

Istituto Superiore di Studi Musicali
"V. Bellini"

CALTANISSETTA

Note Musicali

Trimestrale di studi e cultura musicale



Note musicali

*Trimestrale di studi e cultura musicale
dell'Istituto Superiore
di Studi Musicali "V. Bellini"*

Presidente Consiglio di Amministrazione
Avv. Giuseppe Gaetano Iacona

Direttore dell'Istituto
M° Gaetano Buttigè

Direttore Amministrativo
Dr. Alberto Nicolosi

Direttore Responsabile
Rosa Maria Li Vecchi

Comitato di Redazione
*Lea Maria Teresa Cumbo
Salvatore Ivan Emma
Giuseppe Fagone
Francesco Gallo
Angelo Licalsi
Angelo Palmeri
Raffaello Pilato*

Contatti Comitato di Redazione
vicedirettore@istitutobellini.cl.it

Stampa
*Lussografica - Caltanissetta
maggio 2013*

Autorizzazione Tribunale di Caltanissetta
n. 227 del 27/09/2011

www.istitutobellini.cl.it

Sommario

7. *In cammino per un sentiero storico-filosofico della musica*
Luigi Bordonaro
21. *La musica thriller di Bruno Maderna*
Virginia Guastella
37. *Le Fantasie di Bottesini alla luce della poetica belliniana*
Nicola Malagugini
51. *Alcuni indirizzi ed esempi della musica corale moderna*
Pier Paolo Scattolin
83. *La voce del popolo*
Nonò Salamone
89. *Le tesi - Immagini e percezioni sonore nel pensiero musicale di Claude Debussy*
Maria Grosso

IN COPERTINA

“Risonanze” di Stefania Como. La realizzazione del pannello prende l’idea da una soggettiva ed intima ricerca spirituale, assegnando alla musica e a quello che essa rappresenta, una chiave di lettura ad ampio respiro. L’ispirazione prende forma dalle origini del suono e dall’ipotesi che attraverso il suono e il suo riverberarsi nello spazio, inteso come spazio cosmico, sia potuto nascere l’universo. Lo sfasamento può essere percepito dall’osservazione del numero sette, le sette note musicali, la musica che dalle origini arriva sino a noi, esprimendosi in una dimensione “terrena” attraverso l’intuizione e la sensibilità di grandi artisti e di un pubblico ricettivo pronto per ascoltarli. Sullo sfondo del pannello in plexiglass il Corale della cantata n. 147 di J. S. Bach nella trascrizione per pianoforte; l’artista prediligeva una musica ispirata a momenti di “elevazione spirituale”, dove per spirituale si intende quell’aspetto insito nell’uomo che va oltre la religione intesa in senso stretto, ma anzi attraverso una visione più laica ci spinge ad osservare la vita anche nei suoi aspetti trascendenti. Il rame usato riconduce alle origini attraverso l’effetto del magma primordiale, delle sue alterazioni, della chimica, della trasformazione degli elementi e dei passaggi evolutivi che si sono susseguiti dall’origine del suono sino a noi. L’uso del rame evoca anche i materiali usati per fabbricare gli strumenti musicali. L’esplosione dirompente della musica e del suono vengono ulteriormente enfatizzati attraverso lo spaccarsi del numero che come un’onda di vibrazioni e risonanze riconduce al movimento e alla spazialità.

Stefania Como nasce a Torino nel 1968 dove attualmente vive e lavora, la sua formazione e la sua attuale ricerca si configurano sia in campo artistico che educativo, dopo aver conseguito la laurea all’Accademia delle Belle Arti di Torino e l’abilitazione in Counseling educativo e Arte terapia sviluppa progetti con l’arte moderna e contemporanea a carattere relazionale in contesti pedagogici, educativi e riabilitativi, oltre che a portare avanti la sua personale ricerca artistica orientata all’approfondimento della pluralità dei linguaggi con l’intento di far dialogare l’arte con la collettività al fine di costruire una relazione ed uno scambio utile ad entrambi.

Giro di boa per il trimestrale dell'ISSM Bellini "Note Musicali", che ricomincia da questo numero un nuovo ciclo di pubblicazioni, entrando nel suo secondo anno di vita.

Abbiamo avuto modo di raccogliere, nel primo anno di attività, numerosi consensi sulla nostra iniziativa da parte delle istituzioni musicali presenti su tutto il territorio nazionale ma non solo: grande è la nostra soddisfazione nell'aver raggiunto, con questa nostra pubblicazione, tutti quei lettori di diverse fasce d'età che, pur non essendo musicisti, sono comunque a vario titolo appassionati di questo settore, che ci hanno gratificato del loro apprezzamento sottolineando la semplicità e la linearità del linguaggio usato, nonostante la complessità dei temi, e la varietà degli argomenti da noi trattati, che hanno toccato tantissimi aspetti del mondo della musica, da quello legislativo a quello storico, da quello religioso a quello filosofico fino alle nuove tecnologie musicali, spaziando anche su vari generi (jazz, musica popolare e canto devozionale e così via) e restituendo così un quadro d'insieme variegato e multiforme del panorama musicale odierno, tra ricerca, recupero e valorizzazione dei percorsi accademici.

In questa ottica prosegue il nostro cammino, per mettere ancora nuovi piccoli tasselli nel mosaico più grande che è la condivisione della conoscenza e dei percorsi di ricerca, fondamentali nel settore musicale come in tutti gli altri settori. In questo nuovo numero di "Note musicali" spazio, dunque, ancora alla musica popolare e poi alcuni saggi sulla musica contemporanea, sull'eterno incanto delle melodie belliniane, sui repertori corali moderni e tanto altro. Prende inoltre il via in questo numero una serie di riflessioni sui percorsi storico-filosofici della musica, con un'ampia disamina delle varie epoche e del rapporto della musica con le altre discipline ed espressioni del pensiero; presente, infine, come di consueto una delle tesi dei diplomati del Biennio accademico di II livello in Discipline musicali.

Rosa Maria Li Vecchi

Direttore responsabile del trimestrale "Note Musicali"



Luigi Bordonaro

Docente di materie storico-filosofiche
nei licei

In cammino per un sentiero storico-filosofico della musica

Dal mondo antico al Medioevo

*“Chi scrive non sa di musica,
se non quanto gli insegna il cuore, o poco più ...”,
“... v'è una filosofia per la musica,
come per tutte le altre espressioni dell'intima vita
e degli affetti che la governano ...”*

Giuseppe Mazzini

*“Se provo a parlare della musica,
è perché l'impossibile
mi ha sempre attirato
più del difficile”*

Daniel Barenboim

*“Una filosofia della musica dovrebbe aspirare
ad essere anche un'introduzione alla musica”*

Giovanni Piana

La musica accompagna come una “colonna sonora” tutta la storia dell'uomo, coinvolgendo sentimenti, intelligenza, sensibilità.

Non esiste, infatti, cultura nel mondo che non si esprima attraverso essa, ma non a tutte le culture appartiene la domanda sul senso della musica che, in quanto portatrice di contenuti teorici e di significati altamente simbolici, si può ritenere una sorta di filosofia in suoni in grado di elaborare pensieri sul mondo e di interpretare e trasformare la vita individuale e collettiva.

Per la sua misteriosa capacità di fascinazione ed incantamento, per il suo collocarsi ai confini tra sensazione e razionalità, nonché per la sua rilevante funzione etico – paideutica, la musica costituisce un forte stimolo

alla speculazione filosofica occidentale sin dai primi pensatori greci e via via, lungo il medioevo e l'età moderna, ancora ai giorni nostri.

Un discorso "sulla" musica, dunque, che di norma si rivolge alla tessitura dei suoni, può svolgersi anche attraverso un sentiero storico-filosofico, per provare ad individuare alcune delle risposte fornite nel corso dei secoli alla domanda di senso che la musica suscita, con i suoi profondi risvolti di tipo spirituale, esistenziale, relazionale, sociale, estetico, ecc..

È quanto sommessamente ci si accinge a fare.

L'età greco - romana

*"La persona è un essere di suono
e, da esseri umani, comunichiamo
tra di noi e con l'universo più vasto
attraverso la vibrazione del suono.
Quest'ultimo diventa così
l'essenza del nostro essere collettivo"*

Carlo Alberto Canevali

La nascita della filosofia e il sorgere delle teorie musicali sono eventi contemporanei strettamente collegati. Tuttavia, è di certo antecedente al sorgere del pensiero filosofico l'importanza che la musica riveste nel mondo greco, in cui le antiche leggende, ovvero la via del mito come apertura al concetto (una sorta cioè di proto-filosofia "a-razionale"), danno evidente testimonianza dell'immenso potere che alla musica viene attribuito.

La contiguità tra musica e "a-razionalità" è già presente, infatti, alle radici stesse della nostra civiltà i cui numerosi miti attribuiscono al suono un senso e un potere di condizionamento dell'agire umano: la lira di Orfeo è l'immagine del potere della musica, del suo rapporto con la morte, della sua capacità di accompagnare il viaggio dell'uomo verso l'individuazione delle forme della bellezza, sicché ciò che Orfeo estrae dalla sua lira è una "potenza magica e oscura - scrive Fubini - che sovrverte le leggi naturali, che può riconciliare in un'unità i principi opposti su cui sembra reggersi la natura: vita e morte, male e bene, bello e brutto; queste antinomie vengono annullate e sciolte nel canto di Orfeo dalla potenza magico-religiosa della musica"; è ancora il mito a narrare di Anfione che con il suono della lira muove le pietre per costruire le mura di Tebe; gli stessi poemi omerici, infine, attestano l'arte rapsodica come tessitura musicale delle imprese di dei ed eroi resa possibile dall'ispirazione divina.

Tutte le favole musicali del mondo mitologico, dunque, assegnano alla musica un potere quasi soprannaturale e, non a caso, le due figure più

simboliche della musica nella Grecia antica sono divinità: Apollo, suonatore di *lyra*, e Dioniso, suonatore di *aulòs*.

Molti sono gli strumenti musicali in uso nel mondo antico: a fiato (la *siringa*, simile al flauto dritto, il *flauto di Pan* o *policalamo*, formato da sette canne disposte una vicino all'altra e di altezza degradante, la *salpinx*, simile alla moderna tromba ...); a percussione (i *tamburi*, i *cimbali*, gli odierni piatti, i *sistri*, sonagli muniti di dischi di metallo infilati su una o più bacchette, i *crotali*, le moderne nacchere ...); a corda (*barbitos*, *magadis*, *kithàra*, *iambyke*, *epigoneion*, *cabla*, *trichordon*, ...varietà di strumenti diversi per forma e numero di corde, i cui nomi si riferiscono al tipo di esecuzione nel quale lo strumento viene impiegato); quelli che però primeggiano tra i Greci sono proprio la *lyra* e l'*aulòs*, che accompagnano il complesso ordito di rivelazioni degli aedi: la prima, ritenuta di origine ellenica, sacra al culto di Apollo, dio della luce, della musica e della poesia; il secondo (simile al nostro oboe), importato dalla Frigia, sacro al culto di Dionisio, dio del vino, della danza e del teatro.

La ricostruzione del pensiero greco sulla musica del periodo arcaico è estremamente problematica, proprio perché è molto difficile distinguere il dato storico dai miti e dalle leggende. L'attività musicale, infatti, è espressione della dimensione religiosa e sociale e accompagna i riti iniziatici delle religioni misteriche e dei culti agrari, legati ai cicli periodici delle stagioni e all'alternarsi della vita e della morte, della luce e delle tenebre, come a voler costringere la vita a risvegliarsi attraverso un'esaltazione collettiva. L'etnomusicologo Curt Sachs, tuttavia, rileva l'esistenza di una correlazione tra aspetto cosmologico e concetti musicali già presso antiche civiltà indiane e cinesi, diffusasi poi sulle rive del Mediterraneo e che avrebbe trovato, infine, la sua formulazione matematica in Grecia con il pitagorismo. Pur da incerte e confuse testimonianze, pertanto, si può desumere che il mondo greco arcaico ha assorbito dalle più antiche culture orientali e mediorientali alcuni principi fondamentali, che pongono la musica alla base delle più importanti teorie cosmogoniche.

Nel passaggio dalla cultura mitologica alla filosofia, avvenuto nel VI secolo a.C., ovvero nell'epoca, secondo la definizione di Jacob Bronowski, della "congiunzione di leggenda e storia", questi principi vengono rielaborati in termini razionali e la prima dottrina filosofica ad avere un'attenzione per la musica è quella che si sviluppa all'interno della scuola pitagorica. In essa una serie di personaggi si richiamano agli insegnamenti del capo-scuola Pitagora, figura a metà strada tra storia e leggenda perché, secondo un mito popolare, sarebbe stato figlio di Apollo. In verità – come narra Giamblico nella sua "Vita pythagorica" – è soltanto l'oracolo di Apollo Pizio a Delfi che preannuncia al padre, Mnesarco, la nascita di "un figlio più bello

e sapiente di chiunque fosse mai esistito, destinato a recare in ogni aspetto della vita grandissimo giovamento all'intero genere umano".

