brno nel 1881, fonda una scuola musicale che dirige fino al 1919, alternando l'attività didattica alla composizione, allo studio sistematico del canto popolare e alla critica.

Dopo la costituzione della repubblica cecoslovacca, che riunì Boemia, Moravia e Slovacchia, nel 1918 è nominato professore del Conservatorio di Praga.

Fin dalle prime opere Janàcek, mostra grande interesse per gli aspetti melodici del linguaggio parlato e ne affianca lo studio a quello del canto popolare e della relativa notazione.

Le composizioni più note risalgono agli ultimi anni della sua vita; tra le opere teatrali “Jenufa” del 1904, “I viaggi del signor Brucek” del 1917, “La piccola volpe astuta” del 1923, “L'affare Makropoulos” del 1926, “Da una casa di morti”, postuma, del 1930.

Numerose anche le composizioni corali, a cappella o con strumenti, tra cui la “Messa Glagolitica”, per soli coro e orchestra, del 1926.

⁶ Più propriamente “seconda scuola di Vienna”, tale denominazione fa riferimento alla teoria compositiva basata sulla dodecafonica, fondata, agli inizi del XX secolo a Vienna da Arnold Schoenberg.

⁷ Tale termine veniva usato in Germania (Entartete Kunst), durante il regime nazista, ad indicare quelle forme d'arte che riflettevano valori o estetiche contrarie alle concezioni naziste.

⁸ “Corsi estivi di composizione per la Nuova Musica di Darmstadt”, tale la denominazione esatta di una serie di lezioni che si svolsero in questa città, presso l'Istituto Internazionale per la Musica, rivolte a compositori ed esecutori di musica contemporanea.

⁹ Anton Webern (1883 -1945), compositore austriaco, uno dei primi allievi e seguaci di Arnold Schönberg e appartenente alla cosiddetta Seconda Scuola di Vienna.

Tra le composizioni orchestrali "La Sinfonietta". Tra il 1889 e il 1922, pubblica 11 raccolte di canti popolari trascritti, con o senza pianoforte.

Da una casa di morti
(Z mrtvého domu)

Opera lirica in tre atti, in lingua ceca, libretto proprio. Prima Rappresentazione , postuma, il 12 aprile del 1930, al Teatro Nazionale di Brno. Fonte letteraria il romanzo "Memorie dalla casa dei morti" di Fedor Dostoevskij: racconta la sua esperienza autobiografica, la sua condanna a morte, poi tramutata in quattro anni di lavori forzati in Siberia, a causa della sua adesione ad una società segreta sovversiva.

La storia di Janàcek si svolge in un campo di prigionia in Siberia, dove sono detenuti criminali e assassini. In una gelida mattina d'inverno viene internato un aristocratico per motivi politici che, subito, viene interrogato, frustato e deriso. Intanto alcuni prigionieri trovano un'aquila ferita che iniziano poi a curare. Pian piano i carcerati iniziano a raccontare, uno ad uno, le proprie vicende personali e i motivi che li hanno condotti in Siberia e spinti a commettere atroci crimini.

In occasione di una festa e della conseguente visita dei parenti, i detenuti mettono in scena una commedia su "Don Giovanni" e una pantomima sulla figlia di un mugnaio, bellissima ma infedele.

Tornati alla triste routine del giorno, interrotta solo da qualche sporadica rissa, i prigionieri continuano a raccontare le loro storie personali e i loro delitti, talora con segni di squilibrio e pazzia, senza cessare di insultare il prigioniero politico che, alla fine, viene scarcerato da una guardia ubriaca.

Mentre l'aristocratico lascia il campo, l'aquila, guarita, viene liberata dai detenuti che tornano poi ai lavori forzati nella desolazione del campo.

La casa dei morti è il luogo dove gli esseri umani infieriscono su se stessi e sugli altri, prigionieri dei propri orrendi sensi di colpa, degli incubi per ciò che hanno commesso, straziati nello spirito e nella carne, ma con l'assoluto bisogno di raccontare le loro miserie, di rivelare ciò che sono stati e ciò che hanno perduto.

Ma l'immagine di un mondo, fatto di violenze, si rivela quasi meno orribile della repressione e dell'ingiustizia sociale e delle brutalità nascoste nei rapporti umani. Molte azioni restano senza movente, senza una risposta plausibile, semplici reazioni incontrollabili volte alla distruzione di sé e degli altri.

I racconti sono inseriti in grandi scene corali che trasmettono fortemente l'idea della segregazione ai limiti della follia. Ognuno seguita a vivere i propri incubi. Le guardie vivono la loro sensazione di potere sugli altri uomini, stupidamente "salvi".

L'unico che, invece, alla fine si salva è l'aristocratico, cui vengono fatti pagare tutti i privilegi.

Ma l'uomo è anche l'unico veramente libero, di quella libertà apprezzata da Dostoevskij, capace di solidarizzare e nutrire affetto anche in una situazione estrema, insegnando ad un giovane detenuto a leggere e scrivere.

In questo abisso di dolore, la liberazione dell'aquila ferita e poi guarita è un vero inno a quella libertà che sola consente di essere veramente padroni di se stessi e delle proprie passioni.

Forte e coinvolgente, quest'opera, drammaticamente realistica, intuisce e anticipa gli orrori della seconda guerra mondiale.

Eccezionalmente difficile la lettura della partitura originale, non edita e accessibile solo in una versione molto rimaneggiata. L'opera ha una strana e lunga genesi. Il libretto si presentava ai fedeli discepoli incaricati di preparare la prima rappresentazione postuma, molto frammentario, senza una trama vera e propria. L'autografo su carta libera faceva pensare ad un abbozzo più che ad un'opera completa.

Solo le Edizioni Universali di Vienna pubblicarono la partitura per orchestra e una versione per canto e pianoforte. L'opera fu considerata "originale" e "troppo avanzata" rispetto al gusto del tempo. Le voci sono aspre, i discorsi periodici, brevi e asimmetrici, i silenzi molto prolungati, la strumentazione sottile. Il compositore mette in uso la tecnica dell'alternanza di "spazi" e "vuoti", per suggerire il freddo, il vuoto, la totale miseria fisica che regna dentro il campo di lavoro e la rabbia "muta" dei prigionieri. Alla fine dell'opera, la musica si arresta bruscamente, senza una vera e propria conclusione, audace finale "aperto" ad indicare una vita che tristemente continua, monotona e disumana.

Nessun romanzo poteva coinvolgere il compositore più dello sconvolgente racconto autobiografico del giovane scrittore russo, che descrive la sorte dei più miserabili e derelitti della società ¹⁰.

Sopra la partitura, Janàcek aveva scritto: "In ogni creatura una scintilla divina", a testimonianza del suo amore per lo scrittore russo e per le sue concezioni legate alla libertà, al delitto e al castigo, ma anche alla "Redenzione", alla speranza di ritrovare nel cuore degli uomini una piccola scintilla di umanità, se pur celata dietro ai crimini commessi. Il musicista non esita a far uscire i personaggi dall'ombra, ma poi subito vi ricadono, terminato il loro racconto. Con grande abilità Janàcek dosa il rapporto tra il passato e il presente dei condannati, evitando la staticità di un'opera priva di intrighi. La narrazione occupa un grande posto, pure il compositore è stato economo di parole e di dialoghi. E' l'orchestra che esprime l'intensità del dramma, come dimostra l'Ouverture iniziale ampiamente sviluppata. Vertice assoluto di concisione, l'opera presenta rare combinazioni di motivi, divisa in sequenze, scene o quadri. Ogni atto ha una propria atmosfera, un clima ed un colore, frutto di armonia e timbro congiunti. Pur essendo rimasto quasi sempre fedele alle composizioni tonali, il musicista usa qui la dissonanza con grande acutezza, audacia e novità. Ma la raccapricciante vita dei detenuti è concatenata a tonalità non modulabili, così come è fissa e monotona, senza via di scampo, la vita nella prigione.

