

Musica Contemporanea

Lezioni I-III

Negli ultimi due decenni dell'Ottocento e nei primi due del Novecento, possiamo parlare di crisi della tonalità, ovvero di un linguaggio che era stato fin lì predominante. Si tratta del momento culminante di un processo storico che ha radici nel passato, ma anche nei decenni a seguire. Possiamo pensare a questa crisi come ad una grande estensione della tonalità: la crisi è scaturita dalla scoperta di nuovi modi di realizzazione; perfino l'assenza di tonalità, può essere vista e considerata come una particolare e specifica modalità di attuazione della tonalità (si pensi a Webern, il più grande esponente della scuola dodecafonica).

➤ **La tonalità e la sua differenza con la modalità (che storicamente la precede)**

La musica europea prebarocca (agli inizi del 600) è definita musica modale, la quale può essere vista come l'antenato storico della musica tonale. Palestrina, grande autore del Cinquecento (1580), con l'opera "*Stabat Mater*" in scala modale Re modo dorico, cioè l'antenato del Re minore (in specie, parte in Re min e termina in Re maggiore per la presenza del Fa#), con un coro a otto voci, detto anche "doppio coro". Palestrina utilizza accordi maggiori e minori, cioè scale musicali molto simili alle tonalità maggiore e minore utilizzate nel periodo classico-romantico, per cui è un esempio di **musica modale** (tipica del canto gregoriano); ma siamo ad un passo prima rispetto allo sviluppo della tonalità: si tratta di una scala tonale discendente da quelle greche utilizzate durante tutto il Medioevo ed il Rinascimento (dunque, un ripensamento), non ancora strettamente codificata come accadrà, più avanti, nella tonalità. Qui, la musica è in un certo senso più libera, fluttua da un grado all'altro della scala con una vaghezza che non avrà più nei secoli successivi. La tonalità può essere definita come la derivazione per sintesi della modalità: nella corale in La maggiore "*Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ*" di Bach (coro a quattro voci, detto anche "coro misto") è un esempio di **musica tonale**. Mentre la nota tonica nel sistema modale è la *finalis* e può essere aspettata per più a lungo e meno rigidamente (salvo il fatto che deve esserci una cadenza conclusiva), nella musica tonale prende il nome di **tonica** e ne definisce un carattere gravitazionale e molto più scandito; Bach infatti, a differenza di Palestrina, ha bisogno di chiudere le frasi in maniera perentoria. Il peso della **cadenza** (intesa come il completare e il definire in senso compiuto una frase, concludendola) nella musica tonale è molto più forte rispetto alla musica modale: per questo la scala assume caratteri più rigidi.

➤ **La tonalità come sviluppo storico di un linguaggio musicale**

La tonalità cambia nel corso dei secoli: è un materiale di partenza da plasmare a seconda del contesto culturale e delle esigenze espressive, condizionandola al punto da differirla nel corso dei secoli. Si tratta di un fenomeno di creazione culturale soggetta a vastissimi cambiamenti. Fino alla fine dell'Ottocento, questi cambiamenti sono stati tali da non far percepire mai che si uscisse dal sistema tonale.

➤ **Cos'è stata la tonalità allargata**

La tonalità allargata è utilizzata in un senso talmente elastico da assumere una valenza diversa: ci troviamo nel complicato campo che giace tra la tonalità e l'atonalità. Un pioniere della tonalità allargata è **Richard Wagner**, compositore ottocentesco contemporaneo a Verdi, insieme a Beethoven l'autore più importante dell'Ottocento. Dal punto di vista strettamente linguistico, è con la musica wagneriana che si può iniziare a parlare di cambiamento e di "tonalità allargata". "*Tristan Und Isolde*", in particolare l'incipit, è un esempio fortissimo di cambio di tonalità, tanto da divenire un caso storico (il noto "accordo di Tristan"). L'incipit, diviso in tre frasi simili tra loro, non chiarisce la tonalità dell'opera, sintomo per l'epoca di spaesamento ed estraneità: questo fa rendere conto dell'impatto musicale dell'incipit, il quale segue una melodia solistica che si appoggia su un accordo (e che tutte e tre le volte si ripete). Wagner è un grande esempio di uso molto ampio e complesso della tonalità classica; imitato e rivisitato, ritorna anche nei primi del Novecento in modi espressivi diversi ma con

la stessa concezione di partenza. **César Franck**, cultore di Wagner ed autore di musica corale e strumentale molto raffinata, porta un esempio tipico di applicazione della tonalità allargata wagneriana ad un pezzo di musica da camera: in “*Sonata in A Major*” la tonalità è sottoposta ad una serie di forzature, come ad esempio l’uso dell’accordo di nona dominante (effetto di grande apertura). Sono da notare alcuni risvolti culturali: Proust, ne “*La ricerca del tempo perduto*” descrive l’effetto prodotto da una sonata, descrivendo il particolare senso di sospensione e di indeterminatezza del tempo, oltre all’ascolto di una musica colta e arcaica; si capirà più tardi che Proust si riferisse ad un preludio di Wagner e, soprattutto, proprio a questa sonata di Franck.