Pitagora ritiene che i suoni siano qualcosa di più che una semplice vibrazione sonora e che nell'ascolto di essi si preannunci la ricerca di un ordine matematico quale substrato del mondo della natura. Egli è, pertanto, il primo pensatore ad avviare una riflessione concettuale sulla musica come simbolo o espressione di un'armonia superiore che si esplica per mezzo di proporzioni numeriche ("i numeri sono i musicisti del cielo"): l'ordine cosmico, così, diventa udibile proprio grazie alla conversione del sensibile nell'intelligibile in virtù della traduzione numerica. La musica, per questa ragione, viene considerata da Pitagora veicolo di ascesa, di ingresso nel mondo ultraterreno dove risuonano le sfere celesti, e si tramanda che in punto di morte egli abbia chiesto che venisse suonato il "monocordo", lo strumento da lui inventato che mediante la semplice suddivisione di una corda (da cui prende il nome) consente di costruire una "scala musicale" con i primi quattro numeri naturali [nella speculazione pitagorica rappresentano il punto (l'1), la linea (il 2), la figura piana (il 3), la figura solida (il 4) e insieme formano una figura sacra chiamata "Tetraktys" o triangolo quaternario, una sorta di compendio dell'intero universo, in cui la somma, da qualsiasi vertice si muova, dà sempre 10, espressione di potenza, verità e totalità]. Questa scala musicale di sette suoni, racchiusa all'interno di tre intervalli consonanti (2/1 intervallo di ottava, 3/2 intervallo di quinta, 4/3 intervallo di quarta) è destinata ad avere grande fortuna e a rimanere in uso senza subire modificazioni fino al medioevo.

"Esercitatevi al monocordo!", si narra esclamò Pitagora, poco prima di esalare l'ultimo respiro, esortando i suoi discepoli a non trascurare lo studio musicale di questo importante strumento per continuare la ricerca dei rapporti aritmetici che individuano i rapporti acustici consonanti. Sollecitazione di certo non rimasta inascoltata se, circa un secolo dopo, Filolao, uno dei suoi maggiori discepoli, approfondendo gli studi su quello strumento, perviene all'elaborazione del "tetracordo" e, precisando i rapporti numerici corrispondenti agli intervalli fra le quattro corde della lira, coglie l'"armonia invisibile" fondata sulle tre consonanze insite nei primi quattro numeri [in accordo d'ottava o diapason (6:12=1:2), quinta o diapente (6:9, 8:12=2:3) e quarta o diatessaron (6:8, 9:12=3:4)], giungendo a conclusioni di notevole rilevanza metafisica e cosmogonica.

Nella scuola pitagorica, inoltre, comincia anche a prendere corpo una significativa concezione psicologica secondo la quale, in virtù della purezza matematica della musica, si possono calmare i turbamenti dell'anima. Si sviluppa, così, una concezione magico-religiosa dell'essere umano fon-

data sull'osservazione di alcuni fenomeni astronomici a carattere ciclico (espressione di una dinamica di contrari, di equilibri, di mescolanze, di accordi, di urti) che, in un primo momento, induce Pitagora ad affermare che *"i pianeti e le stelle sono disposti nella volta celeste con tale perfetta armonia da generare una musica straordinaria"* capace di svolgere una funzione purificatrice dell'anima e, in una fase successiva, spinge Filolao a concludere che *"il rapporto tra suono e suono è un rapporto di numeri, cioè di armonie, perché i numeri sono il suono, così ogni rapporto umano è un rapporto di numeri e cioè è anche armonia, e quindi l'anima è armonia come il cosmo è armonia"*.

Questa concezione, secondo cui la musica può influire sul comportamento morale degli uomini e sui loro costumi, è in verità un tratto comune a molte civiltà musicali dell'antichità (Cina, India, Israele), ma unicamente presso i Greci assume i caratteri di una dottrina dell'"ethos", capace di indicare le relazioni esistenti tra alcuni aspetti del linguaggio musicale e determinati stati d'animo.

Soltanto a partire dal V secolo a.C., però, la dottrina dell'"ethos" comincia a svilupparsi sistematicamente grazie a Damone di Atene, maestro di Socrate e di Pericle. Assertore, nel solco della tradizione pitagorica, dei profondi legami tra la musica e l'animo umano, Damone è infatti il primo a chiarire, come attesta il frammento conservato da Aristide Quintiliano, che *"con la loro omogeneità i suoni formano melodie continue che suscitano nei giovani inclinazioni non ancora formate e nei vecchi inclinazioni latenti nel loro intimo"* e a ritenere pertanto necessario non solo distinguere le armonie e i ritmi buoni da quelli cattivi, ma anche insegnare e praticare armonie e ritmi idonei a formare gli animi alla virtù e al coraggio.

In un quadro di riferimento filosofico e pedagogico più vasto, Platone, coniugando il rapporto fra anima e musica offerto dal pitagorismo alla sua dottrina della reminiscenza, individua nell'ordine armonico-matematico del cosmo pitagorico il riflesso di un altro mondo, quello intelligibile del mondo perfetto delle idee, l'iperuranio: *"Costoro (i pitagorici) – scrive ne "La Repubblica" – fanno lo stesso di quelli che si occupano di astronomia: cercano i numeri che sono in questi accordi, che si odono, ma non s'innalzano fino a cercare quali numeri sono consonanti tra loro, e perché alcuni sono consonanti e altri no"*. Per Platone, così, il filosofo è già musicista, come narra in un celebre luogo del *"Fedone"*, in cui Socrate evidenzia che, avendo sempre perseguito la filosofia, ha di fatto coltivato la musica stessa perché, se la musica è il suono dell'essere e del suo incessante divenire, la filosofia è la forma più elevata di musica, è musica suprema. Laddove, invece, l'amante della musica è anche lui un filosofo, a patto però che sia in grado di intravedere, al di là dei fenomeni artistici, l'essenza eterna del bello che essi esprimono. La musica, pertanto, nella misura in cui costituisce un momento

della ricerca dialettica, è autentica bellezza giacché persegue ciò che è meglio per l'uomo, ovvero la verità, e può dunque in quanto scienza avvicinarsi alla filosofia fino a identificarsi in essa, suprema sapienza.

Tutte le civiltà antiche distinguono nettamente la scienza musicale (*mousiké epistème*) dalla pratica del canto e degli strumenti musicali (*mousiké téchne*); anche per Platone la prima è «musa», degna di essere accostata alla filosofia, mentre la seconda, cioè il pensiero musicale che si fa pratica, la si può ascoltare solo in ben precise situazioni. Gli accordi, infatti, in quanto immagini incomplete dell'armonia celeste, esercitano per Platone una potente influenza sulla psiche "giacché il ritmo e l'armonia penetrano profondamente entro l'anima e assai fortemente la toccano" e, pertanto, la musica è in grado di svolgere un ruolo fondamentale nell'educazione dei giovani, purché finalizzata non al «saper suonare uno strumento», ma piuttosto alla formazione di una personalità armoniosa ed «euritmica».

Il valore etico-paideutico della musica viene da Platone espresso, in modo articolato e approfondito, soprattutto nel terzo libro della *Repubblica*, in cui tra l'altro fa dire a Socrate: «Come sarà dunque questa educazione? Sembra difficile una migliore di quella che era adottata dai nostri vecchi: la ginnastica per il corpo, la musica per l'anima»: nella Città ideale, dunque, non vi può essere educazione senza la musica in sinergia con la ginnastica in modo equilibrato e armonico. Ogni armonia musicale, però, ha per Platone un proprio "ethos", cioè un carattere o sentimento, ed essendo l'armonia dorica "virile e severa", quella frigia "appassionata e vibrante", la ionica e la lidia "mollì, conviviali e languide", la misolidia "lamentosa", il suono e l'ascolto della musica deve avvenire con particolari cautele (per Socrate, suo Maestro, addirittura non solo i modi devono essere accuratamente scelti, ma anche i ritmi, ognuno appropriato alla giusta occasione).

Sulla scia di Damone (che "non è solo un musicista delizioso, ma può essere per i giovani un maestro perfetto"), anche Platone ritiene educative non tutte le armonie, ma soltanto la dorica e la frigia, perché "sono le migliori per imitare gli accenti di chi si trovi nella buona e nella cattiva sorte, di chi sia temperante e forte" in quanto la prima "imita bene la voce e gli accenti dell'uomo valoroso in guerra e in ogni azione violenta, e che, se anche sia tradito dalla sorte o vada incontro alle ferite ed alla morte o cada in qualunque altra disgrazia, sempre sta saldo, e senza mai perdersi d'animo resiste ad ogni sciagura" mentre la seconda "sa renderci l'uomo anche in un'opera di pace, non forzata, ma dovuta al suo libero volere, che, per giungere al fine, si accattiva un dio con la preghiera, o convince un uomo coi suoi insegnamenti e consigli o, viceversa, si convince alle preghiere, agli insegnamenti, all'opera di dissuasione di un altro e che, essendo riuscito così nei suoi intenti, non si inorgoglisca, ma si comporti anzi con saggezza e misura, mostrandosi sempre soddisfatto di quel che avviene". Altrettanto

severo, peraltro, Platone si mostra nella selezione degli strumenti musicali: "Per i nostri canti e le nostre musiche – egli scrive – non avremo bisogno di strumenti a molte corde e che rendano tutte le armonie" e, antepoendo gli strumenti a corda di Apollo a quelli ad ancia di Marsia, ritiene sufficienti soltanto "la lira e la cetra, utili per chi sta in città, mentre in campagna i pastori potranno far uso di una specie di siringa" (la lira e la cetra perché, essendo ad accordatura fissa, non possono rendere che determinate armonie; la siringa perché, essendo composta di un certo numero di canne, emette tanti suoni fissi quante sono le canne).

Fortemente influenzata da quella platonica risulta essere l'estetica musicale di Aristotele che si trova nel libro VIII della *Politica* e nel I della *Poetica*. Lo stagirita, infatti, pur conferendo nell'ambito della sua riflessione un rilievo minore ai problemi pedagogici, ritiene che la musica abbia un'importante funzione educativa, permettendo a volte persino di acquistare qualità inerenti al carattere, e assegna, quindi, alla "mousiké" (che ingloba l'arte dei suoni, la poesia e la danza) una parte rilevante dell'educazione giovanile: "L'insegnamento della musica – egli scrive – è adatto alle tendenze di persone in giovane età, che non sopportano nulla che non sia accompagnato da qualche piacere, e la musica è per sua natura una delle cose più piacevoli". E ancora, in un passo della "Politica", dopo aver rilevato che delle consuete quattro materie di insegnamento (lettere, ginnastica, musica, disegno) "lettere e disegno vengono insegnati per la loro utilità pratica e la ginnastica perché dispone l'animo al coraggio", mentre sui fini della musica nell'educazione "non c'è concordia di opinioni», sostiene che comunque notevoli sono gli effetti "catartici" della musica.

Aristotele, tuttavia, pur riaffermando che la musica debba essere accolta per la sua bellezza, ne rivaluta l'elemento psicologico e, all'opposto della tradizione, riabilita in modo significativo la musica pratica ("è importante che i giovani non solo ascoltino, ma pratichino anche l'arte"), esperienza sonora ricreativa e di riposo capace di agire sull'animo umano. Di conseguenza, da Aristotele è considerato virtuoso, se praticato nei momenti di "otium", anche il suonare uno strumento senza alcuna preclusione circa i modi, i ritmi e il tipo di strumento (pur se privilegia anch'egli la lira, che consente contemporaneamente la recitazione poetica e il cantare, rispetto agli strumenti a fiato, il cui suono non può essere accompagnato dalla parola).

I grandi insegnamenti di Aristotele entrano nella teoria musicale grazie ad un suo discepolo, Aristosseno di Taranto, il maggior teorico greco della musica, autore dei fondamentali "Elementa harmonica" ed "Elementa rhythmica".

Ad Aristosseno, infatti, che per primo pone alla base del sistema musicale il "tetracordo" (la cui ampiezza degli intervalli caratterizza i tre generi della musica greca: *diatonico, cromatico, enarmonico*), si deve la sistematizzazione degli elementi della teoria musicale greca mediante l'osservazione diretta dei fenomeni del suono, e a lui va riconosciuto il merito di aver messo «per la prima volta in forse la subordinazione della musica e della teoria musicale alla filosofia», come scrive Fubini, per il quale "ciò che più colpisce nei suoi scritti è l'accentuazione dell'importanza della percezione uditiva nella formazione di un giudizio sulla musica ... spostando il centro dell'interesse dagli aspetti intellettuali della musica agli aspetti concretamente sensibili delle esperienze musicali."

Di Aristosseno, purtroppo, è andata perduta un'altra importante opera, "Sull'ascoltare musica", nella quale si tramanda che sostenesse la funzione fondamentale della memoria nella comprensione della musica, convincimento che emerge anche dai suoi "Elementa harmonica", in cui si legge: «Di queste due cose, invero, la musica è coesistenza: sensazione e memoria. Bisogna infatti sentire ciò che accade e ricordare ciò che è accaduto». Geniale intuizione, straordinariamente moderna, questa di Aristosseno: è innegabile, infatti, che nella musica si compia un salto misterioso e che quanto di immateriale si ascolti nell'attimo stesso in cui si percepisce sparisce per diventare memoria; la musica, come la bellezza, è il segno sublime della transitorietà: risplende e passa per diventare memoria, la più profonda essenza dell'uomo.

L'elemento di continuità tra il mondo della civiltà musicale ellenica e quella dell'occidente europeo è costituito principalmente proprio dal sistema teorico greco, prima fatto proprio dai Romani e successivamente trasmesso al medioevo cristiano.