La musica di questo lavoro evita ogni "conforto" dell'ascolto, ma la sofferenza trasfigura e redime.

Già come Dostoevskij, il compositore accetta il castigo non solo come punizione, ma anche come possibilità di futura, etica, quasi religiosa liberazione.

3. Arnold Schönberg

Schönberg nasce a Vienna nel 1874. Da autodidatta studia il violino, il violoncello, la composizione.

Dopo un breve impiego in banca, si dedica quasi esclusivamente alla musica, dirigendo cori, suonando nei cabaret, arrangiando canzoni e operette. Trasferitosi a Berlino nel 1901, dirige l'orchestra di un importante cabaret letterario, il "Buntes Theater".

Dopo due anni ritorna a Vienna, dedicandosi all'insegnamento. L'appoggio di alcuni autorevoli musicisti, tra i quali Busoni ¹¹, lo induce a tornare a Berlino, dove ha luogo la prima esecuzione del "Pierrot lunaire", geniale creazione atonale. Allo scoppio della prima guerra mondiale torna in patria.

Dopo il 1917 riprende a Vienna l'insegnamento e la composizione. Nel 1919, insieme ad alcuni allievi, il musicista fonda un'associazione per far conoscere ed eseguire le proprie composizioni, non facilmente accolte dalle esistenti associazioni di concerti. In questo periodo, superata la tonalità, viene definendo la sua tecnica di composizione con l'uso dei dodici suoni.

Dopo il 1925, succede a Busoni come professore della classe superiore di composizione presso l'Accademia Prussiana delle Arti di Berlino. Dopo il 1933, anno in cui in Germania Hitler prende il potere, emigra negli Stati Uniti.

Nel 1935 viene invitato ad insegnare musica nell'Università di California, ottenendo dopo cinque anni la cittadinanza americana. Muore a Los Angeles nel 1951.

Scriva per il teatro:

- "Erwartung", op. 17, monodramma in un atto di Marie Pappenheim - 1924
- "La mano felice", dramma musicale in un atto, libretto proprio - 1924
- "Da oggi a domani", opera in un atto, da M. Blonda - 1924
- "Mosè e Aronne", tre atti su libretto proprio, incompleto. Prima esecuzione scenica dei 2 atti completi è del 1957.

Inoltre, composizioni per voci, coro e orchestra; composizioni per orchestra, musica da camera, per pianoforte, lieder, opere didattiche.

¹⁰ "Memorie dalla casa dei morti" è il romanzo semi-autobiografico di Dostoevskij, pubblicato sulla rivista "Vremja" tra il 1860 e il 1862.

¹¹ Ferruccio Busoni, compositore e pianista italiano, nato ad Empoli nel 1866 e morto a Berlino nel 1924.

Di notevole interesse: "Ode a Napoleone", per voce recitante e archi-1942, "Un sopravvissuto di Varsavia", per voce recitante, coro maschile e orchestra, 1947, "Pierrot lunaire", su poesie di A. Giraud, tradotte in tedesco, 1912.

Il compositore è l'iniziatore e il protagonista della più radicale rivoluzione che l'arte musicale abbia mai conosciuto dal Rinascimento ad oggi. Partito dall'esperienza del cromatismo post-wagneriano attraverso il travaglio della dissoluzione nella tonalità di ogni nesso armonico, approda alla ricostruzione di un ordine basato sull'organizzazione seriale dei dodici suoni della scala cromatica.

Coerente, logico ed inflessibile, Schönberg, a partire dal 1908-09, registra la totale disgregazione della tonalità e l'emancipazione della dissonanza. Tale esperienza culmina con i 21 "melodrami" del "Pierrot lunaire", scritti su richiesta dell'attrice Albertine Zehme; in essi la voce, accompagnata da pochi strumenti, adotta un tipo di emissione tra il parlato ed il cantato, lo "Sprechgesang", cui sono richiesti l'osservanza precisa del ritmo musicale e continui spostamenti ora verso il grave, ora all'acuto.

Raggiunto l'affrancamento dalle regole della tradizione, il compositore si pose il problema di organizzare gli elementi di un nuovo linguaggio, superando i rischi dell'anarchia. Così Schönberg arriva a stabilire i principi del "metodo di composizione con dodici note in relazione solo fra loro", cioè la Dodecafonia.

Nel periodo americano, per ottemperare alle esigenze di una maggior comunicazione con il pubblico, il compositore usa la dodecafonia con maggior libertà, riflettendo nei suoi lavori le sofferenze di un'umanità colpita dalla guerra. La produzione di Schönberg e, in genere, della Scuola viennese, si pone sotto il segno dell'Espressionismo.

Il compositore si allinea alla pittura e alla letteratura "espressionista", considerando l'arte come proiezione nella realtà dell'emozione soggettiva, veicolo di sentimenti e delle forze irrazionali che agitano l'uomo.

Non si tratta più di "registrare" le "impressioni" che la natura e la realtà suscitano nell'uomo, ma, al contrario, di "proiettare" in esse tutte le paure e le angosce che travagliano l'animo, ottenendo una realtà e una natura distorte e deformate.

Erwartung (L'attesa)

Monodramma, op. 17, 1 atto, 4 scene.

Libretto: Marie Pappenheim, prima rappresentazione: Praga, Deutsches Landestheater, 1924.

Primo esempio di teatro espressionista, scavato, essenziale, interiore.

Il musicista conosce, grazie al cognato, il testo del poema letterario "Erwartung" di una giovane dottoressa e psicologa, Marie Pappenheim, pubblicato sulla rivista "La fiaccola".

Il compositore si interessa subito al soggetto, intriso di una forte carica esistenziale, in un gioco di sentimenti connessi all'amore, alla gelosia di una donna, alla disperata ricerca del proprio amante e alla morte.

Il poema è concentrato sulla delirante vicenda di una donna sola, avvolta da una atmosfera psicanalitica, angosciata e traumatica. Del resto, la psicanalisi era in pieno sviluppo in quegli anni in cui Freud aveva pubblicato "L'interpretazione dei sogni" nel 1900 e tre lavori su traumi isterici e nevrosi ossessive.

L'azione si svolge in un unico atto, della durata di circa mezz'ora, senza interruzioni e con poche annotazioni sceniche: i margini di un bosco, il chiaro di luna, sentieri e campi e un bosco profondo e oscuro.

Protagonista un soprano drammatico.

Una donna, in preda all'ansia, entra nel bosco per cercare l'amante, tanto atteso, ma mai giunto. Tutto, per la donna, diventa inquietante e pauroso. Giunta in una radura, con la veste strappata e il volto graffiato, la donna inciampa nel cadavere dell'amante, steso presso una casa, forse della rivale.

Esplosioni di gelosia si mescolano a grida disperate. La donna, infine, si abbandona a ricordi e speranze, in un clima disincantato e incompiuto, lo sguardo vuoto a fissare l'orizzonte, la voce che pian piano si spegne.

Singolare il valore della vocalità, quasi un grido originario che si adegua alle sfumature dell'inconscio.

La parola nasce dalla voce come suono musicale per creare quella melodia timbrica, cui Schönberg tiene molto.

Atematismo e atonalità sono presenti, ma con la capacità di coinvolgere lo spettatore.