Questa è l’epoca in cui si inizia a ragionare sui limiti della tonalità come linguaggio troppo chiuso e logorato, sicuramente da superare. Fra coloro che portarono avanti questo pensiero ci fu **Liszt**, uno dei primi autori ad immaginare ad uscire completamente dalla tonalità: nell’ultima parte della sua vita, l’ungherese Liszt scrisse precocemente (in senso storico) alcuni pezzi pianistici brevi fuori tonalità; ne è un esempio “*Bagatelle sans tonalite*”(1885, 2:50 min). Si tratta di una musica che allude ad una tonalità senza chiarirne mai il senso (l’accordo finale conferma questo effetto). Liszt fu uno dei pochi casi di fuoriuscita dal sistema tonale, pur rimanendo con un piede dentro la tonalità (molti degli accordi utilizzati sono interni al sistema tonale); la musica atonale, che arriverà solo nel Novecento, definisce una serie di sonorità musicali completamente estranee alla tonalità. Questo processo storico di uscita o di messa in crisi della tonalità è frastagliato e colmo di casi eccezionali che si contrappongono e confondono tra loro.

Questo caso è diverso da quello di **Erik Satie** in “*Gymnopedie*”, dove si può parlare di “indebolimento della tonalità”, tendenza largamente utilizzata da molti autori francesi, tra cui **Debussy**. Il “*Preludio n° 6. Des pas sur la neige*” è un’opera musicale entrata nella storia, seppur breve, come grande esempio di riduzione fino all’osso della tonalità. Debussy trasmette un senso di sospensione immediato, avvertito anche dal titolo “Passi sulla neve”, a voler indicare il susseguirsi di passi a tentoni, che seguono un sentiero non rintracciabile, quello, se vogliamo, tonale. La tonalità ora è solo lo scheletro di ciò che era prima. L’accordo finale di Re minore, l’inizio con la nota Re e la presenza in scala del Si bemolle alluderebbero alla tonalità del Re minore, ma non esiste il collegamento dominante-tonica (operazione compiuta da Debussy per svuotare l’opera): è una musica che vaga. “*Passi sulla neve*”, titolo dalla suggestione poetica, allude alla situazione di stasi del linguaggio musicale, fermo sull’oscillazione continua di pochi accordi in una relazione nuova tra loro; potremmo parlare di *sinestesia*, quando Debussy con “ritmo” parla di “suono” (nella partitura, l’indicazione iniziale *Triste et lent* costantemente ripetuta nell’opera sopra una parvenza di melodia, vuole richiamare un paesaggio triste); l’accordo preclusivo *sol* sul conclusivo *do* (con l’indicazione *morendo*) conosce un ultimo sospiro conclusivo sull’accordo *re*, ed esplicita l’assenza della cadenza perfetta.

Un altro esempio si riferisce ad un musicista che ha continuato ad utilizzare la tonalità ben dentro il Novecento, non avendo accettato la fuoriuscita della musica dalla tonalità, pensando che avesse ancora molto da dire: esponente di una corrente volta a preservare l’importanza della tonalità, **Rachmaninoff** ha saputo affermare un senso compiuto della tonalità in un periodo in cui era stata corrosa e messa in discussione da questi mutamenti linguistici. Studioso di tonalità, Rachmaninoff è riuscito ad aggiungere nuovi dettagli pur muovendosi all’interno della tradizione (tardoromanticismo, Bach e Chopin). Nella partitura di “*Vocalise*” (*for piano solo*) la tonalità è definita in modo chiarissimo dall’accordo iniziale (*do* diesis minore); nell’esecuzione di Luka Sulic (piano e violoncello elettronico) l’effetto è diverso e la melodia risulta più efficace, a dimostrazione del fatto che la stessa opera, realizzata con mezzi espressivi diversi, assume caratteristiche diverse. Si può parlare, in questo caso, di musica iper-romantica.