* * *

A Roma, invero, la musica non raggiunge mai la considerazione e la dignità sociale possedute presso i Greci e, pur essendo onnipresente per accompagnare le più svariate attività (cerimonie religiose, teatro, vita militare, trionfi, ludi gladiatori, giochi circensi, feste private, banchetti, caccia, funerali), di essa non si hanno che poche notizie sulle concrete tecniche esecutive. Non stupisce, dunque, se Curt Sachs, in una sua monumentale opera della prima metà del secolo scorso, dedica soltanto qualche pagina alla musica a Roma, preferendo "tirare un velo su questa parte della storia della musica", anche se tra i Romani riveste una qualche importanza la sonorità musicale del canto per alleviare la fatica del lavoro, come si evince da questi versi dei *Tristia* di Ovidio:

*"Ecco perché anche il cavatore canta, con le catene ai piedi
se il suo canto senz'arte tempera il suo duro lavoro
canta anche chi, piegato, piantandosi nella sabbia fangosa
spinge la lenta nave avanti, controcorrente...
Se stanco il pastore si appoggia al bastone o siede sul masso
le note del suo flauto tengono avvinto il gregge.
Cantando a tempo e a tempo filando la quantità ordinata
più lieve sembra alla serva l'opera sua"*

Tra le diverse testimonianze storiche e letterarie pervenuteci riguardo alla musica (Terenzio, Cicerone, Svetonio, Quintiliano, Sant'Agostino) non si trova alcun documento utile per poter ricostruire i brani, segno che, in definitiva, tra i Romani si riscontra una certa predilezione, più che per la produzione, per l'ascolto musicale, quasi che la musica costituisca semplicemente una piacevole forma di spettacolo, a cui il cittadino preferisce assistere anziché partecipare (*"la natura ci ha fatto l'orecchio musicale"* scrive Cicerone).

Anche sul piano educativo alla musica, che ha avuto un posto preminente nella *paidéia* ellenica, i Romani non attribuiscono un ruolo importante nella formazione del cittadino e lo stesso Quintiliano ne ritiene utile lo studio per la formazione del giovane oratore esclusivamente perché, a suo parere, l'orazione ha una struttura musicale, armonica, che ha la sua efficacia nell'impressionare gli animi, analogamente a quella ottenuta con gli strumenti musicali.

Tuttavia, dai risultati di recenti studi, è possibile almeno sostenere che la cultura *"multiethnica"* romana rappresenta nel mondo antico il culmine per quanto riguarda la quantità degli strumenti musicali in uso, perché a Roma confluiscono e circolano, e in certi casi si perfezionano, strumenti musicali provenienti da ogni regione, ai quali nel tempo se ne affiancano di nuovi.

La musica romana, infatti, abbinata anche a spettacoli indigeni quali l'*atellana* e il *fescennino*, inizialmente si sviluppa sotto l'influenza etrusca, caratterizzata dal preponderante ricorso agli strumenti a fiato [le tante variazioni di tromba (*tuba*, *cornu*, *bucina*, *lituus*), la *tibia* (un flauto simile all'*aulòs*, ad ancia doppia), l'*utricularius*, o *ascaules*, (corrispondente alla moderna cornamusa)]; in una fase successiva utilizza gli strumenti a corda, di chiara provenienza greca, quali la *lira* e le numerose diversificazioni della *kithàra*, introdotti a Roma in seguito alla graduale conquista del Mediterraneo; e, infine, soltanto in tarda età si serve di strumenti musicali originali, fra i quali di assoluto rilievo è l'*organo a mantici* o *pneumatico* (evoluzione prettamente romana, dovuta a Erone e a Vitruvio, di quello

“idraulico” greco, mai divenuto strumento musicale), ampiamente utilizzato soprattutto durante l’età imperiale. Quasi unico fra gli strumenti antichi, è proprio l’organo a passare in eredità al mondo cristiano e medievale allorché, con la fine dell’impero e con la trasformazione di Roma in capitale della cristianità, la musica rinasce in chiesa e ritrova in questo strumento il suono privo di decadimento che ben si adatta all’accompagnamento del canto corale e la ricchezza timbrica adeguata a dare risalto alle diverse fasi delle celebrazioni religiose.

L’età cristiana

*“La musica rende gli uomini
più pazienti e più dolci ...
perché essa è un dono di Dio
e non degli uomini”*

Martin Lutero

*«La musica ha una fondamentale
componente spirituale:
rende meno arida, meno egoista,
meno violenta la società»*

Uto Ughi

Il cristianesimo dei primi secoli considera la musica peccaminosa e, manifestando nei confronti di essa una forte avversione, bandisce dai luoghi sacri gli strumenti musicali, ritenendoli non degni e meno versatili della voce umana nell’esecuzione delle melodie.

All’inizio dell’Alto Medioevo la filosofia cristiana si impegna in una riflessione tendente alla rivalutazione della musica, ma si ritrova priva di adeguati strumenti speculativi per affrontare il linguaggio dei suoni e deve, pertanto, attingere alla filosofia greca.

A partire dall’VIII secolo, però, l’affermarsi del “gregoriano”, canto «vocale» che si caratterizza per l’assenza di accompagnamento musicale, determina la predominanza della parola sulla musica e segna per i secoli successivi la via che conduce nel Basso Medioevo, dalla filosofia scolastica in poi, ad un accorto allontanamento dalla musica.

In tutto il Medioevo gli strumenti musicali raramente vengono impiegati nelle attività di culto. Le esecuzioni di canti sacri, estensione della preghiera a Dio, devono rimanere immuni da qualsiasi contaminazione e, pertanto, non debbono essere accompagnate da melodie strumentali in quanto *“l’impiego di strumenti – scrive San Tommaso - o per il carattere del*

suono o per la ricercatezza tecnica distrae dalla finalità della preghiera e dalla unione con Dio". Tuttavia, va tenuto presente che lo stesso San Tommaso ritiene che di per sé "non sono da escludere dalle esecuzioni musicali gli strumenti che meglio esprimono e assecondano i sentimenti religiosi, come il flauto per la tranquillità e la fermezza dell'anima, gli strumenti a corda per la dolcezza della contemplazione nel dialogo con Dio e, soprattutto l'organo per l'entusiasmo religioso che è capace di suscitare" e in quanto tale quest'ultimo è, infatti, già da secoli l'unico strumento ammesso nelle cerimonie liturgiche. Al contrario, nella musica profana, che si sviluppa nel corso del Medioevo ed è ampiamente presente nelle feste popolari, nelle cerimonie pubbliche, nei castelli e nelle corti, trovano spazio, come si può evincere dai documenti iconografici e dalle miniature, numerosi strumenti musicali: liuto, ribeca, viella, salterio, ghironda, tra gli strumenti a corda, chiamati "tensibilia"; flauto, tromba naturale o chiarina, bombardarda, cornamusica, tra i fiati, "inflatilia"; tamburo, timpano, sistri, crotali, tra le percussioni, "percussionalia". Le melodie della musica profana, però, utilizzate come accompagnamento alla voce da suonatori di origine popolare (menestrelli, giullari, cantastorie) sono andate in gran parte perdute, perché trasmesse soltanto in forma orale. Sicché, paradossalmente, gli unici documenti a noi pervenuti dell'arte strumentale sono relativi agli accompagnamenti musicali di messe e cerimonie che, avendo lo scopo di creare un'atmosfera di raccoglimento, di arricchire la preghiera e di accrescere la solennità della funzione religiosa, vengono scritti per mantenerli inalterati e fedeli alla tradizione.

Alto medioevo

Tra il V e il VI secolo grande rilevanza assume la speculazione teoretica sulla musica, disciplina che, insieme ad aritmetica, geometria e astronomia, fa parte del "quadrivium", il corso di studi posto a base della conoscenza scientifica e filosofica, che congiuntamente alle scienze della parola, il "trivium" (grammatica, retorica e logica), costituisce il ciclo delle sette «arti liberali», ritenute già da Sant'Agostino il gradino iniziale di accesso alla filosofia, o alla sapienza cristiana. Nell'ambito del "quadrivium", la musica è considerata il "compimento" della conoscenza scientifica perché, innestandosi nella tradizione filosofica e scientifica pitagorico-platonica, comprende nei suoi ambiti problematici tanto la scienza dei numeri (per Cassiodoro la musica è "disciplina quae de numeris loquitur" - scienza che tratta dei numeri) quanto la scienza del moto degli astri, il cui ordine può essere dalla musica reso manifesto e trasmesso all'anima, come sottolinea Boezio, grande mediatore tra mondo classico e medioevale, nel suo "De

institutione musica", che diviene per parecchi secoli il trattato di riferimento per lo studio dell'*ars musica* da parte di monaci ed ecclesiastici.

Il punto di vista di Boezio è essenzialmente quello filosofico-matematico: il teorico della musica è colui che se ne occupa "*beneficio speculationis*", e la differenza fra il teorico e l'esecutore viene paragonata a quella che intercorre tra il "*theologus*" e il "*recitator*" (lettore della lezione). Già in Sant'Agostino l'attività del teorico appare prevalere su quella del compositore e dell'esecutore. La musica, infatti, nella prospettiva cristiana del grande Padre della Chiesa influenzata dalla concezione platonico-pitagorica, è "*scientia bene modulandi*" (dove per "*modulatio*" si intende la conoscenza del movimento melodico e ritmico che permette di esprimere il giudizio razionale legato alla moralità, "*bene*") e consente il passaggio "*per corporalia ad incorporalia*" (dal corporeo e sensibile allo spirituale e sovransensibile): in tal modo, per Sant'Agostino, l'uomo è in grado di elevarsi a Dio mediante la musica perché, grazie ad essa, giunge a scoprire l'esistenza e la presenza nella sua stessa anima di principi immortali, i "numeri", che gli derivano direttamente da Dio. Adesso per Boezio la musica va intesa come "*speculum*" dell'ordine universale, e studiarla significa contemplare il geroglifico dell'intero mondo, in quanto le proporzioni numeriche dei ritmi e delle relazioni tra le note musicali vengono concepite come copia dell'ordine noumenico insito nella «*mente di Dio*», tanto da fare affermare ad Isidoro di Siviglia: "*Senza la musica nessuna disciplina può considerarsi perfetta, non vi è infatti nulla che sia senza di essa*".

Nell'Alto Medioevo, dunque, la musica, sia essa "*mundana*" (nel suo rapporto con l'armonia cosmica delle sfere celesti), "*humana*" (che congiunge in armonia anima e corpo), o "*in instrumentis constituta*" (prodotta dalle vibrazioni degli strumenti e della voce), secondo la distinzione e la disposizione in ordine gerarchico operate da Boezio, ha quale principale fine, da un lato, di elevare la mente alla contemplazione di Dio e, dall'altro, di assicurare che la "*practica*" sia sempre ispirata da un *ethos* proteso all'acquietamento delle passioni dell'anima.

Riflettendo sulla triade di Boezio, Fubini annota: "*La suddivisione in tre musiche, quella mondana, quella umana e quella degli strumenti, ci riporta ... alla svalutazione del lavoro manuale e di ciò che cade sotto i nostri sensi e al relativo privilegiamento della pura ragione e del soprasensibile*", distinzione che Guido d'Arezzo, agli inizi dell'XI secolo, riprendendo il tema della separazione tra "*musicici*" e "*cantores*", già definisce con una chiarezza proverbiale: "*Musicorum et cantorum magna est distantia, isti dicunt, illi sciunt quae componit musica. Nam qui facit, quod non sapit, definitur bestia*" (Tra musicici e cantori la differenza è grande: questi cantano, quelli sanno di che è fatta la musica. Chi fa ciò che non capisce si può definire una bestia).

Basso medioevo

L'improvvisa, colta e raffinata fioritura musicale che si registra nel tardo medioevo (più precisamente nel XIV e nei primi decenni del XV secolo), è da ricondurre all'affermarsi di due importanti innovazioni: la possibilità di misurare esattamente il tempo della musica e lo sviluppo della tecnica polifonica. Nasce, così, in seguito ad una diversa sensibilità, specchio di una cultura avanzata e pre-rinascimentale, la musica del Trecento denominata *Ars Nova*. Essa dà vita ad un laboratorio di musica profana che, superando le scarse polifonie ecclesiastiche precedenti, avvia la «rivoluzione polifonica» del '400 e del '500, in cui le varie voci, pur differenziandosi e contrapponendosi, tendono a una soluzione armonicamente «pacificata», immagine dell'«*Harmonia mundi*».

La consapevolezza del carattere conflittuale e rivoluzionario del nuovo gusto in ambito musicale spinge, nel 1324, il papa avignonese Giovanni XXII a condannare esplicitamente l'*Ars Nova* («una condanna – scrive Alberto Gallo - dell'intero sistema della polifonia misurata che con l'*ars nova* aveva raggiunto un assetto per certi aspetti definitivo»). Nel decreto pontificio «*Docta sanctorum patrum*», chiaro tentativo - per fortuna senza successo - da parte delle forze culturali della tradizione di soffocare le «novità» che stanno segnando il panorama musicale del tempo, tra le altre cose si legge: «*Alcuni discepoli di una nuova scuola impegnano tutta la loro attenzione a misurare il tempo, cercano con nuove note di esprimere arie inventate solo da loro, a scapito degli antichi canti che essi sostituiscono con altri composti di brevi e semibrevis, e di note quasi inafferrabili. Essi interrompono le melodie, le rendono effeminate con l'uso del discanto, le riempiono a volte di tripli e di volgari mottetti, in modo da giungere spesso a disprezzare i principi fondamentali dell'Antifonario e del Graduale, ignorando i fondamenti stessi su cui costruire, confondendo i toni senza conoscerli. La moltitudine delle loro note cancella i semplici ed equilibrati ragionamenti per mezzo dei quali nel canto piano si distinguono una nota dall'altra. Essi corrono e non si riposano mai, inebriano le orecchie e non curano gli animi; essi imitano con gesti ciò che suonano, cosicché si dimentica la devozione che si cercava e viene mostrata la rilassatezza che doveva essere evitata*».