L'orchestra è sorretta e animata da un incessante fluire armonico e timbrico, tra brusii e sonorità, al limite dell'alienazione. Manifesto espressionista, *Erwartung* è allucinante metafora sull'attesa della morte e dell'amore, grido d'angoscia e d'orrore per il disfacimento di una società in crisi. Saggio critico fatto di suoni che non consentono alcuna spiegazione razionale.

"Urlo" di Munch¹² sonoro di un'anima angosciata e inorridita. Inizia l'abbattimento della separazione delle arti. Suono, colore, parola, azione mimica tendono a fondersi, alla ricerca di una Rappresentazione Totale.

La completa disintegrazione ritmica e formale è uno dei più rigorosi segni espressionisti, che vede nel timbro e nel ricco organico orchestrale il collante di un'opera audace e rivoluzionaria.

4. Bèla Bartòk

Bartòk nasce nel 1881 nella Transilvania sud-occidentale, regione, allora, sotto la sovranità ungherese, oggi in Romania. Inizia a studiare musica sotto la guida della madre, subendo frequenti cambiamenti di residenza. Completa la sua formazione musicale all'Accademia di musica di Budapest, fondata da Liszt.

Nel 1905 inizia la collaborazione con Zoltàn Kodàly¹³ per lo studio sul canto popolare magiaro.

Nel decennio successivo, Bartòk estende le sue ricerche di etnomusicologia al canto popolare di tutti quei popoli che allora vivevano entro i confini del regno di Ungheria. Ottenuta poi una cattedra di pianoforte, il compositore svolge sistematicamente la sua attività in due campi paralleli: la composizione e la ricerca etnomusicologica.

Con l'aiuto della seconda moglie, pianista, Bartòk inizia, dal 1923, una serie di tournées in patria e all'estero.

Nel 1940, a causa della situazione politica, il compositore lascia l'Ungheria per gli Stati Uniti. Qui insegna alla Columbia University fino alla morte, avvenuta nel 1945 a New York.

Molte le composizioni per pianoforte, la più importante "Mikrokosmos", opera didattica in sei fascicoli contenenti complessivamente 153 brani. Non mancano musiche da camera, quartetti per archi, composizioni per orchestra e per solisti con orchestra, composizioni vocali. Tra i lavori teatrali si distinguono:

- "Il principe di legno", balletto in un atto, 1917
- "Il castello del principe Barbablù", opera in un atto, dal testo di Béla Balász, 1918
- "Il mandarino meraviglioso", balletto in un atto, 1925.

Uno dei grandi meriti del compositore è quello di aver compreso che il fine da perseguire era ricercare i caratteri etnici della musica popolare nelle condizioni di massima purezza e autenticità, al fine di reimpiegarli nella creazione contemporanea, apportandole una ricchezza di materiali musicali e una libertà di comportamenti lessicali, ritenuti smarriti. Così Bartòk opera una stretta integrazione tra il canto popolare dell'Europa orientale e la tradizione dotta dell'Europa Occidentale:

Dapprima, semplicemente armonizzando le melodie popolari, poi con libere trasposizioni, modifiche e d elaborazioni, infine creando originali musiche che rivelassero i caratteri morfologici e stilistici del canto popolare.

Non mancano nel compositore la tendenza alla massima astrattezza, imbevuta di spiriti espressionistici, come pure una più tarda ricerca di disegni più lineari e comunicabili.

¹² Nome assegnato ad una serie di famosi dipinti del pittore norvegese Edvard Munch (1893-1910). La più famosa tela è conservata alla Galleria Nazionale di Oslo.

¹³ Zoltàn Kodàly (1882-1967), compositore, linguista, etnomusicologo ed educatore ungherese.

Il Castello del principe Barbablù

Titolo ungherese: A Kékszakállúhercegvára, letteralmente “Il castello del duca Barbablù”.

Opera in un atto, libretto di Béla Balázs, prima rappresentazione: Budapest, Teatro dell'Opera, 1918.

Nel 1910, lo scrittore Béla Balázs, uomo di cinema e di teatro, sottopose all'attenzione del musicista, un suo breve dramma ispirato al ben noto fiabesco personaggio¹⁴.

Bartók subito usò il libretto in occasione di un concorso per un'opera in 1 atto, bandito dal Ministero per le belle arti di Budapest, ma il lavoro fu rifiutato, giudicato di fragile articolazione drammatica e musicale.

Il compositore continuò la sua attività, ma ancora l'opera subì l'ostilità degli ambienti ufficiali e la censura impedì altre riprese in Ungheria.

L'opera fu data in Germania in lingua tedesca e fu solo nel 1935 che poté essere risentita nel suo idioma originale.

Solo dopo la fine della seconda guerra mondiale, “Barbablù” riuscì ad imporsi tra i capolavori musicali del Novecento.

L'azione si svolge nel castello di Barbablù, in un fantomatico Medioevo.

Il principe, talora definito “duca”, entra in scena insieme a Judith, fanciulla innamorata, adesso moglie, che lo ha seguito, dopo aver abbandonato per lui l'ostile famiglia.

Ma il castello è un luogo gelido e tetro, privo di finestre, con mura che trasudano acqua e la donna ne è sgomenta. Misteriose e sinistre appaiono sette porte chiuse che danno sulla sala principale.

Barbablù proibisce alla donna di aprirle ed entrarvi, ma Judith insiste, curiosa, facendo leva sull'amore che l'uomo nutre per lei.

Così, a mano a mano, ottiene tutte le chiavi per aprire le prime sei porte: nella prima stanza si cela una camera della tortura, con pareti che colano sangue; la seconda stanza si rivela una sala piena di armi insanguinate; la terza una sala del tesoro, sfavillante di preziosi gioielli, anch'essi macchiati di sangue, come pure i fiori e le piante di un giardino, celati dietro la quarta porta. Nella quinta appare un vasto reame, forse il dominio di Barbablù, sovrastato da minacciose nubi rossastre. Dietro la sesta porta appare un bianco lago ghiacciato, alimentato da lacrime. Resta da svelare il mistero della settima porta. Dietro le insistenze di Judith, Barbablù consegna a malincuore la chiave per aprirla. Qui sfilano tre donne riccamente addobbate, ma con pesanti corone di ferro in testa.

Sono le precedenti mogli del principe, la sposa del mattino, quella del mezzogiorno e quella della sera.

Judith sarà la sposa della notte. Inutilmente ella chiede pietà, il suo destino è segnato.

La donna viene ricoperta di pesanti gioielli e di un manto stellato, poi è costretta a seguire le tre compagne: la porta si richiude inesorabilmente alle loro spalle.

Il principe si allontana, in solitudine, mentre le tenebre tornano ad avvolgere il suo castello e la sua anima.

Il castello, remoto nel luogo e nel tempo, accoglie istanze universali quanto sfumate nei contorni, in cui i personaggi sussurrano l'un l'altro domande che mai avranno risposta mentre percorrono un sentiero tracciato dal destino.

Fortissimo lo spessore simbolico: ogni porta chiusa cela un brandello di verità illusoria.

Per ciascun episodio, il musicista usa una specifica tonalità, intrecciata con elementi modalici.

Il piano di contrasti che regge l'opera viene ulteriormente evidenziato dal livello dei volumi orchestrali che va e torna al pianissimo, dopo la potenza sonora esplosa alla quinta porta. La caratterizzazione dei personaggi non avviene mediante lo stile di canto, dove prevale l'uniforme tetrametro trocaico, né per temi conduttori, ma per motti plasmati sugli accenti tonici della lingua ungherese.