- **Politonalità**
- **Dall’atonalità alla dodecafonia**
- **Tonalità rivisitata nel Novecento**

Musica Contemporanea

Lezione IV



Wagner, specie nella sua opera “*Tristano e Isotta*”, rappresenta un momento culminante per l’allargamento della tonalità nel corso del Novecento: l’accordo iniziale, in particolare, crea una tensione attraverso ciò che in musica è detta “armonia”, ovvero l’arte concernente il collegare e costruire gli accordi musicali in senso strettamente tecnico (combinazione simultanea di suoni differenti, sia gradevoli che sgradevoli). Le prime 43 battute della partitura (orchestrata ridotta all’esecuzione per il piano) del preludio wagneriano sono oggetto di un’analisi armonica:



➤ <https://www.youtube.com/watch?v=Y96PNkPCOvc>

L’accordo è composto dalle note FA, SI, RE# e SOL#, due intervalli di quarta, niente di alieno nei giorni nostri, per tutti noi che abbiamo l’orecchio spesso abituato all’armonia jazz (per i jazzisti parliamo di un accordo semi diminuito), eppure allora, a metà Ottocento, fu scandalosamente geniale. Soprattutto fu scandalosamente determinante. L’accordo di Tristan è una decisa frattura con la convenzione definita “tonale” aprendo nuove porte alla dissonanza come elemento fondante e non come semplice punto di passaggio. Il *Tristan accord* è un accordo di tensione, pulsione e volontà repressa, un elemento aperto, con la sua dissonanza smuove l’animo dell’ascoltatore lasciandolo indeciso, incompleto e indefinito.

La nota “estranea” all’accordo, frutto di un’operazione comunemente chiamata *appoggiatura* o *ritardo*, assume un peso rilevante, ed è talmente ambigua da creare una sorta di nuovo accordo “non tonale”, in grado di preannunciare il **colore del dramma**; Wagner crea le premesse fondamentali alla trama e al carattere dell’opera (teatro musicale). Il preludio è caratterizzato da **tre partenze e tre fermate**, che mirano ad andare sempre più in alto collegando tre tonalità diverse presentate dall’autore ambigualmente (di volta in volta, invece di confermare la prima partenza, si sposta su un altro piano). Per l’intera opera, non si è in grado di capirne la tonalità; piuttosto, sono percepibili accenni a più tonalità. Questa modalità non affermativa, bensì sospensiva, verrà assunta come modello per diversi autori dalla seconda metà dell’Ottocento alla prima metà del Novecento: ecco perché Wagner segnerà un’era musicale, per cui potrà parlarsi, nel Novecento, di post-wagnerismo. Critico, saggista, autore antisemita di *pamphlets*, Wagner venne assunto dal nazismo come autore ufficiale, oltre ad incarnare perfettamente il simbolo del tedesco ariano, puro e perfetto (non a caso fu l’autore più amato da Hitler).

Antonio Pappano, grande direttore d’orchestra britannico con cittadinanza italiana, in questo video indirizza all’ascolto dell’opera wagneriana: spiega, appunto, che questi accordi non risolvono in un accordo definito, mostrando invece come Wagner avrebbe potuto risolvere la dissonanza. Wagner è il primo autore con cui si può parlare di **tonalità allargata** (o estesa): la tonalità c’è ancora, ma è talmente deformata e complicata da allontanarsi dalla sua iniziale concezione. Questa linea di complicazione e arricchimento continuo aprirà la strada ad autori come Schoenberg. L’altra linea di allargamento di tonalità, invece di complicarla, la indebolisce privandola e svuotandola di ogni senso; è la modalità tipicamente utilizzata dalla scuola francese (si pensi a Debussy o a Franck).



Arnold Schoenberg, la cui importanza va al di là della sua opera, è un autore cruciale per la musica novecentesca. Autore di difficile ascolto, può definirsi l'autore che ebbe maggior impatto nella musica contemporanea. Di Schoenberg possono riconoscersi sostanzialmente tre fasi: la prima è quella wagneriana (tonalità allargata, fino al 1905), la seconda è quella dell'atonalità (fino al 1920), ed infine quella dodecafonica (dagli inizi degli anni Venti fino alla metà degli anni Quaranta). La dodecafonia, interrotta da Schoenberg al momento della sua scomparsa, continuò ad essere esplorata nel Novecento ciò che verrà chiamato **serialismo**.