Emerge, così, la differenza tra chi lega la musica alla parola (l'esperienza artistico-spirituale del «gregoriano») e chi, invece, in seguito alla nascita della polifonia che rende problematico il tradizionale rapporto tra musica e parola, difende l'autonomia della musica, dando vita a «composizioni - scrive Fubini - che iniziano anche a prevedere parti esclusivamente strumentali, una novità assoluta per l'epoca. È il segno che la musica comincia ad affermarsi come arte indipendente» e il dibattito filosofico sulla musica a secolarizzar-

si, abbandonando i luoghi comuni della trattatistica medioevale. *“Incominciano nel XIV secolo – continua Fubini – a far le prime timide apparizioni le considerazioni sulla bellezza della musica come fatto autonomo, che trova la sua unica giustificazione in se stessa, nella pura bellezza dei suoni. Questa nuova prospettiva, nuova almeno nel medioevo, affiora parallelamente alla tendenza a recuperare la più antica dottrina degli effetti della musica sull’animo umano, per abbozzare una specie di psicologia della musica”.*

Anche uomini di cultura non direttamente collegati al dibattito musicale in senso stretto lasciano una significativa traccia di questa svolta nell’estetica musicale: illustre antesignano è Dante che, nella *“Divina Commedia”*, dopo le bestemmie, gli spergiuri e il rumore assordante presente nelle grida dei dannati nell’Inferno, dà risalto nel Purgatorio alla dimensione musicale, simbolo della speranza, della bontà e della gioia di espiare le proprie colpe per diventare beati. In questa seconda tappa del suo viaggio straordinario, infatti, Dante incontra l’amico Casella, il *“magister Casella”* (l’artista amante della musica, suonata e cantata), e chiedendogli di cantare per lui esalta la *“dolcezza della musica”* e il suo effetto sull’animo umano:

*Se nuova legge non ti toglie
memoria o uso all’amoroso canto
che mi solea quietar tutte le voglie
- di ciò ti piaccia consolare alquanto
l’anima mia, che, con la mia persona
venendo qui, è affannata tanto!
“Amor che nella mente mi ragiona”
cominciò elli allor sì dolcemente,
che la dolcezza ancor dentro mi sona*

preludio all’importantissima funzione che nel Paradiso il divino poeta conferisce alla musica, in quanto uno dei mezzi attraverso il quale si può rappresentare la beatitudine: *“È evidente – scrive Fubini – che l’idea di rappresentare il Paradiso come risonante del canto dei beati e degli angeli venne a Dante dalla più antica e radicata tradizione della “musica mundana”. Ma l’innovazione poetica e concettuale di Dante è che, per la prima volta nel medioevo, i cieli risuonano realmente alle sue orecchie: si tratta di musica celestiale le cui forme tuttavia sono prettamente terrene”.*

Non è forse San Tommaso, il Maestro filosofico di Dante, a scrivere: *“Sebbene alcuni fedeli non capiscano ciò che cantano, capiscono tuttavia perché si canta, cioè per dare lode a Dio; e ciò basta ad eccitare la devozione”*, ritenendo – con buona pace di Guido d’Arezzo - fondamentale il canto, espressione della musicalità dello spirito, perché in grado di superare anche la parola in se stessa?



Virginia Guastella

Compositrice, pianista, docente di Teoria e Composizione

La musica thriller di Bruno Maderna

Codici musicali per la definizione di un genere

Questo saggio prende in esame una selezione di brani tratti dalla colonna sonora che Bruno Maderna scrisse nel 1967 per il film *La morte ha fatto l'uovo*, un thriller erotico all'italiana diretto da Giulio Questi¹. Il compositore, a partire dal dopoguerra, dedicò una consistente parte della sua produzione a lavori per il cinema e la televisione quali: le colonne sonore per i film *Sangue a Ca' Foscari*, *I misteri di Venezia*, *Le due verità*, *Il moschettiere fantasma*, *Il fabbro del convento*, *Noi cannibali*, *Opinione pubblica*, e per i documentari *Porto nel tempo* e *Rialto*; i commenti musicali alla commedia televisiva *Padri nemici* ed al film per la televisione *Vizio occulto*; la musica di scena per l'opera televisiva *From A to Z (Von A bis Z)* e per il *Giulio Cesare* di Shakespeare; la sigla del film televisivo *Il tenente Sheridan*.

Sarà documentata l'articolata relazione delle soluzioni compositive maderniane con i codici musicali che definiscono il genere letterario - cinematografico thriller e che affondano le radici nell'epoca del film muto. L'analisi parziale di due antecedenti storici supporterà tale indagine: la colonna sonora di Bernard Hermann per *Psycho*, composta nel 1960 per l'omonimo film di Alfred Hitchcock e la *Begleitungsmusik zu*

¹ Il lavoro è stato condotto sulle copie fotostatiche ed i manoscritti conservati presso l'archivio Bruno Maderna sito all'interno del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università degli Studi di Bologna. Si ringraziano il curatore dell'archivio Nicola Verzina, la dott. ssa Maria Grazia Cupini ed il dott. Lorenzo Rubbioli per la disponibilità e le indicazioni fornite durante la conduzione dei lavori.

einer Lichtspielszene op. 34 di Arnold Schönberg, composta tra la fine del 1929 e l'inizio del 1930.

La morte ha fatto l'uovo

Marco (Jean – Louis Trintignant) è un affascinante intellettuale sposato con Anna (Gina Lollobrigida) ricca proprietaria di un allevamento di polli, dove vengono condotti esperimenti di modificazione genetica che portano alla creazione di animali con sei cosce e senza testa. La coppia è sull'orlo del collasso. Marco, infatti, ha una relazione sentimentale con la giovane e bella cugina della moglie Gabri (Ewa Aulin), una donna cinica e perversa che progetta, con la complicità di un agente pubblicitario suo amico, il sig. Mondaini, un piano diabolico per eliminare la coppia. Il fine è quello di entrare in possesso dell'eredità. Subito dopo una festa nella lussuosa villa dei cugini, durante la quale si svolge un torbido gioco di scambio di coppie, Gabri ed il suo spasimante inviano una lettera anonima ad Anna. Le rivelano che il marito è assiduo frequentatore di un equivoco motel e delle "salarie dell'amore" che lì svolgono la loro professione. Anna decide di scoprire questo lato oscuro, misterioso del consorte, si traveste da prostituta e si reca presso il motel dove ha appuntamento con lui. Ma viene uccisa da Gabri e dal suo amico prima che arrivi Marco, così da far ricadere l'accusa di omicidio proprio sul marito, che giunto al motel si rende conto della trappola nella quale è caduto. Per sfuggire all'arresto Marco trasporta il corpo di Anna nell'allevamento e cerca di buttarlo nella macina per cancellare ogni prova. Per una fatale disattenzione, però, cade lui stesso nella macina. In quel momento sopraggiungono Gabri e Mondaini soddisfatti di essere riusciti nella perversa impresa, ma alla vista del cadavere di Anna rimangono esterefatti e tentano di eliminare ogni traccia. La polizia sopraggiunge e pone fine al loro breve sogno di ricchezza ed agio.

La struttura narrativa della pellicola, che non ebbe un grande successo al botteghino, non è affatto rigida e la sequenza degli eventi non è lineare come la stesura della trama potrebbe suggerire. Il montaggio, ad opera di Franco Kim Arcalli, che curò insieme a Questi anche la sceneggiatura, contribuisce a eludere qualsiasi traccia di prevedibilità. Lo spettatore non ha punti di riferimento fissi, anzi, è chiamato a ricomporre gli input isolati di una narrazione continuamente interrotta in un sempre ricomponibile assemblaggio, in una struttura a puzzle che rivela la sua

pertinenza formale alla fine del film. I passaggi veloci da inquadrature sui dettagli ai primi piani sui volti dei personaggi, la riproposizione iterata di brevi sequenze o di frasi e parole, i cambiamenti evidenti delle tonalità cromatiche, l'assenza di un registro unico ed il repentino passaggio da un registro all'altro, improvvisi picchi o cadute di tensione, frequenti flashbacks che legano il personaggio ed il suo presente al passato, sono gli espedienti tecnici del montaggio e della regia che definiscono i caratteri del genere thriller. Tali articolazioni sintattiche, che provocano allo spettatore stati di ansia, terrore, incertezza, apprensione e sorpresa, sono supportate dalla colonna sonora sia attraverso il montaggio delle musiche sia per mezzo dei caratteri stilistici di ogni brano che la compone. I materiali che ho visionato presso l'Archivio Maderna di Bologna consistono di due pagine manoscritte di appunti del brano *Guaiaba*, del fascicolo contenente la sequenza dei brani che strutturano il commento musicale, denominati con la M seguita da un numero - prassi comune per i compositori di musica per il cinema e la televisione - e degli spartiti di ognuno dei dodici brani. Questi i titoli: *Guaiaba*, *Reflection in the Night*, *Moment*, *Sigma Alpha*, *Down Down Down!*, *Musical Line*, *Testament of Revolt*, *Conversation*, *Sex Revolution On Campus*, *Speaking of Silence*, *Comedy in Music*, *Catching*². Risulta evidente all'ascolto una diversità di esecuzione, d'interpretazione dei medesimi brani tra quelli registrati per il disco e quelli utilizzati per il film. La causa è da attribuirsi ad un'idea compositiva di Maderna, il quale sottopose a varie elaborazioni elettroniche il materiale musicale scritto per il seguente organico strumentale: timpani, pianoforte, chitarra, violino e voce maschile. Alcuni frammenti estrapolati dai brani *Sigma alpha* (per chitarra), *Catching* (per pianoforte), *Musical line* (per violino e chitarra), *Down down down!* (non risulta nello spartito l'indicazione strumentale ma lo si ascolta affidato al pianoforte) sono stati prima registrati, dunque così trasformati in "campioni", poi sovrapposti e modificati attraverso filtri e procedimenti di elaborazione del suono quali: il delay - la ripetizione e riproduzione con un ritardo temporale la cui velocità è definibile e variabile; il riverbero ovvero la ricreazione delle modalità di riflessione del suono nei diversi contesti in cui il suono stesso viene emesso; il loop

² Bruno Maderna, *La morte ha fatto l'uovo*, Edizioni musicali Bixio Sam, Roma 1968. Il 33 giri della colonna sonora è stato edito nello stesso anno dalla Cinevox Record Spa.

– l’iterazione continua; l’octaver ovvero lo spostamento su ottave diverse coprendo tutti i registri (grave, medio, acuto); il pitch ovvero il cambiamento delle altezze su tutti i registri. Si tratta di processi di alterazione del suono familiari a Bruno Maderna, che si occupava di musica elettronica già dagli anni Cinquanta e che è stato fondatore, insieme a Luciano Berio, dello Studio di Fonologia della Rai di Milano.

Lo spartito di *Down Down Down* (Esempio n. 1) conferma l’ipotesi di questa concezione ab origine di una scrittura a blocchi e per blocchi sovrapposti. Il brano inizia con una successione di accordi arpeggiati (non scritti integralmente, solo alcuni sono completi, di altri è riportato un solo suono affiancato dal segno dell’arpeggio) lunga otto misure, seguite da altre otto battute ritornellate e da ripetere più volte, con l’aggiunta, ad ogni ripetizione, di nuovi elementi estrapolati da *Sigma Alpha* (Figura n. 1) e *Catching* (Figura n. 2), entrambi con qualche piccola variante. Richiami di questo tipo tra un brano e l’altro caratterizzano tutta la colonna e sfruttano le capacità mnemoniche dello spettatore. Le scelte compositive generano quello che definirei un gioco sintattico di identità sonore condotto attraverso una maggiore o minore riconoscibilità dei materiali musicali, funzionale dunque al percorso narrativo del film. Esemplicativi in proposito i titoli di testa che contengono in nuce gli escamotages formali che saranno utilizzati nell’arco di tutto il film. Un continuum sonoro costruito su momenti musicali di registro diverso che eludono una scansione ritmica e melodica lineare e prevedibile. Non frasi di ampio respiro, bensì input isolati che come le tessere di un puzzle trovano la loro pertinenza formale appena incastrate tra loro. Una strutturazione a cui vengono sottoposti anche i due brani per violino solo *Speaking of silence* e *Comedy in music* non corrispondenti, come alcuni studi riferiscono, all’opera *Widmung*³ per lo stesso strumento, scritta da Maderna nel 1967, ma dai tratti e dalle sonorità molto simili. *La morte ha fatto l’uovo* si apre con le immagini al microscopio degli esperimenti di mutazione genetica. La musica qui applicata è strutturata su due livelli: uno verticale restituito dalla sovrapposizione, come descritto sin ora, di alcuni estratti dai dodici brani, elaborati elettronicamente e fatti ascoltare con incessante ed ossessiva ripetitività; uno orizzontale generato dall’incastro fra gli stessi effettuato tramite procedimenti quali

³ Bruno Maderna, *Widmung* per violino solo, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 1967.

la dissolvenza e l'assolvenza. I frammenti sono prima distinguibili con chiarezza poi, verso la fine dei titoli, riverberati a tal punto da farne perdere quasi completamente i contorni identificativi. Tutto questo inserisce sin da subito lo spettatore in un contesto sonoro che nel prosieguo del film gli risulterà sempre più familiare e che alterna sezioni evidentemente dissonanti a brani dalla fruizione più leggera come *Guaiaba*, peraltro utilizzato nel film come stimolatore musicale per i polli all'interno dell'allevamento. Questo evidenzia, a mio avviso, come ne *La morte* sia riuscito il tentativo di realizzare quel passaggio schizofrenico fra diversi stati mentali ed emotivi, permettendo così al film di rientrare nei canoni del genere thriller.

Esempio n. 1 – Down Down Down! (Misure 9 – 16)

4. e 5. volta

9

This system shows measures 9 and 10. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a complex, syncopated melody with many accidentals, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A first ending bracket labeled '4. e 5. volta' spans the first measure of measure 9.

11

This system shows measures 11 and 12. The right hand continues with a syncopated melody, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 11 begins with a first ending bracket.

13

This system shows measures 13 and 14. The right hand melody continues with syncopation and accidentals. The left hand accompaniment remains consistent. Measure 13 begins with a first ending bracket.