Benché i due personaggi rappresentino il conflitto fra mondo maschile e femminile, metafora di tutti i possibili conflitti, punto nodale è il castello stesso; luogo che vive di vita propria, esso rappresenta una “coscienza”, così che il conflitto rimane in realtà all'interno dell'“io”.

L'opera comprende nove scene: ogni scena ha i suoi propri temi esposti dall'orchestra, i suoi giri armonici e i suoi timbri caratteristici.

¹⁴ Fiaba originaria del francese Charles Perrault (1628-1703), considerato il padre della fiaba europea.

Particolare la parte del canto: recitativo a frammenti piuttosto brevi, ma tuttavia intensamente melodico, privo di vistosi ardimenti, semplice e penetrante; concepito nello spirito dei canti ungheresi più antichi, fondati su scale pentatoniche, con una marcata predilezione per i disegni discendenti.

L'opera non ha "leitmotive", ma, come elemento ricorrente, una "cellula" che simboleggia il sangue; cellula che consiste nel bicordo più dissonante, la seconda minore, vero e proprio urto armonico.

Denso di forze trattenute e di compresse violenze, il capolavoro di Bartòk rende difficile sottrarsi al suo fascino. I versi di otto sillabe, con il loro "monotono" ritmo da ballata, stabiliscono un riconoscibile legame con il "parlando rubato", tipico del canto popolare magiaro, capace di chiarire le situazioni psicologiche, la forza espressiva, l'ineluttabilità di questa tragedia della solitudine, la fatalità incombente sui personaggi di uno dei capolavori più misteriosi e visionari del Novecento.

5. Alban Berg

Berg nasce a Vienna nel 1885; inizialmente autodidatta, dal 1904 studia sotto la guida di Schönberg, il quale lo considera più amico che allievo. Trascorre tutta la vita a Vienna, dedicandosi esclusivamente alla composizione, alla critica e alla divulgazione delle opere della Scuola di Vienna

Di salute malferma, muore a Vienna nel 1935, a soli cinquant'anni. Berg lascia una ventina di composizioni, ma tutte di estremo valore e altissimo spessore.

Fin dalle prime opere, l'insegnamento di Schönberg si sovrappone all'influenza del cromatismo tardo-romantico, nei *Lieder*, nel Quartetto op. 3, nei Pezzi per orchestra, nella Sonata per pianoforte op. 1.

I più famosi lavori appartengono alla maturità artistica:

- L'opera in tre atti "Wozzeck", tratta da un dramma di Georg Buchner, rappresentata a Berlino nel 1925.
- Il Concerto da camera per pianoforte, violino e 13 strumenti a fiato, del 1925.
- La "Suite lirica" per quartetto d'archi, del 1926.
- L'aria da concerto "Der Wein", del 1929.
- L'opera "Lulu", su libretto dello stesso Berg, nata dalla fusione di due drammi di Frank Wedekind ("Lo Spirito della terra" e "Il vaso di Pandora"), incompiuta e rappresentata a Zurigo nel 1937.
- Concerto per violino ed orchestra, del 1935.

Wozzeck, Op.7

Opera in tre atti e 15 quadri, libretto proprio. Fonte letteraria: "Woyzeck" di Georg Büchner. Prima rappresentazione: Berlino, Staatsoper, 14 dicembre 1925.

L'azione si svolge in un tempo e in un luogo imprecisati.

Il soldato Wozzeck sta radendo il suo Capitano, in un piccolo distretto militare. Fin dall'inizio, il povero soldato viene deriso e rimproverato. Mentre raccoglie legna per il Capitano, insieme al compagno Andres, Wozzeck è colto da allucinazioni. Maria, la compagna di Wozzeck, dal quale ha avuto un figlio, assiste alla sfilata della banda militare, restando attratta dal Tamburmaggiore.

Wozzeck le fa visita, ma, estraniato, non rivolge neppure uno sguardo al figlioletto.

Nello studio di un Dottore, Wozzeck è vittima di stravaganti esperimenti medici.

Intanto Maria cede alle lusinghe del Tamburmaggiore e ne riceve in regalo un paio di orecchini.

Vittima del cinismo e delle battute ironiche del Dottore e del Capitano, Wozzeck, sempre più turbato e geloso, matura l'idea di uccidere Maria.

Scoperti i due a ballare in una osteria, il soldato manifesta la propria disperazione, rabbia e dolore, tanto che, in caserma, i due rivali vengono alle mani. Wozzeck ne esce malconco; poi trascina Maria, in preda a rimorsi, in un bosco fuori città, sulla riva di uno stagno. Qui l'uomo le affonda un coltello in gola, poi abbandona la scena, apparentemente tranquillo.

Wozzeck si reca poi in una bettola, dove giovani ubriachi e donne di facili costumi, ridono e ballano, Una donna si accorge che il soldato ha i vestiti macchiati di sangue e l'uomo scappa, sconvolto ed impaurito. Tornato allo stagno, Wozzeck cerca di ritrovare nell'erba l'arma del delitto. Tenta di gettare il coltello sempre più al largo, avanza nello stagno, cerca di lavarsi il sangue dai vestiti poi, sopraffatto dalle sue allucinazioni, annega.

Il figlio di Maria, è lasciato in strada a giocare con altri bambini, qualcuno reca la notizia della morte della madre; mentre i compagni si allontanano incuriositi, il piccolo resta solo sulla scena vuota, a giocare con un cavallino a dondolo.

L'opera, nata come dramma musicale, può essere considerata il compendio ante litteram di tutto il travagliato periodo storico vissuto fin dal 1925.

Il libretto è diviso secondo lo schema tradizionale della tragedia greca: esposizione, peripezia, catastrofe.

L'architettura dell'intera opera si può ricondurre allo schema A – B – A.

Il denso simbolismo che circonda i personaggi non nasce da una contingenza storica ed ambientale, ma conserva una impressionante attualità.

Wozzeck è figura parente del “puro folle”, essere vicino alle forze e ai misteri della natura che lo circondano e lo forzano ad arrendersi loro. Forte la condanna nei confronti di una scienza fredda e materialistica, forte l'idea di povera gente che, non soltanto deve soffrire l'estrema miseria, ma anche assumerne tutta la colpa.

Opera di denuncia contro il falso moralismo ed il vacuo filosofeggiare; lavoro espressionista, quando paure misteriose prendono forma tangibile negli oggetti della natura circostante. Non manca una densa lettura psicologica. Tutte le scene più realistiche ed impressionanti sono raggiunte sempre attraverso una legge determinata di costruzione musicale.

Gli accordi iniziali dell'opera si trasformano in una incessante varietà di atteggiamenti strutturali, fino alla completa dissoluzione armonica e timbrica del modello iniziale. Tutta l'orchestra scivola in modo lento e graduale sull'accordo-tema in re minore, a soffocare gli ultimi rantoli di Wozzeck.

Attraverso una parabola armonica, durante la quale vengono riassunti i principali temi e atteggiamenti dell'opera, l'invenzione culmina in un tutto atonale. Ma, alla fine, si riafferma improvvisamente la tonalità con sconcertante potenza. Con la sola e precisa dialettica tra tonalità, atonalità e tecnica seriale, Berg ha arricchito e, in parte, sostituito i mezzi dinamici ed espressivi della musica tradizionale.

Sono qui presenti, ma con variazioni, suite, rapsodie, canzone da caccia, ninna-nanna, passacaglia, sonata, fantasia, il declamato ritmico e parlato.

Attraverso la scelta e l'invenzione di una data forma per ogni momento del dramma, si trova spinta al massimo la volontà di dare alla musica e al dramma stesso una propria durata.