La sequenza dello sviluppo del linguaggio sperimentale all'inizio del Novecento fu, appunto, la seguente:

- Tonalità allargata, sulla scia wagneriana (Strauss, ad esempio);
- Atonalità;
- Dodecafonia;
- Serialismo.
-

Prima fase. "*Verklärte Nacht*" (*Transfigured Night*), fu scritta nel 1899 quando l'autore aveva 25 anni. Egli riprese l'omonima poesia di **Richard Dehmel** tratta dalla raccolta "*Weib und Welt*" del 1896. Nel 1950 Schoenberg lo additò come uno dei "principali rappresentanti dello spirito del tempo nella poesia". L'opera di Schoenberg, esempio di tonalità allargata, può definirsi la trasposizione sonora del poemetto: le immagini evocate dall'autore, infatti, vengono trasferite sul piano musicale in un racconto sonoro. L'opera è stata scritta per soli archi; nell'esecuzione proposta, i musicisti eseguono la partitura in assenza del direttore d'orchestra.

- <https://www.youtube.com/watch?v=vqODySSxYpc>
- <https://www.youtube.com/watch?v=5h5Xc-rUef4>

Wikipedia. Il testo narra la vicenda, avvenuta in una notte al chiaro di luna, di una donna che confessa al suo uomo di portare in grembo un figlio non suo, e ne riceve conforto. Questo testo però non venne affidato al canto, ma reso in forma di poema sinfonico. Schönberg propose "*Verklärte Nacht*" per l'esecuzione al Tonkünstlerverein, la più importante società di concerti da camera viennese: la partitura fu però respinta, tra gli altri motivi perché conteneva un accordo di nona al quarto rivolto non previsto dai trattati di armonia. La prima rappresentazione fu eseguita dal *Quartetto Rosé* integrato da due strumentisti dei Wiener Philharmoniker e provocò il primo scandalo nella carriera di Schönberg per colpa di quelle arditezze armoniche innestate su un linguaggio ancora legato a Richard Wagner e a Johannes Brahms che, peraltro, avevano provocato la bocciatura al momento della proposizione al Tonkünstlerverein. La rappresentazione diede luogo a "tumulti e pugilati" ed a violente stroncature.

I tempi della composizione sono:

1. Grave
2. Animato
3. Poco allegro
4. Grave
5. Adagio
6. Più mosso, moderato
7. Adagio

Le caratteristiche musicali di Schönberg si evidenziano nell'insolita ampiezza delle volute melodiche, nella densità degli intrecci contrappuntistici, nonché nelle strutture armoniche assai ardite per quel tempo. Schönberg era comunque talmente convinto della bontà della sua opera che nel 1917 decise di realizzarne una trascrizione per orchestra d'archi, che sottopose ad una revisione definitiva nel 1943. Anche grazie a questa versione l'opera ebbe una popolarità grandissima, sicuramente superiore a quella conquistata dalle opere atonali e dodecafoniche.

Sia negli ascolti di Wagner che di Schoenberg, si tratta di una musica facilmente trasponibile nel cinema: infatti, si tratta di un linguaggio di cui sono stati messi a servizio molti stilemi per la composizione di colonne sonore nella storia del cinema.

➤ Si veda il sito dell'Orchestra Virtuale del Flaminio come strumento di ascolto.

Seconda fase. L'atonalità è una struttura linguistica che si discosta, ancora maggiormente rispetto alla tonalità allargata, dalla fase tonale. Si tratta di un nuovo modo di scrivere e concepire la musica, ma non si tratta di una negazione completa: Schoenberg infatti, più che abolire la tonalità, la rende così astratta da farla divenire una struttura del tutto diversa, una sorta di frammento del processo storico che va sempre più allontanandosi dal punto iniziale. È giusto connettere la musica atonale di Schoenberg, capostipite della fase atonale, all'espressionismo pittorico, una delle forme artistiche racchiuse nel grande movimento del Romanticismo: difatti, Schoenberg, oltre che musicista-pittore particolarmente legato a Kandinskij, può definirsi un tardoromantico. Si tratta di una continuazione del Romanticismo attraverso un processo di radicale trasformazione: effettivamente, dunque, la musica schoenberghiana è riconducibile al movimento pittorico espressionistico.

Si prendano come modello tipico i “*Tre pezzi per pianoforte, op. 11*” di Schoenberg, di cui si leggerà la partitura del primo come emblematico esempio di atonalità, ovvero sospensione della scala maggiore, e di emancipazione della dissonanza, messa al centro come principio fondamentale che esclude, dunque, la consonanza. È come se gli autori novecenteschi tedeschi per approdare all'atonalità avessero prelevato solo le soluzioni ambigue di Wagner, utilizzando solo quelle: così il principio della non risoluzione armonica diventa il principio cardine per questi autori.

➤ <https://www.youtube.com/watch?v=ebwI9TT5z-s>
Arnold Schoenberg, Tre pezzi per pianoforte op. 11, n. 1 (Maurizio Pollini)

Anche se le due fasi risultano all'ascolto collegabili, in questa fase c'è un'astrazione maggiore che la rende, rispetto a quella antecedente, non sfruttabile nel cinema (almeno non normalmente); difatti non si percepisce mai un senso di tonalità o un punto di riferimento familiare.