15

6 volte

This system shows measures 15 and 16. The right hand melody continues with syncopation and accidentals. The left hand accompaniment remains consistent. Measure 15 begins with a first ending bracket labeled '6 volte'.

Misure originali estratte da *Sigma Alpha* ed usate nel brano *Down Down Down!*

Chitarra sola

The image shows a musical score for guitar solo in 4/4 time. It consists of two staves. The first staff contains measures 1, 2, and 3. Measure 1 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 2 has a bass clef. Measure 3 has a treble clef. The second staff contains measures 5, 6, and 8. Measure 5 has a treble clef. Measure 6 has a bass clef. Measure 8 has a treble clef. The score includes various musical notations such as chords, eighth notes, and rests. There are also some markings like 'A' and '3' above notes.

Misure originali estratte da *Catching* ed usate nel brano *Down Down Down!*

Solo Pianoforte

The image shows a musical score for solo piano in 4/4 time. It consists of three staves. The first staff contains measures 1, 2, and 3. The second staff contains measures 4, 5, and 6. The third staff contains measures 7 and 8. The score includes various musical notations such as chords, eighth notes, and rests. There are also some markings like 'A' and '3' above notes.

Le strategie tecnico – compositive atte a creare precise atmosfere sonore funzionali alle esigenze filmiche rispondono a codici musicali risalenti all'epoca del cinema muto e che si sono consolidati lungo tutta la storia del cinema e della musica applicata alle immagini.

A partire dai primissimi anni del Novecento le spinte per consolidare l'industria del cinema comportarono l'individuazione di quelle che oggi definiremmo vere e proprie strategie di marketing.

Questa nuova forma d'arte doveva essere incentivata, sviluppata ed ampliata. Si rese indispensabile individuare le soluzioni vincenti inerenti la lunghezza dei film, la scelta dei soggetti, lo sviluppo di forme narrative consone ad attrarre un grande pubblico e l'accompagnamento musicale che svolse un ruolo a dir poco cruciale. La musica rappresentava un'attrazione ed i gestori delle sale destinate alle proiezioni giocavano la carta dell'accompagnamento musicale dal vivo per promuove-

re la loro attività. Cominciarono a sorgere delle pubblicazioni contenenti le tipologie di musica adatte a determinate situazioni narrative. Sorsero degli standard di riferimento attraverso la diffusione in tutto il mondo dei cosiddetti "fogli musicali" che riportavano la lista dei brani atti a creare uno sfondo musicale appropriato alle scene. Tra gli anni Dieci e Venti furono create le antologie musicali che potevano includere sia composizioni scritte ad uso apposito sia altre preesistenti e suddivise per adattabilità. Una di queste è la *Encyclopedia of Music for Pictures* di Erno Rapee del 1925 di cui, presso la biblioteca "Renzo Renzi" della Cineteca di Bologna, ho potuto visionare la ristampa del 1970 realizzata da una copia in possesso del Museum of Modern Art Library da parte di Arno Press Inc.

Le musiche sono divise in categorie riferibili all'ambientazione geografica del film, alla tipologia dei personaggi, alle situazioni emozionali, alla velocità dell'azione, al momento drammaturgico. Ecco alcuni esempi: Syria, Emotional, Dramatic, Comic Opera, Chinese – Japanese, Joyous, Intermezzo, Happy content, Sinister, Quick action, Pulsating, Fear, Mountain Music, Misterioso, Nautical, New York, Melancolie, Italian, Tragic, Agitato, Western, Prohibition, Religious Music, Visions, Tension, Massacre, Storm, Minstrel Music, Hurry, Mother Themes, Love⁴.

Riportare l'elenco completo di tutte le musiche per genere richiederebbe un numero di pagine pari a quello dell'enciclopedia (più di cinquecento), mi limiterò a quelle utili a definire i contorni del genere thriller. Ai tempi in cui l'antologia venne stilata, è evidente, questo genere non era ancora stato codificato e definito, però è possibile ricondurre a parte dei suoi caratteri alcune situazioni drammaturgico – musicali sistematizzate da Rapee: Agitato, Visioni, Tensione, Drammatico, Massacro, Azione veloce, Sinistro. Per ognuna di queste categorie è presente una selezione di musiche accomunate da un imprinting sonoro simile ma non identico. Questo fa sì che, nel caso dell'«Agitato», sia più adatto ipotizzare l'abbinamento al thriller di alcuni estratti dell'Ouverture

⁴ Siria, Emozionale, Drammatico, Opera Comica, Cinese – Giapponese, Gioioso, Intermezzo, Di contenuto allegro, Sinistro, Azione veloce, Palpitante, Paura, Musica di montagna, Misterioso, Nautico, New York, Melanconico, Italiano, Tragico, Agitato, Western, Proibizione, Musica religiosa, Visioni, Tensione, Massacro, Tempesta / Assalto, Musica da giullare, Fretta, Temi materni, Amore...

dell'*Olandese volante* di Wagner che non dell'inizio dell'Allegro dell'Ouverture del *Guglielmo Tell* di Rossini. Con questo voglio sottolineare come l'applicazione delle musiche alle immagini, in questa fase storica, sia più legata ad un'atmosfera sonora ed emotiva complessiva e non conseguente ad uno studio mirato ad identificare connessioni sintattiche e formali tra il tessuto filmico e quello musicale come *La morte maderniana* dimostra. Frequente, infatti, all'interno dell'*Encyclopedia* la dicitura 'for general use' ossia 'ad uso generale'.

Riporto alcuni esempi. Il genere 'Agitato' è suddiviso in 'heavy' (di forte intensità), 'light' (leggero) e 'medium' (di media intensità). Al primo, ad esempio, sono associati i seguenti brani: le Ouverture beethoveniane di *Prometeo*, *Egmont* e *Coriolano*; *Ruy Blas* di Mendelssohn; *Una vita per lo Zar* di Glinka; il Prestissimo dalla *Seconda Sinfonia* di Saint-Saëns; una selezione da *Ernani*, *I Vespri siciliani* e *Otello* di Verdi. Al genere 'Visions' il Valzer in la maggiore di Brahms; al 'Tension' (per il quale nel testo si rimanda a 'Dramatic', 'Mysterioso' e 'Pulsating') la *Cradle Song* di Grieg, il 'pizzicato mysterious' in *Shadows in the night* di Borch e di Grieg il *Peer Gynt* e la *Lyric Suite*; al 'Dramatic - suddiviso in 'heavy' (H), 'light' (L), 'medium' (M) e 'dramatic-neutral' (D) - l'*Egmont* di Beethoven dall'inizio fino al ? escluso, il Preludio dalla *Carmen Suite* n. 1, la Suite n. 2 del *Peer Gynt* (con esattezza solo le prime dodici misure del primo movimento), solo l'intro del *Phèdre* di Massenet, tutti classificabili come 'H'. Per il 'Massacro' si rimanda all' 'Agitato' ed al 'Quick action' si riferiscono: il *Gipsy Rondo* ed il terzo movimento della *Seconda Sinfonia* di Haydn ed anche *La sposa venduta* di Smetana. Per 'Sinister' tra i riferimenti musicali si trovano *La Fanciulla del West* di Puccini ed il *Preludio in sol minore* di Rachmaninov.

Sfogliando il testo è possibile trovare pagine bianche che gli esecutori erano tenuti a riempire con suggerimenti di nuove musiche da inserire. Un repertorio, quindi, destinato a continui aggiornamenti.

La diffusione in tutto il mondo di antologie come questa - *Kinothek* di Giuseppe Becce, *Sam Fox Moving Picture Music* di John Stepan Zamecnik, *Motion Picture Moods for Pianists and Organists* - il crescente successo e la nobilitazione di quella che agli inizi del ventesimo secolo era una nuova forma artistica, quella cinematografica appunto, hanno contribuito nei secoli a creare un immaginario sonoro collettivo, un background, a tratti inconsapevole, di gesti ed abitudini musicali, che si è protratto sino ai nostri giorni e sempre arricchito di nuove componenti. Basti pensare a casi come il brano di Bernard Hermann dal titolo *The*

Knife per la scena della doccia in *Psycho* di Alfred Hitchcock o il tema principale della colonna sonora di John Williams per *Lo squalo* di Steven Spielberg.

Le motivazioni del successo di questi contrappunti sonoro – filmici sono in grossa parte da ricercare nelle scelte tecniche. In particolare, nel caso di Hermann è stata la rottura di alcune convenzioni a generare nuove soluzioni stilistiche e timbriche che hanno poi arricchito il repertorio ad uso e consumo dei successivi compositori di musica per film. L'urlo primordiale degli archi in *The Knife* (Esempio n. 2) rivela un nuovo modo di utilizzare questa sezione dell'orchestra, fino a quel momento per lo più relegata a servizio dei grandi temi romantici di ampio respiro e d'immediata cantabilità. Il suono monocromatico degli archi, esplorato nelle sue innumerevoli potenzialità tecnico - espressive, caratterizza tutta la colonna sonora⁵ nella quale un altro importante compositore Miklòs Ròzsa, autore tra gli altri delle musiche di colossal come *Ben Hur*, *Quo Vadis* e di *Spellbound* dello stesso Hitchcock, ha ritrovato echi da Bartòk e Stravinsky. L'uso di accordi dissonanti, di una scrittura minimalista sia a livello melodico – tematico che armonico, più precisamente la compresenza di un linguaggio armonico non definibile, sospeso e di una linearità ritmica estremizzata da un'evidente accentuazione, ed ancora i silenzi posizionati in alcuni momenti narrativi creano lo stato di tensione congruo al genere thriller / horror a cui *Psycho* appartiene. Già il tema d'apertura in corrispondenza dei titoli di testa avverte lo spettatore che qualcosa di terribile sta per succedere.

Le sorti del film sono state salvate proprio dalle innovative scelte musicali di Hermann, il quale, contraddicendo le iniziali istruzioni del regista – che, peraltro, aveva escluso un intervento musicale proprio sulla scena della doccia - ha dato allo stesso nuovi stimoli per andare avanti nella lavorazione. Hitchcock, infatti, insoddisfatto dei primi tagli aveva pensato di destinare il progetto alla televisione.

⁵ Bernard Hermann, *Psycho*, Ensign Music Corporation, 1960 - 1961 (Ristampa 1987, 1988).

Esempio n. 2 – *The Knife*

Molto forzando e veloce (Vivo)

Violin I (4)

Violin II

Viola

Viola

I (8)

II (4)

Viola (4)

Viola (4)

Cello gliss. (4)

Cello gliss.

Cb. gliss.

Cb. gliss.

2 poco a poco rallentando

arco pizz. arco pizz.

arco pizz. arco pizz.

arco pizz. arco pizz.

arco pizz. arco pizz.

Pericolo incombente, Paura e Catastrofe sembrerebbero richiamare tre delle categorie elencate da Erno Rapee. Si tratta, invece, dei titoli delle tre parti che compongono la *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (Musica di accompagnamento per una scena filmica)⁶ op. 34 di Arnold Schönberg: *Drohende Gefahr, Angst e Katastrophe*. Scritta tra il 15 ottobre 1929 e il 14 febbraio 1930, l'opera venne commissionata da Charles Adler, ai tempi socio della casa editrice Heinrichshofen di Magdeburg nel cui catalogo figuravano già produzioni musicali per film muti. Non era destinata ad accompagnare un film in particolare, bensì fu scritta per una scena da film immaginaria, rientrando così nella prassi comune all'epoca di rendere alcune musiche disponibili ad usi vari ed eventuali, sebbene Schönberg si ponesse al di fuori delle logiche e dei meccanismi della produzione cinematografica nel considerare il compositore come unico responsabile delle scelte musicali. Diversi decenni dopo la *Musica* venne utilizzata per accompagnare un certo numero di produzioni per lo schermo dai registi J. M. Straub, J.W. Morthenson e L. Ferrari.

E' la concezione formale della *Begleitmusik* a collocarla nell'alveo delle composizioni di 'musica assoluta' eseguibili in sede di concerto: Otto Klemperer diresse la prima esecuzione nel novembre del 1930 alla Krolloper di Berlino con grande successo di pubblico. L'opera, infatti, è strutturata in forma di poema sinfonico in un solo movimento suddiviso in tre parti, non indicate in partitura, articolate in forma sonata quindi suddivise in sottosezioni. La scrittura è dodecafonica. Le caratteristiche della serie originale (Figura n. 3) riflettono la forte carica comunicativa che doveva contraddistinguere queste pagine orchestrali⁷ data la destinazione prevista. E' divisa in due esacordi, il secondo dei quali è l'inversione del primo trasposta cinque semitoni sopra. A livello diastematico i suoni sono connessi tra loro attraverso intervalli di seconda maggiore e minore e terza maggiore e minore, ad eccezione fatta per l'intervallo di sesta maggiore a cavallo fra i due esacordi.

⁶ Arnold Schönberg, *Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* op. 34, Heinrichshofen Verlag - Wilhelmshaven.

⁷ L'organico è composto dai seguenti strumenti: 1 Flauto/Ottavino, 1 Oboe, 2 Clarinetti, 1 Fagotto, 2 Corni, 2 Trombe, 1 Trombone, Violini I, Violini II, Viole, Celli, Bassi, Percussioni (Timpani, Tamburo piccolo e grande, Tamtam, Triangolo, Tamburino, Glockenspiel, Xilofono, Pianoforte).

Serie originale della *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene*



L'espressività è supportata dal linguaggio estremamente chiaro e dalla strumentazione trasparente che hanno consentito al compositore bavarese Johannes Schöllhorn (1962) di realizzare una trascrizione per ensemble da camera, pubblicata sempre dalla Heinrichshofen's Verlag, con l'obiettivo di divulgare l'opera presso i frequentatori delle sale da concerto⁸.