Tempo del dramma e tempo della musica si fondono in una vicenda che continua oltre i limiti della finzione teatrale, oltre il tempo reale dello spettatore, in una smisurata ed universale coralità.

Profonda ed inquietante, l'opera rivela il disgregarsi di una coscienza e una radicale crisi d'identità, testimonianza di una condizione umana, oppressa ed infelice: quella dell'uomo “moderno”.

A “Woyzeck”, lo scrittore Büchner lavorò fino alla morte, dal 1836 al 1837.

Nella genesi di tale lavoro ebbe rilievo il caso medico-giudiziario di Christian Woyzeck, condannato a morte per aver ucciso la sua amante, ma certamente il fatto fu rilevante, per lo scrittore, soprattutto per il rapporto tra azione individuale e struttura sociale.

Con grande lucidità ed incisività, Buchner mostra la condizione alienata di Woyzeck, il suo gesto disperato e autodistruttivo, i rapporti con i suoi aguzzini come conseguenza di un sistema di relazioni sociali.

L'azione del protagonista si configura come inevitabile. Le diverse stesure del lavoro letterario mostrano un processo mai portato a termine, ma i suoi momenti hanno una loro propria autosufficienza, frammenti di incredibile intensità, schegge folgoranti.

Berg si era riproposto massima fedeltà al testo di Buchner, pur compiendo tagli e rielaborazioni.

La genesi dell'opera fu comunque lunga, intrecciata con la tragedia della guerra e con i ritmi di lavoro del musicista, mai rapidi. Resta evidente l'“eccezionale tragicità”, ritenuta da Schönberg inadatta

alla musica, di una vicenda ambientata in una squallida quotidianità, in una condizione oppressa e soffocata, che non può essere oggetto di trasfigurazione, ma neanche essere letta in chiave naturalistica. Il compositore accentua le potenzialità espressive, la forza visionaria e allucinata del linguaggio di Buchner, intuendone l'attualità espressionista.

Wozzeck è la prima opera atonale di ampio respiro, ma vi sono pagine in cui trovano posto allusivi rapporti con centri tonali; si notano così diversi gradi di ambiguità, dall'allusione, subito smentita, alla vertigine della totale dissoluzione, sempre con esiti di straordinaria efficacia espressiva.

Non mancano reminiscenze del canto popolare, anche se stravolte in modo da creare immagini di un'innocenza perduta, a fronte di un presente "alienante" ed "estraniato".

A questo contribuiscono non poco i tipi di canto, da quello "classico" al "canto parlato", il famoso "Sprechgesang" del "Pierrot lunaire" di Schönberg, che prevede l'intonazione delle altezze delle note scritte, ma con emissione "parlata", rispettando rigorosamente il ritmo.

L'opera offre un ritratto straordinariamente ricco e complesso di un'umanità oppressa in modo intollerabile, tanto da conseguire deliri e condizioni alienate.

La scena finale del lavoro, dal sapiente effetto di "anticlimax", produce, con le sue sonorità aeree, gelide e diafane, un clima lontano, sospeso e rarefatto. L'atmosfera mortale scorre indifferente, fino a dissolversi nel pianissimo degli accordi finali, fino all'estinguersi in una situazione "aperta".

La conclusione dell'opera sanziona una prospettiva di radicale pessimismo, del compositore e di tutta un'epoca, quasi a cristallizzarsi in un'eterna cornice di angosciante rappresentazione mitica.

Lulu

Opera in tre atti (il terzo non orchestrato), in lingua tedesca, libretto dello stesso autore.

Fonti letterarie: "Lo spirito della terra" e "Il vaso di Pandora" di Frank Wedekind.

Anteprima: Berlino, Alte Philharmonie Saal, 30 novembre 1934.

Prima rappresentazione: Zurigo, Staddtheater, 2 giugno 1937.

La trama dell'opera è estremamente complessa.

La vicenda inizia con un Direttore di circo che presenta al pubblico una donna serpente; la scena muta rapidamente e Lulu è ragazzina sedicenne, proveniente dagli strati più bassi della società londinese. Ben presto l'avvenente fanciulla è corteggiata da una galleria di personaggi che ne subiscono il distruttivo fascino: un Dottore, un Consigliere, un Pittore.

Nel frattempo Lulu diventa famosa ballerina di varietà, circondata da spasimanti, un principe africano, il figlio del Dottore; non manca uno squallido personaggio che, facendosi passare per suo padre adottivo, la ricatta, chiedendole dei soldi.

Dopo lo scoppio della guerra e il suicidio del Pittore, compaiono nella vita di Lulu, una contessa, che se ne dice innamorata, un atleta e uno studente, pronti a battersi per la fanciulla; Lulu, accorsa per dividere i due contendenti, ne uccide inavvertitamente uno, con una pistola. Dopo il delitto, a seguito di un'epidemia di colera, Lulu si ritrova in un lazzaretto. Lo studente l'aiuta a fuggire; denunciati e ricattati, i fuggiaschi si ritrovano, insieme alla contessa, in una squallida soffitta, dove Lulu è costretta a fare la prostituta.

Durante una notte di Natale, in una strada di Londra, Lulu viene uccisa da Jack Lo Squartatore; viene uccisa anche la contessa, accorsa in suo aiuto. Dopo una lunga e distorta marcia, il sipario si chiude.

Dopo aver ultimato Wozzeck nel 1921, Berg intraprende la composizione di "Lulu", il cui libretto si ispira a due lavori del drammaturgo Frank Wedekind, "Erdegeist" (Lo spirito della terra) e "Die Buchse der Pandora" (Il vaso di Pandora), che il compositore fonde ed unifica.

L'opera rimane incompiuta perché Berg riesce ad orchestrare solo i primi due atti. Solo nel 1979, Friedrich Cerha¹⁵ ne strumentala il terzo.

¹⁵ Musicista austriaco (n. 1926), compositore e direttore d'orchestra, promuove a Vienna la diffusione della musica moderna e contemporanea.

Il lavoro racconta l'ascesa e il declino di una giovane donna, conturbante, a tratti ingenua, circondata da lussuria e violenza, che si manifestano in coloro che la circondano. Lulu è donna seducente, forza erotica viva e dominante, dotata di ancestrale potere sull'uomo, qui preso da paure e debolezze.

La donna è strumento di un destino imprevedibile, "estraniante", causa involontaria della morte di coloro che, a vario titolo, le gravitano intorno.

Le scene sono crude, i personaggi vivi e violenti, le atmosfere gelide e opprimenti.

Palese critica nei confronti dell'ipocrisia del tempo, piena di falsi pregiudizi e moralismi, su tutta la vicenda grava una nube oscura, pesante e soffocante. I personaggi sono "alienanti" e "respingenti", "ingiudicabili". Lulu è nello stesso tempo carnefice e vittima, fin dall'inizio predestinata a soccombere ad un fato assurdo.

L'opera incontrò non pochi dissensi in Germania, dove il nazismo trionfante aveva messo al bando la "decadente arte moderna". Così Berg pensò, all'inizio, di farne un pezzo musicale ex novo, concepito sinfonicamente, tranne due brani per voce umana, conosciuto come "Lulu-Symphonie".

Il soggetto scabroso, pieno di crudeltà e amarezze, realizzato in chiave quasi interamente dodecafonica con sovrapposizione di momenti tonali, ubbidisce ad un rigore compositivo di straordinaria lucidità intellettuale, rivolta ad evidenziare la tragica essenza della storia, grottesca e surreale. Berg aveva previsto, nell'interludio che divide le prime due scene del secondo atto, la proiezione di un film muto, in cui dovevano essere evocati alcuni momenti della decadenza morale di Lulu.