Terza fase. Nel giro di pochi anni, Schoenberg ha ideato la dodecafonia, ovvero un modo di trattare l'atonalità più specifico, nel senso che non si accontenta più di una sospensione, ma ha deciso di creare una musica che avesse un linguaggio destrutturato completamente fuori dall'atonalità. Andando a fondo nella sua ricerca, Schoenberg è approdato ad uno stile che sistematizza il linguaggio vagamente casuale e confuso che contraddistingueva la fase atonale. La dodecafonia, dunque, è una sistematizzazione razionale dell'atonalità, con cui Schoenberg raggiunge un livello di intellettualismo e astrazione ancora maggiore. Nella musica dodecafonica, risulta importante il concetto della *serie dodecafonica*, ovvero un nuovo modo di concepire il tema musicale: se la tonalità allargata e l'atonalità avevano dato una certa importanza anche alle note non facenti parte della scala tonale (comprendendone così altre cinque), Schoenberg ed i suoi seguaci creano dei temi musicali concepiti su tutte le dodici note della scala cromatica, in assenza di tonica (nota gerarchicamente più importante), per cui tutte hanno la stessa incisività.

Un'opera tipicamente dodecafonica di Schoenberg è la “*Suite, op. 29*” composta nel 1926.

➤ <https://www.youtube.com/watch?v=lxlw40Cqd30>

Qui, il fatto che le dodici note abbiano tutte eguale importanza, crea un'astrazione tale da renderne difficile l'ascolto: questo è il motivo per cui le opere mature di Schoenberg sono poco eseguite.

Alcuni autori novecenteschi affrontano il concetto della **politonalità**: in generale, la musica politonale mostra la compresenza di diverse tonalità (ad es. *do maggiore, sol bemolle maggiore*: entrambi sono accordi tonali, ma messi insieme creano una dissonanza bizzarra perché utilizza i principi di due tonalità contemporaneamente). Si tratta del tentativo di superare la tonalità tradizionale attraverso l'intreccio di due o più tonalità; tra i più grandi esempi di autori politonali figurano Stravinskij, l'ungherese Bartok, Milhaud e l'americano Charles Ives (anche Debussy). La politonalità deriva inevitabilmente dall'approfondimento della

musica popolare o *contadina*, la quale contiene un utilizzo diverso della tonalità rispetto alla musica accademica. In Bartok, lo studio della musica popolare ed il trattamento innovativo dell'atonalità prendono forma nel “*Quartetto d'archi*”, dove la formazione strumentale classica assume sembianze del tutto nuove: si tratta di una musica che trae fortissimo spunto, come è evidente dall'ascolto, dai canti tipici della comunità ungherese.

Si tratta di una musica avanguardistica, ma più immediata, che si lascia ascoltare più facilmente perché derivabile dallo studio delle danze popolari ungheresi.