Alla sua versione mi riferisco per delineare alcuni degli artifici stilistici adoperati da Schönberg, nella prima parte intitolata *Drohende Gefahr*, col fine di restituire gli stati d'animo provocati dalla sensazione di un pericolo imminente. Sensazione affine a quelle suscitate dalle situazioni drammaturgiche tipiche del genere thriller.

Seppure nelle diversità dei casi, anche qui, come per Hermann e per Maderna, il concetto musicale di ripetitività risulta essere un codice linguistico di notevole pregnanza.

Nella macro forma sonata questa è l'esposizione divisa in tre ulteriori brevi sezioni, la prima delle quali (miss. 1-8) introduce la presentazione della serie (miss. 9-12; seconda sezione) affidata all'oboe ed enunciata in forma di tema cantabile composto da due brevi semifrasi (una per esacordo) della lunghezza di due battute ciascuna generanti quattro motivi di tre suoni. Da questi scaturisce l'accompagnamento contraddistinto dai suoni restanti della serie disposti verticalmente all'interno di ostinati più o meno serrati composti da un suono ribattuto o dall'alternanza di due suoni, in terzine di ottavi e suddivise in sedicesimi (Esempio n. 3).

⁸ L'organico scelto da Schöllhorn è il seguente: Flauto/Ottavino, Oboe, Clarinetto, Harmonium, Pianoforte, Timpani, 2 Violini, 1 Viola, 1 Cello, 1 Contrabbasso. L'aggiunta dell'harmonium è giustificata per l'autore dalla notevole frequenza con cui ai tempi di Schönberg si ricorreva a tale strumento.

Esempio n. 3 – *Drohende Gefahr* (batt. 9 – 12)

Etwas bewegter ♩ = 72

Fl.

Ob. *p*

Kl. *pp*

Klav. *pp*

Schw. *kl. Tr.* *tam tam* *pppp*

VI I *pizz.* *pp*

VI II *spicc.* *pp*

Va. *martellato* *pp*

Vc. *martellato* *pp*

Kb. *martellato* *pp* *arco*

11

Ob.

Kl.

Klav.

Schlw.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Kb.

pp

pp

pppp

pppp

pizz.

arco

pizz.

pizz.

arco

L'indicazione 'Hauptstimme' o 'Voce principale' ai due violini indica una seconda presentazione lineare della serie caratterizzata da una diversa disposizione dei suoni qui ad intervalli più ampi. Questa diversità figurale si espande a livello verticale sfaldando gli ostinati (miss. 13-17). A cavallo tra le battute 16 e 17 il violoncello in pizzicato e la mano sinistra del pianoforte ripropongono in sedicesimi la serie in retrogradazione. Il brano si conclude con una terza sezione incalzante ed in contrasto con la precedente: 'Mosso ma leggero' l'indicazione agogica per questo valzer strutturato in tre parti. Esse sono delineate dalle tre ripetizioni della seconda idea tematica, costruita su diverse mutazioni e trasposizioni della serie, eseguite rispettivamente dai legni (batt. 18-26) e dal violino I (batt. 27-35 e 36-43). Il secondo tema, nella sua prima presentazione, è divisibile in tre incisi (Figura n. 4): il primo lungo due misure (18-19); il secondo lungo quasi tre misure (miss. 20-21 e primi due quarti della 22); il terzo lungo poco più di quattro misure (dal levare di mis. 23 fino a 26). Quest'ultimo presenta frammenti motivici in diminuzione utilizzati da Schönberg per l'incalzante procedere verso l'acme di misura 43 sottolineato dal crescendo al fortissimo e dal ritenuto. Segue *Angst* da misura 44.

Drohende Gefahr – Prima esposizione della seconda idea tematica ai legni (miss. 18-26)

Mäßig aber leicht ♩ = 96

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute, Oboe, and Clarinet in Bb. The score is in 3/4 time and is marked 'Mäßig aber leicht' with a tempo of ♩ = 96. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into three measures: 18, 21, and 27. Each instrument part is marked 'p dolce' and 'H'. The melodic line for each instrument is a sequence of eighth notes, with some notes beamed together. The Flute part starts with a quarter rest in measure 18, followed by eighth notes. The Oboe and Clarinet parts also start with a quarter rest in measure 18, followed by eighth notes. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for all instruments.

The image displays a musical score for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 22 to 23, and the second system covers measures 24 to 27. Each instrument part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a complex, rhythmic melody with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Dynamic markings such as *mf* and *f* are present throughout. The notation includes various articulations like accents and slurs, and some measures contain rests for certain instruments. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

L'articolato e complesso universo della musica per film ha attratto sempre compositori dalle poetiche molto diverse come quelli di cui mi sono occupata in questa sede. Comune ai tre la ricerca di strategie compositive atte a coniugare scelte stilistiche personali con i vincoli formali imposti dalla drammaturgia cinematografica. La musica applicata alle immagini cerca nella propria sintassi gli espedienti tecnico - linguistici atti a generare forme narrative nuove oppure contestualizza formule già esistenti. Innumerevoli le soluzioni possibili.



Nicola Malagugini

Primo contrabbasso Orchestra Sinfonica
Teatro Massimo Bellini di Catania

Le Fantasie di Bottesini alla luce della poetica belliniana

Giovanni Bottesini, grande virtuoso del contrabbasso vissuto nel XIX secolo, ha dedicato ben quattro fantasie ai temi tratti dalle opere di Bellini. Sono la fantasia sulla *Straniera*, sulla *Beatrice di Tenda*, sulla *Sonnambula* e sui *Puritani*, quest'ultima pervenutaci in due versioni, una *Fantasia per contrabbasso e pianoforte* e un *Duetto concertante per violoncello e contrabbasso sul tema dei Puritani*¹.

Esiste in commercio anche una fantasia sulla Norma di cui non è reperibile alcun manoscritto originale di Bottesini, ma solo un manoscritto proveniente dall'archivio Forgione, contrabbassista della Scala che aveva ereditato la biblioteca di Guido Gallignani, grande contrabbassista romagnolo dell'Ottocento, a cui probabilmente si deve attribuirne la composizione.

Da un paragone anche sommario con le altre fantasie si nota come la scrittura contrabbassistica è infatti profondamente diversa da quella di Bottesini e anche l'armonizzazione è molto più semplice e banale rispetto alla scrittura tipicamente bottesiniana.

In quanto contrabbassisti siamo comunque grati a chiunque abbia riempito un inspiegabile vuoto nella scelta dei soggetti musicali operata da Bottesini, e la ricompenderemo nel novero delle Fantasie di cui ci accingiamo a proporre uno studio.

La grande popolarità delle opere di Bellini al tempo della giovinezza

¹ Composto ed eseguito assieme a Carlo Alfredo Piatti il 29 febbraio 1852 per la Philharmonic Society di Londra.

di Bottesini (la prima di Sonnambula si ebbe quando Bottesini aveva vent'anni), dava l'occasione all'aspirante virtuoso di veicolare la sua bravura attraverso melodie che erano cantate dalla gente comune per strada, nelle bande, e in trascrizioni di pièces de salon diffuse anche in numerose edizioni pirata di cui Bellini si lagnava spesso con Ricordi nelle sue lettere.

Altro fattore importante che spiega la scelta del celebre contrabbassista è la facilità a imprimersi in mente di queste "*semplici cantilene*", come le definiva Bellini stesso.

Su queste melodie Bottesini costruiva variazioni di bravura sfruttando i suoni armonici del contrabbasso, che è la tecnica che lo reso celebre. Egli seppe sfruttarne fino in fondo la bellezza e la spettacolarità, già intuita e sfruttata da altri celebri contrabbassisti che lo precedettero nella carriera solistica, come Dall'Aglio, Sperger e Dragonetti.

Uno studio approfondito di queste fantasie presuppone la conoscenza delle arie che Bottesini ha scelto, del sentimento che veicolano, del testo su cui le melodie sono costruite. Uno studio siffatto orienta e oggettivizza le scelte interpretative, escludendo alcune opzioni e valorizzandone altre che potrebbero non essere abbastanza evidenti da una lettura superficiale del materiale tematico.

In questa analisi ci soffermeremo in particolare su un carattere da considerare a monte di qualunque scelta interpretativa, ovvero la poetica di Vincenzo Bellini, cioè l'aspirazione comunicativa della sua musica, l'ideale espressivo ricercato nella composizione dei suoi melodrammi.

Lo faremo attingendo direttamente dal suo epistolario.

Sono convinto, infatti, che come l'esecutore trasfonde un po' di se stesso nell'esecuzione delle musiche che interpreta, così e a maggior ragione un compositore si racconta nella musica che scrive, e se ne può trovare l'indole profonda fra le pieghe della sua produzione.

È quindi naturale, per me, ricercare nelle sue lettere i passaggi in cui egli esplicita quanto è implicitamente contenuto nella sua musica: la sua personalità, il suo carattere, le sue aspirazioni, le sue necessità espressive.

Non avendo egli scritto trattati, possiamo fare questo tipo di ricerca solo nelle lettere, che sono infatti gli unici documenti scritti di suo pugno di cui siamo in possesso, oltre alle composizioni.

Carattere e poetica di Vincenzo Bellini

Bellini è stato quasi esclusivamente un compositore di melodrammi, tolta la produzione scolastica e poco altro. Questo gli interessava, questo era il lavoro che voleva fare e con cui intendeva avere successo. Era un giovane compositore, e come tutti i giovani era ambizioso. Puntava a imprimere una svolta al teatro d'opera, voleva scrivere buona musica, voleva essere il primo, fino a scavalcare il mito di tutti, e anche suo: Rossini.

Per fare questo si doveva differenziare dal Maestro, essere originale e non plagiatario, come era Pacini e in buona misura anche Donizetti. La strada che percorrerà sarà quella di stringere il rapporto fra testo del libretto, musica e azione, ridare unità al melodramma scrivendo musica che esaltasse il potenziale drammatico della vicenda e della poesia. Il primo passo nella composizione di un'opera era la scelta dei titoli. Egli stesso sceglieva i soggetti, e talora si avvaleva del parere dell'amico Florimo. Si fidava molto anche dei consigli del librettista Romani, e talvolta accettava il suggerimento di persone di cui aveva stima, come Giuditta Pasta, il soprano che fu primo interprete di Norma. Toccava a lui comunque l'ultima parola, e quindi quasi tutti i soggetti scelti ci parlano di lui, perché il suo modo di comporre partiva dal testo, ed esigeva che il testo lo appassionasse, lo infiammasse.

Ecco un articolo comparso sulla rivista "Il Pirata" del 13 ottobre 1835 in cui l'autore testimonia questa caratteristica di Bellini:

Prima che Bellini facesse sentire il suo Pirata, la poesia era tenuta in poco o nessun conto dagli amatori della musica e del teatro. (...) Fu il Bellini per il primo che affidò, per così dire, alla poesia la gloria, il trionfo della sua minore sorella. (...) (Bellini) non ponevasi mai all'opera se prima non era persuaso del soggetto, se prima non era investito del concetto, se prima non era esaltato alle varie vicissitudini dei suoi personaggi e delle loro avventure: la Poesia doveva prima colla potenza degli affetti sollevare quell'animo alla contemplazione d'un bello che non s'impara col contrappunto. La compassione, l'amore, l'odio, quel fremito vario, sì violento che ispirano le grandi virtù ed i grandi delitti erano già suscitati nel nostro compositore dalla lettura del libretto, e dalla storia dei miserandi casi che egli stesso doveva poi rappresentare, per cui ne veniva che sempre le sue note non facevano che rendere più animate, più calde, più vive, più interessanti le immagini del poeta, e che con

*tanta facilità e tanto impero comandavano ai nostri palpiti, alle nostre gioje e alle nostre lagrime.*²

Una peculiarità della sua scrittura operistica riconosciuta dai critici del periodo è di dare nuovo risalto al libretto, alla parola, allo stretto legame fra musica e parola, con uno stile melodico semplice, non fiorito, per alcuni contemporanei addirittura spoglio. Si deve capire il testo, perché è il testo che produce l'immedesimazione dell'ascoltatore nei personaggi. La musica, potenziando le situazioni e i sentimenti espressi, fin d'allora determinava negli ascoltatori impressioni a cui non erano ancora assuefatti, impressioni che provocavano, come egli stesso ha testimoniato nel suo epistolario, reazioni inaudite, "gran furore", applausi sfrenati ed entusiasmo fanatico.

La musica deve commuovere, in altri passi egli dice che deve "fare effetto".

In un certo senso deve cambiare l'ascoltatore, lo deve turbare, lo deve scuotere, lo deve attrarre, sollevare e accendere in lui un fuoco.

Ecco le sue parole che descrivono il suo modo di lavorare e che ancora una volta testimoniano lo stretto legame fra parola e musica:

*"Compiuto (il poeta) il suo lavoro, studio attentamente il carattere dei personaggi, le passioni che li predominano, e i sentimenti che esprimono. Invaso dagli affetti di ciascuno di loro, immagino essere divenuto quel desso che parla e mi sforzo di sentire e di esprimere efficacemente alla stessa guisa. (...) Chiuso quindi nella mia stanza, comincio a declamare la parte del personaggio del dramma con tutto il calore della passione, e osservo intanto le inflessioni della mia voce, l'affrettamento e il languore della pronunzia in questa circostanza, l'accento insomma ed il tuono dell'espressione, che dà la natura all'uomo in balia delle passioni, e vi trovo i motivi ed i tempi musicali adatti a dimostrarle e trasfonderle in altrui per mezzo dell'armonia".*³

La strada per differenziarsi da Rossini la trova proprio in questo. Tanto Rossini incantava per l'uso della voce quasi come strumento, e per la potenza di una musica fiorita che poteva anche stare senza parole e in queste trovava suoni più che concetti, tanto Bellini puntava sull'impor-

² Carmelo Neri "Vincenzo Bellini, Nuovo epistolario 1819-1835 con lettere inedite" Nota della lettera 41.