Di grande forza la linea vocale della "Sprechstimme", preferita dai seguaci della dodecafonica. Il lacerante grido di morte di Lulu, uccisa da Jack, è reso dall'accordo a piena orchestra dei 12 suoni della scala cromatica: spesso Berg offusca la consonanza, ma non la rifiuta, al fine di non lasciarla schiudersi che in momenti precisi; opera dissonante globalmente, ma consonante nei dettagli.

Molte dissonanze vengono caricate di tutto il loro peso di crudeltà, ma, audacemente, la consonanza rivela un aspetto di inquietudine e un peso tragico.

L'orchestra è spesso sollecitata nella sua interezza, tanto "densa" fino a sconfinare, talora, nella pesantezza. La scrittura di Berg esige da parte dei cantanti, sicurezza d'intonazione, esattezza ritmica, voci lunghe e durevoli.

Lulu è soprano drammatico che deve essere capace di arrivare al registro acuto. Le voci sono utilizzate su quattro livelli: canto puro (dal recitativo al vocalizzo), mezzo canto, canto parlato (sprechgesang), con le indicazioni delle altezze, anche se non sempre rispettate, e il parlato ordinario, dotato o meno di suggestione ritmica.

Nel 1904, Franck Wedekind, dà vita a due lavori "Lo spirito della terra" e "Il vaso di Pandora", che ispireranno il giovane Berg, ancora impiegato comunale. Fu l'incontro con Arnold Schönberg a segnare il suo percorso di compositore. Ma Berg non dimentica mai del tutto la scrittura della tradizione, dividendosi tra atonalismo e tonalità. Entro questi confini trova espressione la sensualità di Lulu, vittima e carnefice nello stesso tempo. Ma il senso ultimo della vicenda coinvolge il significato stesso dell'uomo e della propria esistenza. Un senso filosofico che attraversa tutta l'arte tedesca nei primi decenni del Novecento.

Dall'inizio alla fine, l'opera, nel suo forte dispiegarsi espressionista, scava dentro la psiche umana, portando alla luce i sentimenti più abietti. Lulu è protagonista di un dramma nel quale si vede riconosciuto un mondo prossimo alla fine, annientato da cinismo, violenza, crudeltà. Quel mondo che, in seguito, per lunghi anni, sarà segnato dal nazismo e dalla guerra.

6. Igor Stravinskij

Stravinskij nasce nel 1882 presso San Pietroburgo. Il padre, primo basso nella compagnia operistica del Teatro Marinski, lo avvia agli studi musicali. Allievo di Rimski Korsakov, inizia le sue prime composizioni orchestrali.

Nel 1910 Sergej Diaghilev¹⁶ lo porta a Parigi dove scrive, per la Compagnia dei Balletti Russi, i primi balletti, "L'oiseau de feu", "Petruska" e "Le sacre du printemps", con i quali riesce ad attirare su di sé l'attenzione del mondo artistico francese ed internazionale.

Nel 1914 prende dimora a Morges in Svizzera, per poi trasferirsi in Francia, assumendo, successivamente, nel 1934, la cittadinanza francese.

In quegli anni inizia a compiere varie tournées, presentandosi ora come pianista ora come direttore delle proprie opere. Lo scoppio della seconda guerra mondiale, nel 1939, lo vede negli Stati Uniti.

Qui fissa la sua residenza ad Hollywood e nel 1945 assume la cittadinanza statunitense. Dopo la guerra, compie ancora frequenti viaggi in Europa per dirigere e presentare le sue nuove opere.

Muore a New York nel 1971, ma viene sepolto poi a Venezia.

Fra i suoi lavori, musiche da camera, composizioni per pianoforte, composizioni per orchestra, per solisti e orchestra, composizioni per coro. Restano famosi i balletti:

- "L'oiseau de feu", 1910
- "Le sacre du printemps", 1913
- "L'histoire du soldat", 1918
- "Pulcinella", balletto con canto su temi di Pergolesi, 1920.

Fra le opere:

- "Le Rossignol", 1914
- "Mavra", 1922
- "Renard", 1922
- "Oedipus rex", 1927
- "Perséphone", 1934
- "The Rake's Progress", 1951
- "The Flood", 1963.

Per quasi mezzo secolo, Stravinskij vive da protagonista le vicende della musica contemporanea.

Condivide i più disparati eventi della cultura europea, entra in contatto e collabora con i più autorevoli esponenti delle lettere e della pittura, sperimenta nuove tendenze e linguaggi, propone soluzioni nuove, riscrive in chiave personale atteggiamenti stilistici propri delle forme o dei musicisti del passato.

Trascorre da uno stile all'altro con facilità e disponibilità. Con lucidità ed intelligenza, sorveglia l'avvicinarsi dei propri periodi creativi, riportando le tecniche via via adottate entro l'unità del proprio pensiero.

Nell'intero arco della sua produzione sono stati convenzionalmente distinti tre periodi: russo, neoclassico, seriale.

Le opere del periodo russo si ispirano in prevalenza ai miti e alle favole dell'antica Russia.

Ne sono esempi i balletti composti per la compagnia di Diaghilev che, nel giro di quattro stagioni parigine, procurano al musicista fulminea celebrità.

In questi anni conosce anche il jazz, quasi sconosciuto in Europa, se ne appropria. Lo ripropone in alcune composizioni.

Con il balletto "Pulcinella", su musiche di Pergolesi, il musicista apre, nel 1920, il lungo periodo neoclassico, caratterizzato da composizioni basate su libere manipolazioni o reinvenzioni del materiale del passato.

¹⁶ Sergej Diaghilev (1872-1929), impresario teatrale russo, celebre per aver fondato la compagnia dei "Balletti russi".

Attraverso l'arte della "parodia"¹⁷, Stravinskij acquisisce stili, forme, modi linguistici dei musicisti del passato e li ripropone nei modi propri della sua tecnica compositiva.

Suoi modelli Bach, Handel, Mozart, Donizetti. Si ha così quella che è stata chiamata "musica al quadrato": il compositore fa oggetto della propria ispirazione opere preesistenti e il modello musicale prescelto serve come paradigma lessicale sul quale si innesta una personalità nata in un differente clima.

Dal 1953, si avvicina alla tecnica seriale, dopo aver rifiutato per quasi quarant'anni l'atonalismo di Schönberg.

The Rake's Progress

(La carriera di un libertino)

Opera lirica in tre atti, in lingua inglese.

Libretto di Wylan Auden e Chester Kallman. Prima rappresentazione: Venezia, Teatro La Fenice, 1951.

L'azione si svolge in Inghilterra, nel XVIII secolo.

Un giovanotto scapestrato, Tom Rakewell, amoreggia con Anne, nel giardino della casa del padre di lei.

Pur ricevendo un'offerta di lavoro in banca, dal futuro suocero, Tom la rifiuta: non ha nessuna voglia di lavorare ed esprime un primo desiderio, quello di diventare ricco. All'improvviso uno sconosciuto, Nick Shadow, in realtà Mefistofele, gli annuncia che sarà possessore di un cospicuo lascito, per la morte di uno zio. Subito Tom si reca a Londra e qui si abbandona ad una esistenza dissoluta, aiutato da Shadow che, per un anno, si offre di essere suo servitore.

Intanto la fidanzata Anne decide di raggiungerlo a Londra. Nel frattempo Tom, annoiato dai piaceri e dai vizi, si lascia convincere a sposare Baba "la Turca", la donna barbata di un circo, invocando il diritto ad essere totalmente libero. Incontrata Anne, sbigottita e stupefatta, Tom le presenta la sposa.