Arianna Ravalli

Musica Contemporanea

Lezione V

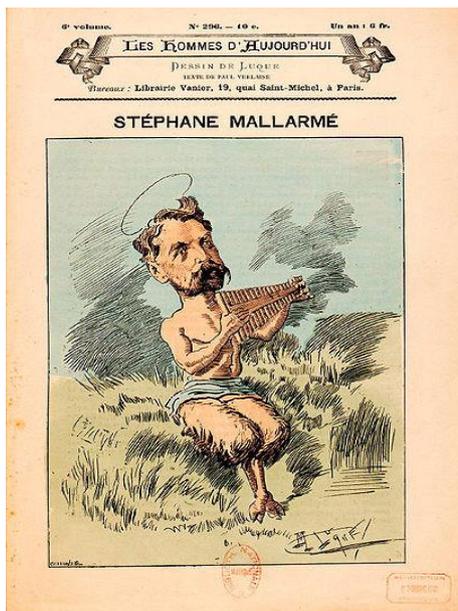


Il pezzo giovanile di **Debussy** “*Preludio al pomeriggio di un fauno*” è un pezzo per orchestra datato 1892-94, emblema della corrente francese coeva. L’autore riesce ad esprimere in un unico movimento ed in una forma chiara quelle che erano le tendenze tipiche francesi di quegli anni, che per noi risultano essere le modalità migliori per comprendere il complesso fenomeno della crisi tonale: Debussy, infatti, cerca di alleggerire la scrittura attraverso uno svuotamento dall’interno del linguaggio, come Satie, suo grande amico. Più che semplificazione, dovremmo pensare al senso di indebolimento del linguaggio, non in maniera drastica, ma svuotandosi delle sue ragioni costruttive. Il titolo dell’opera fa riferimento al poema in 110 versi alessandrini del poeta simbolista **Mallarmé** (1876), conosciuto e stimato da Debussy, insieme a Baudelaire; ciò vuol dire riferirsi ad un grande sperimentatore nel campo poetico. Debussy fa del poemetto una traduzione in linguaggio sonoro: il testo non si sente, ma si tratta di una trasposizione musicale di un testo poetico già in quegli anni riconosciuto come innovativo. Nel libro *Il resto è rumore*, Ross ricorda che nella poesia di Mallarmé il fauno si domanda quale sia il modo migliore di conservare il ricordo di una scena amorosa, la ricostruzione mentale, astratta e impalpabile di un evento trattenuto

dalla memoria. In termini musicali, Debussy rende l’impalpabilità del discorso sottraendosi dai punti fissi ed esprimendo come essenza di fondo del linguaggio una forte sospensione musicale, che si contrappone alle musiche risolte della tradizione tedesca, evitando dunque tutto ciò che è concreto. Si noti nell’ascolto, inoltre, la presenza del flauto, trasposizione del fauno. Inoltre, il poema di Mallarmé, pietra miliare nella storia del simbolismo francese, ha ispirato il balletto *Il pomeriggio di un fauno* di Nižinskij, oltre ad aver avuto una grande influenza anche sullo sviluppo del modernismo nelle arti.

Nel poema sinfonico di Debussy, l’assenza della cadenza nel finale accentua la vaghezza del ricordo (non viene messo un punto al discorso). Debussy, autore che fino al 1918 (anno della sua morte) ha prodotto una quantità straordinaria di opere che delineano uno sviluppo del suo linguaggio assai notevole ed interessante, non può essere racchiuso all’interno di questa produzione giovanile; tuttavia, anticipa lavori degli anni successivi ed è fortemente indicativa. La musica del *Preludio* segue la tonalità allargata; solo intorno agli anni 1905-10 inizierà ad esplorare oltre. Sotto questo punto di vista, Debussy potrebbe essere accostato a Schoenberg: mentre quest’ultimo è emblema di una ricerca profonda che fa letteralmente esplodere il linguaggio, la musica di Debussy sembra implodere. Il mito del fauno e l’idea di musica sospesa ritornano nell’opera datata 1913, “*Syrinx*”. In quest’opera particolarmente breve, Debussy utilizza il tritono (tre toni giustapposti): l’intervallo di quarta eccedente proietta in una dimensione extra tonale, dando un senso di dissonanza e fortissima instabilità (Scala maggiore di Do, salto su Fa#). Inoltre, continua il senso di sospensione attraverso la mancanza di una cadenza entro limiti rigidi. Debussy, che era stato influenzato direttamente dal *Tristano* e ancora maggiormente dall’opera wagneriana *Parsifal*, pur considerandosi emblema di una corrente opposta a quella tedesca, può definirsi allievo di Wagner.





Wikipedia. Nella teoria musicale il **tritono** è l'intervallo di quarta aumentata/eccedente o quinta diminuita (a seconda che lo si veda come quarta o come quinta): tra una nota e l'altra c'è una distanza di tre toni. Il tritono è anche la metà esatta di una ottava e per questo, ripetendo ciclicamente dei tritoni, l'orecchio umano non risulta più in grado di capire se l'intervallo è ascendente o discendente, generando l'omonimo paradosso. Questo intervallo è una delle maggiori dissonanze della scala diatonica, e durante il medioevo era chiamato *diabolus* in musica. Il suono del tritono tende fortemente verso la risoluzione a gradi vicini, stringendosi verso la terza se è quinta diminuita o allargandosi verso la sesta se è quarta aumentata.

Salvo rarissime eccezioni, il *solo* per flauto è un fatto inedito: Debussy sceglie, invece, di renderlo protagonista, perché anche questo fa parte del suo linguaggio enigmatico che vuole togliere i riferimenti sicuri e le cornici essenziali del discorso tradizionale tonale. Il puro isolato timbro del flauto vaga nell'aria, senza sostegno, continuando a fluttuare su una melodia che non ha una vera

conclusione. Una delle poche eccezioni nella storia della musica è riconducibile alle *Tre sonate per violino solo* di Bach, in cui è compresa una ciacciona, danza antica rivisitata da Bach in forma di breve tema con variazioni; questo pezzo, estratto con diverse variazioni, è divenuto celebre proprio perché è uno dei pochi casi di strumento acuto solista. Da Bach e Debussy (in particolare) in poi, nascerà una corrente dedicata a questo utilizzo.