³ Lettera 197, in C. Neri, cit.

tanza del testo e su questo costruiva le sue melodie. Con ciò non si vuole sminuire quanto l'esperienza compositiva di Bellini risenta in molti dei suoi melodrammi del modello che Rossini gli aveva offerto.

Ora infine riportiamo un passo di una lettera che a me sembra dare chiaramente la chiave interpretativa di tutta la musica belliniana:

(...) Scolpisci nella tua testa a lettere adamantine: il dramma per musica deve far piangere, inorridire, morire cantando! (...) poesia e musica per fare effetto, richiedono naturalezza e niente più; chi sorte di questa è perduto ed alla fine avrà dato alla luce un'opera pesante, stupida, che solo piacerà alla sfera dei pedanti, mai al cuore, poeta che riceve alla prima l'impressione delle passioni; e se il cuore è commosso, s'avrà sempre ragione in faccia a tante e tante parole che non potranno provare un'acca.⁴

Librettisti, cantanti, orchestre

Bellini è molto esigente con i librettisti. In particolare con Romani, che gli scrisse il *Pirata*, la *Straniera*, *Zaira*, i *Capuleti e Montecchi*, *La Sonnambula*, *Norma* e *Beatrice di Tenda*. Ebbe grande stima di lui, nonostante gli screzi dovuti a una certa lentezza nel lavorare che gli imputò sempre e che poi, unita a varie incomprensioni, provocò la rottura del sodalizio artistico. Il giovane maestro gli faceva rifare intere arie, gli chiedeva parole più cariche di passione, gli faceva spostare pezzi, proprio perché la sua musica vive di parola. Ancora più esigente fu con Carlo Pepoli, che gli preparò il testo poetico dei *Puritani*, e se ne ha esempio nel frammento della lettera qui trascritto:

"Non dimenticare di portar teco la pièce già abbozzata, per parlare definitivamente del primo atto, il quale, se tu t'armerai di una buona dose di pazienza monacale, verrà interessante, magnifico, e degna poesia per musica, a dispetto tuo e di tutte le tue assurde regole, tutte buone per far delle chiacchiere, senza mai convincere anima vivente che iniziata sia nella difficile arte di dover far piangere cantando."⁵

Con i cantanti che interpretano le sue prime egli era molto severo, e il suo tenore preferito, Giovanni Battista Rubini, primo interprete di

⁴ Lettera 254 a Carlo Pepoli, librettista dei *Puritani*, in C. Neri, cit.

⁵ Lettera 254, in C. Neri, cit.

Bianca e Fernando, Il Pirata, I Puritani, fu spesso torturato in prova da Bellini che lo spronava a cantare e recitare secondo il suo gusto. Il tenore, abituato ad una vocalità fiorita in cui dava sfoggio della sua tecnica, talvolta cantava con le mani in tasca.

Il maestro gli chiedeva invece di mettere se stesso in quel che declamava, di immedesimarsi nel personaggio, di agire come era indicato nel libretto, di attenersi alla parte scritta senza abbellirla, infine di mostrare passione e sentimento.

Di lui si lamenta in un'altra lettera a proposito di una rappresentazione del *Pirata* a Venezia in questi termini:

*"Piuttosto è che Rubini non animando una parte come quella piena d'anima e di fuoco, fa languire tutto"*⁶

Pure dall'orchestra si aspettava energia e fuoco, come dice al suo amico Florimo, sperando che l'Orchestra del Carlo Felice in Genova, per *Bianca e Fernando*, sarebbe stata *"valente e vigorosa."*

Influenza del pubblico

La passione, il turbine del sentimento sfrenato, l'eccesso, la non ragionevolezza dei personaggi sono gli elementi che Bellini ricercava, gli elementi che infuocavano la borghesia degli anni venti e trenta dell'Ottocento, nel clima politico repressivo della Restaurazione, in un momento culturale in cui gli eccessi della Rivoluzione dovevano essere ricomposti e l'ideale Illuministico della ragione aveva mostrato la sua debolezza. Il Maestro catanese intercettava con le sue opere il nuovo gusto romantico dei contemporanei, quel pubblico che riempiva i teatri pagando, senza che sovvenzionamenti pubblici potessero influenzare o dirigere il gusto. Il pubblico era giudice ultimo, e un'opera veniva replicata finché c'erano spettatori paganti che la richiedevano. Più repliche decretavano maggior successo e gloria per il compositore, al di là di pareri di critici, giornalisti, intellettuali, colleghi. Bellini dovette subire un tentativo di affondamento di *Norma*, con giornalisti e claque pagati dall'amante dell'avversario Pacini, Giulia Samoyloff, che cercava di provocare il fiasco dell'opera. Al pubblico piacque, e dopo appena due recite, il trionfo.

⁶ Lettera 106 In C. Neri, cit.

Questo sistema richiedeva una certa dose di umiltà al compositore che sottoponeva alla valutazione della gente il suo lavoro e anche ai critici non sempre onesti, e ha selezionato opere d'arte universali, tuttora vive e amate.

Il disprezzare ciò che apprezza un colto e numeroso uditorio, è temeraria follia, l'apprezzarlo più o meno secondo il proprio sentire, sta in carattere dell'uomo, che domanda il comun diritto di pensare colla sua piuttosto che coll'altrui mente, e sta molto più in carattere di quell'uomo che ha per sua istituzione il dovere non di cedere all'entusiasmo della prima impressione, ma di esaminare con freddo calcolo, e con tanto più di rigore quei prodotti dell'arte che meritano possono la fatica d'uno scrutinio.⁷

L'interpretazione delle Fantasie di Bottesini

Sulla base di questi riscontri, non potremo mai giustificare interpretazioni piatte, scolorite, troppo misurate, o ingenuie. Tutti i riferimenti testuali dell'epistolario concordano nel richiedere a chi si avvicina alla musica di Bellini, o, come nel nostro caso, alle parafrasi bottesiniane della sua musica, di accendere il fuoco della passione negli ascoltatori, di trasmettere pienezza di sentimento, di creare trasporto, e, se possibile, quel furore che provocavano i suoi melodrammi, attraverso le voci dei cantanti prediletti Enrichetta Méric-Lalande, Giovanni Battista Rubini, Antonio Tamburrini, Giovanni Lablache, Giuditta Pasta, Maria Malibran, Adelaide Tosi, Giulia e Giuditta Grisi.

All'esecutore, cantante o, nel nostro caso, contrabbassista, è richiesta la capacità di esplodere in slanci amorosi e guerrieri, e al contempo di saper esplorare con delicatezza ogni inflessione elegiaca e malinconica. Quest'ultimo tipo di atmosfera è presente peraltro in moltissime melodie di Bottesini, che sentiva fortemente il carattere elegiaco. Eccone un esempio in un tema splendido e di una semplicità incantevole estratto dalla Fantasia sulla *Beatrice di Tenda*. Si tratta dell'aria di Agnese "Ah, non pensar che pieno sia nel poter diletto". La melodia è ripetuta quattro volte in due ottave diverse, quasi non ci si potesse staccarsene da quan-

⁷ Nota su lettera 80, da "Il censore universale dei teatri" in C. Neri, cit.

to è bella, e va eseguita con grande pulizia nei passaggi di corda per ottenere un legato fluidissimo.

Nel raggiungere lo scopo di dare un'interpretazione calda, da prode tenore, un ostacolo potrebbe essere, ai nostri orecchi post romantici, post-brahmsiani, post-wagneriani, post-moderni, la scrittura semplice, in fondo classicheggiante delle melodie belliniane. Proprio lì, secondo me, sta la sfida: nel dare calore romantico a una scrittura ancora classica, semplice, a tratti volutamente scarna perché si potessero comprendere bene le parole. Un esempio dalla Fantasia su Norma:

andante con moto ♩ = 104

A prima vista sembrerebbe una banale melodia senza energia, ma si tratta del Coro di Druidi e soldati Galli che fremono per iniziare la guerra contro i Romani, e sperano che la divinità, Irminsul, comunichi a Norma che il tempo è giunto perché *“sgombra farà le Gallie dell’aquile nemiche”*. Le parole con cui inizia questo coro sono:

“Dell’aura tua profetica, terribil dio l’informa! Sensi o Irminsul le ispira, d’odio ai Romani e d’ira”.

Da notare la reiterazione della consonante r nel testo che dà un buon suggerimento sul colpo d’arco da usare, sempre abbastanza aggressivo

e marziale. Conoscere il testo delle melodie può infatti aiutare a dare una interpretazione efficace attraverso l'uso degli attacchi diversi delle note ad imitazione delle consonanti sottese alla melodia, da variare ed enfatizzare come farebbe un buon cantante di teatro.

Un altro elemento tecnico importante da ricordare e da valorizzare perché funzionale al nostro obiettivo è il *crescendo lirico*. Vera invenzione belliniana, il crescendo lirico è quel tipo di crescendo in un movimento *lento*, in cui il climax viene raggiunto attraverso progressioni armoniche e reiterazioni di elementi melodici in un passaggio graduale dal piano al forte.

Nelle fantasie bottesiniane ne troviamo esempi nella Cavatina di Norma (Casta Diva) e nel terzo tema della Beatrice, di cui riportiamo l'incipit.

È l'aria della protagonista dell'opera: "Al tuo fallo ammenda festi".



In quanto musica vocale, credo sia importante una riflessione sull'uso del portamento. Considerato abominio da un buon orchestrale e da una certa scuola che propone il pianoforte come modello più alto per la scelta delle diteggiature, in questa musica diventa invece fondamentale. Nessun cantante eseguirebbe salti ampi senza prepararli, e quindi vanno usati, con gusto, con moderazione, e fatti su una corda se l'espressione lo richiede. Qui subentra il gusto e l'arte personali dell'esecutore, che possono però essere affinati dall'ascolto, ormai semplicissimo, tramite youtube, dei migliori e celebrati cantanti presenti e del passato. Nel frammento che segue, tratto dalla fantasia sulla Sonnambula, ho apposto le parole dell'aria originale cantata da Amina e indicato due possibili portamenti nei salti di sesta nella seconda e quarta battuta. Se eseguiti con precisione e la giusta velocità danno risalto all'intervallo ascendente e maggior espressione alla melodia.

Andante cantabile

D'un pen sie___ ro e d'un ac cen to___ rea non
so no rea non son ne il fu i
giam mai

Un pregiudizio a mio avviso ancora troppo diffuso sulla musica di Bellini, che potrebbe nuocere anche ad una buona esecuzione delle fantasie oggetto di questo studio, è legato all'identificazione semplicistica di Bellini unicamente con la cavatina "Casta Diva". La familiarità con le sue opere porterà al contrario a scoprire l'elemento virile, guerresco, energico di molte altre melodie, in Norma stessa come in tutte le sue opere, in modo particolare nei cori. Questo carattere lo ritroviamo espresso nelle Fantasie soprattutto negli intermezzi affidati al pianoforte, che saranno tanto più efficaci quanto più si staccheranno dalla parte affidata al canto del contrabbasso, dove invece il pianoforte dovrà essere delicato quanto un'orchestra d'archi in pianissimo. A dimostrazione di quanto affermato, è utile ricordare che i giornali teatrali italiani dell'epoca criticavano a Bellini il "grande strepito" della sua musica, il gran lavoro della sua orchestra, finanche "l'abuso degli strumenti di metallo".

67

Cresc.

È un frammento della Fantasia su Sonnambula.

Il pianoforte deve essere veramente *“valente e vigoroso”*, poi sparire quando inizia l’aria *“Ah non giunge uman pensiero”*.

Una nota: i punti sotto la legatura, come la pausa di croma prima della minima vanno letti come un segno di incisività, non di suono corto, con riferimento proprio alle parole dell’opera.

La Fantasia su temi dei Puritani per contrabbasso e pianoforte

Il limite che ci siamo imposti in questo studio è scoprire la poetica belliniana e individuare meglio il sentimento veicolato dalle arie delle Fantasie. Non faremo perciò riferimento alla tecnica di Bottesini e alle peculiarità dello stile esecutivo delle parti variate, virtuosistiche e di bravura.

Le fantasie che stiamo analizzando presentano uno schema compositivo fisso. La parte introduttiva è prima affidata al pianoforte, a cui segue una parte cadenzale libera o in forma di recitativo elaborata da Bottesini in cui il contrabbasso si presenta con scale, arpeggi, cromatismi su tutta la sua estensione. Seguono le arie di Bellini, preannunciate dalle stesse introduzioni presenti nelle opere, e seguite da variazioni di bravura del contrabbasso e da conclusioni del pianoforte che portano all’aria successiva. La Fantasia sui temi dei Puritani rientra in questo schema. Fa eccezione invece la Fantasia su Norma, in cui manca la

cadenza iniziale, che inizia direttamente con l'introduzione orchestrale del secondo atto dell'opera e dell'aria di Norma "Teneri figli".

Per iniziare ad entrare nella comprensione della musica ricordiamo la trama molto in breve dell'opera. Elvira, figlia di Valton, Puritano, è innamorata e promessa sposa di Arturo, fedele al partito avverso degli Stuart. Arturo scappa poco prima delle nozze con una prigioniera, che riconosce essere la moglie del defunto re Carlo I. Elvira impazzisce di dolore. Arturo torna dopo un temporale e la trova che canta in una casetta in giardino. Lei non lo riconosce e chiama le guardie. Lo catturano, lei rinsavisce, arriva la notizia di un'amnistia e si possono sposare.

Sulla base di quanto affermato sullo stretto legame fra parola e musica nella musica di Bellini, riportiamo ad uso degli studiosi i testi delle melodie che Bottesini ha scelto per questa fantasia, suggerendo di apporli alle note per avere una più corretta comprensione del senso di punti, legature, pause, per capire il sentimento sotteso alla musica, per poter ricercare le arie nell'opera e imparare dai cantanti la giusta espressione.