Poco dopo, stanco della moglie che si rivela sempre più petulante e arrogante, il giovane esprime un terzo desiderio, quello di voler fare del bene alla gente.

L'occasione si presenta grazie ad un regalo di Shadow: una macchina truccata per tramutare le pietre in pane. L'impresa fallisce e tutti i beni di Tom vengono messi all'asta. Lo sconosciuto Shadow si palesa finalmente come Mefistofele.

E' trascorso un anno e il diavolo pretende, in cambio dei suoi servigi, l'anima di Tom, a meno che il giovane non riesca a salvarsi vincendo una partita a carte.

Tom vince e Shadow sprofonda tra le fiamme, ma, irato e beffato, porta con sé il senno del povero Tom.

In manicomio, il giovane si crede Adone, scambia Anne per Venere e le chiede perdono. Ma il padre della ragazza, Trulove, accorso in manicomio, porta via la figlia. Non trovandola più, Tom muore con il cuore spezzato.

L'opera segna il culmine, ma anche la fine, del periodo neoclassico del musicista.

La musica prende a modello quella del XVIII secolo, con le consuete forme chiuse di arie, pezzi d'insieme, recitativi accompagnati con l'orchestra e secchi con il clavicembalo, come pure con i soggetti e le strutture drammaturgiche che si rifanno all'opera buffa del '700, in particolare alla trilogia di Mozart.

Non manca, tuttavia, la vena aggressiva ed ironica di Stravinskij, che si rivela nell'aria cantata da Baba, apparentemente monotona, ma resa grottesca dalla base di un "perpetuum mobile" meccanico degli archi e dei clarinetti.

La genesi di questo lavoro, considerato capolavoro del periodo americano di Stravinskij, è narrata diffusamente dallo stesso autore: "Sei anni fa, nel 1947 a Chicago, ad una mostra sulla pittura inglese, fui colpito dalle diverse serie narrative di William Hogarth, pittore inglese del Settecento, nato e morto a Londra rispettivamente nel 1697 e nel 1764, che mi sembrarono una successione di scene d'opera.

¹⁷ Termine inteso da Stravinskij nel suo più autentico significato, quale imitazione di uno stile letterario, musicale o artistico, destinata ad essere riconosciuta come tale.

Poco dopo, conversando con l'amico Huxley, fu lui a suggerire Auden come librettista e discutemmo il problema dell'opera in lingua inglese...".

La prima rappresentazione ebbe luogo l'11 settembre 1951, nell'ambito del XIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, con la direzione dello stesso compositore. La serie di otto dipinti, presi ad ispirazione, rappresentò, nel suo seguito di scene, un'idea molto vicina alla concezione che Stravinskij aveva dell'opera, cioè una serie di quadri staccati basati su forme chiuse.

Non sfuggì al compositore che un'opera in linea con la tradizione classica, avrebbe dovuto confrontarsi con la modernità. Ma Stravinskij intese la contemporaneità non come principio di progresso, bensì di riflessione: non esistevano esperienze che non potessero essere rese attuali.

Gli elementi universali della favola potevano essere resi più chiari, parabola caricata di simboli senza spazio e senza tempo. Intreccio di commedia e tragedia, l'opera è sorretta da un'orchestra dall'organico di tipo settecentesco. Le voci mantengono una costante cantabilità e tutto l'impianto tonale lega i vari numeri, essenziale nella costruzione dei personaggi e delle situazioni.

La parte strumentale è trasparente e sobria, ma i tratti più caratteristici dello stile del compositore si riscontrano nel ritmo e nelle armonie. Prevalgono l'ostinato e il ribattuto e incursioni nella politonalità, a scandire la vicenda come una marcia ineluttabile, oggettiva ed ossessiva, a tratti inquieta e nervosa.

A sottolineare che la vita dell'uomo è un trastullo, secondo il deterministico "pessimismo" stravinskiano, nelle mani di forze superiori, di cui egli non può penetrare le leggi misteriose.

Prima che l'opera si chiuda del tutto, Shadow ferma l'azione, invita gli attori alla ribalta e in teatro si accende la luce.

In questa sorta di epilogo, ogni personaggio dà a turno la propria versione della vicenda e tutti insieme cantano la morale della favola: "Per chi nell'ozio se ne sta/il diavolo ha/da far, per lei, signor, per lei, bella signora/per lei e lei". Poi, tutti si inchinano rispettosamente al pubblico ed escono.

Opera oltremodo seria, proprio in virtù della finzione "sub specie ludi".

Il compositore reagisce con forza di volontà alla coscienza della vanità delle cose "vacue", trovando salvezza in un superiore distacco. Non pessimismo in senso stretto, ma, più propriamente, scetticismo.

Dopo tre anni di lavoro su quest'opera, Stravinskij rimarca che, tra i compiti dell'artista, vi è quello di esplicitare i sensi nascosti delle vicende umane, mediante la loro esposizione mitica sul palcoscenico.

Compito dell'uomo del Novecento non è quello di negare ma quello di coniugare formule vecchie, ma rinnovate e risperimentate, con la verità o le verità.

Teatro è la vita degli uomini, teatro le vicende che la rispecchiano, a loro volta inserite nella citazione di un melodramma. La vita è pura parvenza e le storie umane, incontrollabili, rispettano regole, a loro volta, non determinabili dal singolo.

Così il compositore si affida al valore astratto della "forma", trattata con abili mani di artigiano, senza accoglierne il coinvolgimento. E' la conclusione di un musicista consapevole che teatro e vita sono la stessa cosa e che l'Assoluto è altrove, o meglio, al di sopra.

7. Riflessioni

Quando si parla di musica moderna o contemporanea, non si può evitare di fare riferimento alla Dodecafonia, termine di origine greca che significa, letteralmente, “dodici suoni”.

Nel sistema musicale occidentale esistono due tipi di scale: la scala diatonica (di sette suoni) e la scala cromatica (di dodici suoni)¹⁸.

Entrambe le scale sono comprese nell'intervallo melodico di un'ottava¹⁹.

La tecnica dodecafonica prevede la scelta, da parte del compositore, di una successione di suoni a suo piacere, senza però che le note si ripetano, almeno nello stesso schema.

Si forma, così, una serie originale; da questa si deduce la serie inversa, invertendo tutti gli intervalli: così, ad esempio, l'intervallo ascendente diventa discendente e viceversa.

Il linguaggio tonale si fonda su rapporti di carattere gerarchico tra suoni più o meno importanti.

In generale, questo sistema, ruota intorno alla “tonica”, cioè primo grado della scala in una tonalità determinata, punto di avvio e di arrivo di una composizione, nella quale le note hanno, così, un valore “funzionale” graduato.

Con la disgregazione di questo sistema, le dodici note della scala cromatica, vengono livellate, acquistano tutte la medesima importanza, vengono ridotte al rango di materia, semplicemente a suoni più acuti e suoni più gravi. Una materia in sé indifferenziata, che non porta i germi della forma, entro cui si può vagare nell'anarchia più completa.

Il sistema dodecafonico creato da Schönberg e adottato dai suoi fedeli allievi, Berg e Webern, sovrappone, alla nuova materia, di per sé amorfa, schemi costruttivi tali da impedire il ricorso a nuove “toniche” o ad accordi “polarizzanti”. Così, una volta prodotto un suono, esso non può riapparire, senza prima che sia necessario che vengano fatti udire gli altri undici. E' la cosiddetta “serie”, cioè un ordine di intervalli per il totale di dodici suoni. E' un meccanismo di partenza.