La scuola austro-tedesca di Vienna (Schoenberg). Webern è stato un autore così influente e decisivo da dare il nome ad un'epoca: webernismo e post-webernismo. Allievo prediletto di Schoenberg, che definiva la strada di uscita dalla tonalità a tappe, Webern sviluppò il suo linguaggio musicale al suo fianco, dando vita, insieme a Berg, al grande circolo fondatore della seconda scuola di Vienna. Nel 1909, nel bel mezzo della ricerca atonale anche per Schoenberg, Webern stava scrivendo i *Sei pezzi per orchestra op. 6* (vedi Ross).

- <https://www.youtube.com/watch?v=-EJLA8QAGCg>
(Rattle, Webern, *Six pièces pour Orchestre*, op. 6)

I *Cinque pezzi per orchestra op. 10* di Webern, datata tra il 1911 ed il 1913, fa parte di quel periodo in cui il linguaggio musicale è in rapida evoluzione: la grande orchestra ottocentesca si rimpicciolisce sempre più verso un gruppo ristretto, con pochi strumenti solisti. Il passaggio dall'opera precedente a questa segna questo passaggio, per ragioni fondamentalmente stilistiche: non solo per sperimentare in maniera schoenberghiana, ma per indagare in un campo più strettamente personale. Abbandonata la tonalità classica, Webern avverte il bisogno di tradurre strumentalmente questa novità linguistica. Se la grande orchestra sinfonica è stata tipica della musica tardoromantica, per Webern ed i nuovi autori della seconda scuola viennese per esprimere un nuovo linguaggio è necessario un nuovo strumento. Webern prosciuga il linguaggio, ma non nel senso di indebolimento debussiano, ma verso un linguaggio sempre più complesso e rarefatto. Nel libro, Ross mette a confronto le arti figurative giapponesi e la musica di Webern: nel farlo, si muove su un territorio fortemente sperimentale, dove non compaiono solo strumenti isolati, ma anche il tocco dello strumento, talmente rarefatto da definirne la musica aforistica. Quest'opera è, per eccellenza, l'emblema dell'atonalità. Si tratta di un'orchestra che non potrà più essere confusa con un'orchestra ottocentesca: anche la scelta degli strumenti determina un forte stacco dal passato, oltre alla scelta di calcoli raffinatissimi di un progetto razionale, quasi matematico, frutto di un linguaggio preziosissimo.

- <https://www.youtube.com/watch?v=HwX7jPdFsD4>
(Anton Webern, *Cinq Pièces*, op. 10, Ensemble Intercontemporain)

Il tema divenuto centrale nella scena critica internazionale dei compositori di quegli anni è quello riguardante la musica colta e la musica popolare. Bisogna distinguere essenzialmente due ambiti che, in questi anni, vengono intrecciati: l'ambito accademico ed extra-accademico. Infatti, la vera distinzione non è tanto tra "colto" e "popolare", dove si intende un repertorio lontano dalle musiche ufficiali. Il repertorio accademico è quello definito erroneamente "classico" e tramandato per iscritto (musica in partitura), preso a modello di studio; il repertorio extra-accademico, invece, si tramanda oralmente. Quello che è l'ambito della musica non accademica è quella popolare; in realtà è un coacervo di tendenze disparate. Intorno al 1900-1910 i compositori cominciarono ad utilizzare la musica extra-accademica come modello di ispirazione; in questo ambito, le figure di Bartòk e Stravinsky sono fondamentali. Riescono, infatti, ad intuire nella musica popolare un potenziale innovativo del linguaggio unico: si trattava di una musica che si fa portatrice di strumenti espressivi altri rispetto a quella accademica; per esempio, offre al compositore una via d'uscita insolita dal linguaggio tonale. Un esempio storico è il balletto "*Le sacre du printemps*" (1913) di Igor Stravinsky, considerata l'apoteosi del suo periodo russo: non più compressione di un linguaggio volto a sé stesso, ma contaminazione di un linguaggio con un altro. In occasione della prima rappresentazione del balletto, il 29 maggio 1913, eseguito dai *Ballets russes* di Diaghilev al Theatre des Champs-Elysees a Parigi, provocò grande scalpore.