Resta ovvio che la dialettica tra “determinato” e “indeterminato”, tra immagine tonale e la sua lacerazione, non viene esautorata dalla dodecafonia, perché con i criteri seriali, si possono riprodurre “spettri” di soluzioni tonali. Lo stesso Schönberg, come pure Berg, ricorre spesso a tali ambiguità linguistiche.

La dodecafonia è la consacrazione dell'espressionismo, veicolo ideale che assicura al compositore che la trama che va elaborando, si neghi al linguaggio, storicamente giunto fino agli ultimi anni del secolo scorso.

Volutamente “arida”, la dodecafonia viennese, con le sue gelide serpentine, resta lo specchio di una più vasta aridità, di un'epoca di crisi senza precedenti, di una sempre più difficile comunicazione tra gli uomini, tra l'arte e il suo pubblico.

¹⁸ Do, do diesis o re bemolle, re, re diesis o mi bemolle, mi, fa, fa diesis o sol bemolle, sol, sol diesis o la bemolle, la, la diesis o si bemolle, si.

¹⁹ Nella cultura musicale occidentale, si chiama “intervallo di ottava”, l'intervallo fra due suoni di cui uno ha frequenza doppia dell'altro.

8. 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>	Odoya - 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.	<i>Colloqui con Stravinskij</i> (trad. di Luigi Bonino Savarino)	Einaudi - 1977
AA. VV.	<i>Introduzione a Bela Bartok</i>	Columbia University Press - 1951
Theodor W. Adorno	<i>Il maestro del minimo passaggio</i> (trad. di Paolo Petazzi)	Feltrinelli - 1983
L. Baldacci	<i>Letteratura e verità</i>	Ricciardi - 1963
Bela Bartok (a cura di Diego Carpitella)	<i>Scritti sulla musica popolare</i>	Bollati Boringhieri - 1977
Alban Berg (a cura di A. Morazzoni)	<i>Suite lirica. Scritti</i>	Il Saggiatore - 1995
Pierre Boulez	<i>Stravinskij rimane (in Note di apprendistato)</i>	Einaudi - 1968
Mosco Carner	<i>Alban Berg: the man and the work</i>	Holmes and Meier, New York - 1983
Fausto Cercignani (a cura di F. Degrada)	<i>Il Wozzeck di Büchner e il Wozzeck di Berg</i> in <i>Wozzeck</i>	Ediz. La Scala - 1997
Robert Craft, Igor Stravinskij	<i>Dialogues and a diary</i>	Doubleday, New York - 1963
F. Curi	<i>Ordine e disordine</i>	Feltrinelli - 1965
Domenico De Paoli	<i>L'opera di Stravinskij</i>	Paravia - 1931
Feodor Dostoevskij	<i>Memorie della casa di morti</i>	Rizzoli - 1950
F. Flora	<i>Dal Romanticismo al Futurismo</i>	Mondadori - 1925
Eugenio Garin	<i>La cultura italiana tra '800 e '900</i>	Laterza - 1963
Michele Girardi	<i>Il teatro musicale dell'espressionismo</i>	Unive it -1998
Salvatore Guglielmino	<i>Guida al Novecento</i>	Principato - 1971
D. Jarman	<i>Alban Berg. Lulu</i>	Cambridge University Press - 1991
Elena Maiullari	<i>L'evoluzione del teatro musicale di Leos Janacek</i>	Ediz. Musicisti Ass.- 2016
Alberto Mantelli	<i>Wozzeck, di Alban Berg</i>	Ediz. La Scala - 1942
Giacomo Manzoni	<i>Filosofia della musica moderna</i>	Einaudi - 1959
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
Anna Maria Morazzoni	<i>Stile e pensiero. Scritti su musica e società</i>	Il Saggiatore - 2008
Giovanni Morelli	<i>Da una casa di morti, di Leos Janacek</i>	Versione ritmica italiana - 1985

George Perle	<i>Alban Berg</i> , vol. I "Wozzeck"	University of California Press - 1980
Paolo Petazzi	<i>Alban Berg. La vita, l'opera, i testi musicali</i>	Feltrinelli - 1977
Giuseppe Petronio	<i>L'attività letteraria in Italia</i>	Palumbo - 1989
F. Pulcini	<i>Janaceck. Vita, opere, scritti</i>	Rivista italiana di Musicologia, vol. 29 - 1994
Leos Janacek (trad. Geraldine Thomsen)	<i>Letters and reminiscences</i>	Artia, Praga - 1955
M. Raymond	<i>Da Baudelaire al surrealismo</i>	Einaudi - 1948
W. Reich	<i>Alban Berg</i>	Vienna, 1937
Luigi Rognoni	<i>Espressionismo e dodecafonìa</i>	Einaudi - 1954
G. Sabbatucci, V. Viadotto	<i>Storia contemporanea della Grande Guerra ad oggi</i>	Laterza - 2018
Arnold Schönberg (a cura di Luigi Rognoni)	<i>Manuale di armonia</i> (trad. di Giacomo Manzoni)	Il Saggiatore - 2008
G. Seminara	<i>Alban Berg</i>	L'Epos - 2012
Halsey Stevens	<i>The life and music of Bela Bartok</i>	Clarendon, Oxford - 1993
Igor Stravinskij	<i>Cronache della mia vita</i> (trad. di Alberto Mantelli)	SE - 1999
Gianfranco Vinay	<i>Stravinskij neoclassico.</i> <i>L'invenzione della memoria nel '900 musicale</i>	Marsilio - 1987
Roman Vlad	<i>Storia della dodecafonìa</i>	Suvini Zerboni - 1958
Eric W. White	<i>Stravinskij. The composer and his works</i>	Univ. of California Press - 1979

Alcuni siti di interesse

www.biografieonline.it
www.cantarelopera.com
www.flaminionline.it
www.gbopera.it
www.liberliber.it
www.librettidopera.it
www.liricamente.com
www.operaclick.com
www.opera-inside.com
www.operaroma.it
www.raicultura.it
www.settemuse.it
www.suono.it

Opere su YouTube

<i>Da una casa di morti</i>	<i>Finale Atto I</i> Aix en Provence Festival	(5'20")
<i>Ertwartung, Op. 17</i>	Orchestra Sinfonica di Torino-RAI Dir. Hermann Scherchen Magda Lazlo, soprano	(31'10")
<i>Il castello del Principe Barbablu</i>	New Symphony Orchestra	(1 ora 3')
<i>Wozzeck</i>	Wiener Philharmoniker Dir. Claudio Abbado	(1 ora 37')
<i>Lulu</i>	Orchestre de l'Opéra Nationale de Paris Dir. Pierre Boulez	(2 ore 48')
<i>The Rake's Progress</i> <i>La carriera di un libertino</i>	<i>Aix-en-Provence</i> Dir. Kent Nagano	(2 ore 28')
	<i>With air commanding and weapon handy</i> (Atto I, Scena II) London Symphony Orchestra Dir. John Eliot Gardiner	(2'30")
	<i>Very well then</i> (Atto III, Scena II) The Metropolitan Opera Orchestra Dir. Fritz Reiner Hilde Güden, soprano Eugene Conley, tenore	(11'50")



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 e dalle ore indicate, sul canale YouTube dell'Associazione Il Melograno*:

sabato 12 marzo, ore 16.30 *Wagner e il tardo romanticismo*

sabato 9 aprile, ore 17 *Il verismo di Mascagni e il teatro musicale di Puccini*

sabato 7 maggio, ore 17 *Il melodramma tra decadentismo e simbolismo*
(Strauss, Ravel, Debussy)

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

sabato 15 ottobre, ore 17 *prima parte*

sabato 5 novembre, ore 16.30 *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 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

alla Sezione **Centro di Cultura Musicale**.