Crisi e superamento della tonalità tradizionale. Possiamo così parlare di tre tendenze fondamentali di uscita dalla tonalità classica:

1. La strada della complicazione del linguaggio (Schoenberg, post-wagnerismo): scrittura complessa, atonalità e dodecafonia;
2. La strada dell'indebolimento e svuotamento di significato del linguaggio tradizionale (Debussy, Ravel, Satie);
3. La strada della contaminazione o ibridazione (Stravinsky, riprendendo i canti ed i balli popolari sia sacri sia profani della Russia e dell'Europa dell'Est, e Bartòk riprendendo invece i canti contadini del mondo).

Musica Contemporanea

Lezione VI



Stravinskij nacque a Oranienbaum (oggi Lomonosov), nelle vicinanze di San Pietroburgo, in Russia, il 17 giugno 1882. Nel 1910 lasciò la Russia per recarsi a Parigi per la prima rappresentazione della sua opera, realizzata dai *Balletti russi* di Sergej Djagilev e con la coreografia di Michail Fokin. Il titolo, si precisa, è pensato sia in russo sia in francese ed è frutto di una riflessione che sia coerente con l'idea di fondo dello spettacolo, in accordo con l'impresario. Il successo fu notevole e Stravinskij divenne subito celebre ponendosi all'attenzione della vita musicale europea. con

Il musicista si trasferì in Svizzera con la famiglia e l'anno seguente (1911), si dedicò ad alcune commissioni importanti, tra cui *"L'uccello di fuoco"*, opera orchestrale per balletto, e *"Petruška"* opera destinata alla scena ma eseguibile, volendo, anche solo in forma di concerto, realizzata ancora per Djagilev, in cui le sue caratteristiche musicali si delinearono nettamente. Queste furono le opere che gli diedero prestigio e lo resero un autore discusso. Ma la vera fama internazionale arriva con *"La sagra della primavera"*: proprio mentre completava *"Petruška"*, ebbe una specie di visione, dove una danza tribale riunisce i vecchi del paese attorno ad un fuoco, offrendo in

sacrificio una ragazza che danzerà fino all'estenuazione. Dopo aver avuto questa visione, Stravinskij decide di proporla all'impresario Djagilev e a Roerich, esperto di storia antica con cui il musicista collabora strettamente per ideare la vicenda. Lo spettacolo è ideato al fine di essere gradito anche dallo spettatore estraneo alla vicenda: infatti, la serie di eventi musicali, coreografici e scenografici proposti dall'opera risultano interessanti a prescindere. Non si tratta tanto di una storia, ma di una serie di quadri distaccati che evocano delle scene rituali della Russia antica: in questo senso, la musica si incarica di spiegare, con il puro linguaggio dei suoni, il mistero, l'enigma e la sacralità di questi quadri. Il sottotitolo dell'opera infatti, *"Quadri della Russia pagana in due parti"*, ne esplica l'immaginario: la prima parte è dedicata all'adorazione della terra, mentre la seconda al sacrificio.

Iniziata nel 1911 e completata solo nel 1913 (anche se composta principalmente nel 1912), quest'opera fu concepita da Stravinsky sia come opera da vedere che da ascoltare, oltre che radicalizzata ed estremizzata nelle novità linguistiche già presenti in *"Petruška"*. Per fare questo, il musicista decide per un'ultima volta nella sua carriera di rifarsi alla grande orchestra dell'Ottocento, oltre che ad autori austriaci, tedeschi e francesi, tra cui ad esempio Mahler, che con le sue sinfonie è un riferimento essenziale per la musica a cavallo tra Ottocento e Novecento. La grande orchestra sinfonica di Mahler viene mantenuta da Stravinsky e, anzi, potenziata: grande ruolo hanno le percussioni e i fiati. Può essere interessante notare che non ha impiegato l'arpa e non ha impiegato il pianoforte (che anche se non c'era nell'impianto organico classico tradizionale, veniva però utilizzato molto verso la fine dell'800; Stravinsky decide di non inserirlo perché vuole mettere in evidenza sonorità meno classiche e definite (il piano è legato alla tradizione romantica); così lo strumento assomiglia all'organico delle ultime sinfonie di Mahler che sono di pochi anni precedenti (1905-1908).

In un primo tempo, non c'è una storia vera e propria, non si ha nemmeno idea di cosa saranno questi quadri: compare esclusivamente la volontà di evocare immagini sonore attraverso un linguaggio innovativo. Per farlo, Stravinskij parte dall'idea musicale di un accordo contenuto nella seconda sezione della prima parte, tipicamente **politonale**, e che diventa il nucleo della sua composizione: un grappolo di suoni che non sia definito come tonalità, ma che evoca sonorità tonali che l'ascoltatore avverte come legate alla tradizione, ma allo stesso tempo stravolte. La prima parte, dicevamo, è divisa in 7 sezioni (piccoli quadri che si susseguono).