Dopo l'introduzione del pianoforte che riprende la sinfonia dell'opera, da eseguire, come indicato, *Allegro con fuoco*, e una breve cadenza del contrabbasso solo, troviamo la celebre aria di Arturo ad Elvira. Dopo molti incontri segreti a causa del padre di Elvira che non consentiva l'unione con un avversario politico, Arturo è felice perché è arrivato il consenso al matrimonio, grazie all'intercessione di uno zio (Valdeburgo). È un'esplosione di amore, gioia e passione. Questo il testo:

*A te o cara, amor talora / Mi guidò furtivo e in pianto
Or mi guida a te d'accanto / Tra la gioia e l'esultar*

Andante

cantabile

p

A te, o
ca ra a mor ta lo ra a mor ta
lo ra mi gui dò fur ti voed in pian to or mi



È la parte finale della cadenza introduttiva, da eseguire con slancio, per poi cambiare completamente carattere con l'inizio dell'aria. Da notare come in questa edizione i punti sotto le note fa e sol dell'ultima battuta riportata vadano interpretati, considerato il testo, come un segno che esprime valorizzazione delle notine e non in senso canonico come note corte e staccate.

Dopo gli accompagnamenti virtuosistici del *Poco meno*, in cui il tema viene riproposto dal pianoforte, l'*Allegretto* ripropone un'altra aria di Arturo, che è utilizzata come materiale tematico per la variazione che inizia alla battuta 120. Ecco il testo:

*Nel mirarti un solo istante / io sospiro e mi consolo
D'ogni pianto e d'ogni duolo / Che provai lontan da te*

pp p espressivo

nel mi rar ti un so lois tan te io so

3
spi ro io so spi roe mi con fi do

Segue un 6/8 in cui non c'è indicazione di tempo, infatti si deve mantenere lo stesso tempo allegretto per l'esposizione dell'ultimo tema belliniano, alla battuta 150, che nell'opera è affidato ai legni, in accompagnamento ad un coro all'inizio dell'opera.

Eccone l'incipit.



È un canto di festa, all'alba di un nuovo giorno in cui i castellani celebrano la bellezza e la bontà di Elvira. È ripreso anche nel secondo atto, sempre dai legni, durante la pazzia di Elvira, in un momento in cui scambia il padre per Arturo, e immagina di poter andare a nozze. Conclude la fantasia un'ultima variazione di bravura.



Pier Paolo Scattolin

Compositore, Direttore di coro, Musicologo

Alcuni indirizzi ed esempi della musica corale moderna

Il XX secolo e questa prima parte del XXI secolo sono stati per la musica, come per le altre forme artistiche e per la filosofia, un secolo di grande diversificazione e frantumazione dei linguaggi, di ricca esplorazione sonora, di molteplice sperimentazione e commistione formale, ma anche di straordinaria forza espressiva.

E proprio grazie a questa caleidoscopica esperienza musicale, un coro, a seconda delle proprie caratteristiche ed inclinazioni, ha la possibilità di impostare la propria attività attingendo con piena soddisfazione anche da quel grande contenitore tecnico ed espressivo che inizia dal cosiddetto "Novecento storico" e arriva fino al repertorio contemporaneo: un repertorio che ha per punti di riferimento la poesia e l'uomo così come oggi si mostrano, culturalmente complessi, diversificati, a volte anche conflittuali; un repertorio in cui il rapporto fra la tecnica compositiva e quella esecutiva/interpretativa diventa sempre più interdipendente, e dove le forme di emissione vocale, spesso diversissime e lontane fra di loro, contestualizzandosi al repertorio, assumono pari dignità e diventano un'imprescindibile base per la caratterizzazione espressiva del testo poetico e musicale.

Il Novecento è il secolo che mette in crisi e rigenera l'estetica e la tecnica compositiva: si pensi ai decivi passaggi dalla musica tonale-modale a quella seriale-dodecafonica, al minimalismo, ai ritorni del neoromanticismo, all'aleatorietà. Nella musica corale ci sono riflessi che in linea di massima corrispondono a questi indirizzi espressivi che hanno tanto inciso anche nei risultati semantici del linguaggio musicale.

Proviamo ad analizzare e a leggere nel repertorio corale iniziando dal

cosiddetto Novecento storico; c'è da chiarire che le sinergie tra la musica moderna e i suoi riflessi sulla musica corale si differenziano in vari segmenti e comportamenti diversi in Europa e nei paesi occidentali: daremo ovviamente la precedenza alla coralità europea e nello specifico a quella italiana.

Nella musica vocale e in particolare in quella corale l'uso del testo e della parola è un modo per orientarsi nel labirinto degli stili e delle forme che il Novecento con molta libertà espressiva e profondità di pensiero offre.

Nella musica moderno-contemporanea (comprendendovi in parte anche il Novecento storico) si assiste ad una differenziazione dei linguaggi dal punto di vista grammaticale, sintattico e lessicale che per qualità e quantità è difficilmente riscontrabile precedentemente: in pratica si può parlare di multiformità del linguaggio musicale con grandi innovazioni tecniche riguardo agli strumenti, con la ricerca di nuove forme espressive riguardo al tipo di sonorità e con la sperimentazione di nuovi aspetti formale che ha prodotto in alcuni casi un deciso allontanamento dalle forme classico-romantiche). Questa frantumazione costituisce l'aspetto fenomenologico più evidente che per esempio nel minimalismo ha raggiunto l'atomizzazione del suono e del ritmo.

La tecnica strumentale acquisisce nuovi elementi, la sonorità si amplia (si pensi per esempio al pianoforte "preparato"), la forma si prospetta per esempio in microforme (pezzi di pochi secondi) o macroforme costituite con piccoli elementi (il minimalismo); i processi compositivi vanno dal rifiuto delle forme classiche alla loro ripresa come il "neomadrigalismo". Come nella musica strumentale, anche la composizione corale, perché non costituisca un susseguirsi informale di avvenimenti sonori che hanno per base il fonema, va alla ricerca della forma e di un contenuto che possiamo chiamare "poetico", di astrazione dal testo, dal segno e dal suono per veicolare altri significati: uno stato emotivo, una riflessione spirituale, un proclama civile/politico, etc.

Dal punto vista del repertorio corale si possono individuare alcuni filoni principali.

Il primo corrisponde temporalmente alla prima metà del secolo¹: è un

¹ Il Novecento storico ha in genere conservato nella configurazione del ritmo un rapporto di continuità con la tradizione polifonica «classica»: come nel versante espressivo la tradizione dell'*Ars rethorica* rinascimentale trova nuova vita nell'esteti-

repertorio molto vasto che oscilla tra l'estetica del rinnovamento e della tradizione; qui troviamo compositori come Claude Debussy², Maurice Ravel, Francis Poulenc, Paul Hindemith, Giorgio Federico Ghedini, Bruno Bettinelli, Ildebrando Pizzetti, Benjamin Britten, Aaron Copland³, Igor Stravinskij, Maurice Duruflè,⁴ Enrico Bossi⁵ tanto per citare solo alcuni degli autori fondamentali per lo sviluppo del linguaggio corale.

Un brano rappresentativo di questo filone è *A hymn to the Virgin* di Benjamin Britten: è un esempio di come lo stile salmodico medievale sia riproposto in una polifonia a doppio coro, che contiene alcuni aspetti della nuova espressività del Novecento: l'ambito armonico si muove in un continuo scambio fra modalità e tonalità; un crescendo lungo e sviluppato dai due cori vuole enfatizzare nella parte finale il termine "Signora Regina"; il gioco della variante strofica; la perfetta cantabilità e indipendenza di tutte le parti; il dialogo di tensione-distensione ottenuto con l'alternanza fra consonanze e dissonanze; il gioco dei colori e la grande escursione dinamica sono gli ingredienti principali di una scrittura ancora saldamente vincolata all'amplificazione della parola.

ca del repertorio novecentesco, così grande parte delle figure ritmiche del Novecento eredita dalle epoche precedenti la visione prosodica.

² La concezione estetica che sottende il rapporto testo-musica per esempio nelle da "Trois chansons d'Orléans" di Debussy è ancora di tipo "classico", con radici nella sensibilità tardorinascimentale della musica vista come processo di amplificazione sonora del testo (la seconda "prattica" monteverdiana): per esempio si veda l'esclamazione "Dieu!" nella prima delle tre chansons *Dieu! qu'il la fait bon regarder* (1898), trattata musicalmente col doppio artificio della durata e della dinamica (diminuendo); ma seppure ancora in fase di stretta adesione al contenuto poetico, comincia ad affacciarsi una nuova sensibilità: 1) la sottolineatura di un'intonazione retorica (l'esclamazione che nella retorica rinascimentale si esprimeva con il raggiungimento di un apice nell'altezza melodica e della successiva discesa) ottenuta non attraverso una linea melodica, ma agendo sulla dinamica; 2) si affaccia il senso timbrico-dinamico del suono della parola "Dieu", una sillaba isolata rispetto a tutto l'andamento ritmico del pezzo e richiamata ed amplificata solo alla conclusione.

³ Vedi la straordinaria forza espressiva dei neoclassici "Four Motets", *Help us, o Lord, Thou, O Jehova abideth forever, Have Mercy on Us, Sing ye Praises to our King*.

⁴ Alcune sue opere come *Quatre Motets sur des Thèmes Grégoriens* op. 10 per coro a cappella (1960): 1. Ubi caritas et amor, 2. Tota pulchra es, 3. Tu es Petrus, 4. Tantum ergo e *Notre Père* op. 14 per coro a 4 voci miste (1977) sono scritte nella seconda metà del Novecento e testimoniano una tendenza assai diffusa di ripresa di moduli e stili che ripristinano formalmente e armonicamente tipologie compositive tardo-ottocentesche che si potrebbero definire "neoromantiche".

⁵ Vedi la *Missa pro defunctis*, op.83.

Nell'esempio che segue la scrittura in questa composizione di Ghedini si basa su elementi classici e si mescolano elementi madrigalistici di carattere solistico/virtuosistico (battuta iniziale del Soprano) a stilemi corali imitativi e omoritmici consonanti e riferiti a contenuti dell'armonia tradizionale.

Fiorito è Cristo nella carne pura

Lauda di Jacopone da Todì
musica di Giorgio Federico Ghedini

revisione di Pier Paolo Scattolin

Largamente, con intima gioia

SOPRANO  *mf* Fio - ri - to è Cri - sto nel la car - ne pu - ra,

CONTRALTO 

TENORE  *mf* or - se - ral

BASSO  *mf* or - se - ral

³  or - se - ral le gri - f'u ma - na na - tu - ra *pp*

 or - se - ral le gri - f'u ma - na na - tu - ra *pp*

 le gri - f'u ma - na na - tu - ra *pp*

 le gri - f'u ma - na na - tu - ra *pp*

Accanto a questi esempi di magniloquenza sonora ed espressiva nel primo Novecento si afferma il gusto per la ricerca timbrica del suono vocale, inteso non solo come potentemente evocativo di grandi masse corali, ma piuttosto teso ad indagare nella struttura del suono di una vocalità anche cameristica, complessa e arricchita che si accompagna più spesso ad una forma compositiva indirizzata alla varietà piuttosto che la stroficità del *lieder* ottocentesco: uno studio del colore piuttosto che della bella linea melodica, che filosoficamente corrisponde all'abbandono dell'io fichtiano per indagare nel terreno fenomenologico, razionale della struttura contrappuntistica che riequilibra la tensione fra le parti o le sezioni vocali.

Il distacco dalla concezione romantica e operistica della vocalità si esprime con un nuovo indirizzo stilistico ed espressivo (colore e sonorità strumentali di sapore impressionista, modalità, scala per toni), ma con un preciso riferimento alla tradizione⁶ della *chanson* francese, rivissuta e rinnovata con prestiti letterari di origine medievale con le composizioni corali di Debussy, Ravel, Poulenc e di Hindemith, che opera ulteriori e significativi cambiamenti formali e sonori.

Il secondo filone, ancora erede del senso polifonico "classico", è individuabile nella ricerca e nei risultati artistici derivanti delle sperimentazioni formali e sonore, anche semiografiche, di alcuni compositori di altissimo profilo: Arnold Schönberg⁷, Goffredo Petrassi, Luigi

⁶ Oltre alle *Chansons* di Claude Debussy (*Trois chansons de Charles d'Orléans*, 1908) e Maurice Ravel (*Trois chansons*, 1916), la tradizione della *chanson* polifonica prosegue nel Novecento con Francis Poulenc nelle due raccolte per coro misto *Sept chansons* (1936) e *Chansons françaises* (1945); il compositore utilizza nella prima un genere di scrittura molto raffinata, armonicamente complessa, ma affrontabile con opportuni esercizi; nell'altra egli concretizza uno stile più piano, con reminiscenze di temi e melodie antiche e popolari; la scrittura è più semplice ma molto espressiva. Conosciute e praticate dalla coralità amatoriale sono inoltre le *Chanson a boire* (1922), *Quatre petites prières* (1948) e le *Laudes de Saint Antoine de Padue* (1957) per coro maschile e le *Litanies à la Vierge Noire* per voci femminili o di fanciulli (1936), *Quatre Motets per un temps de pénitence* (1938-1939) per coro, *Quatre Motets per le temps de Noël* (1951-1952) per coro, *Figure humaine, Cantate* (1943) per doppio coro.

⁷ *Es gingen zwei gespielen gut* da "Drei Volkslieder" op.49 di Schönberg è un bellissimo esempio di elaborazione di canto popolare, in cui l'andamento ritmico è uno degli elementi caratterizzanti questa composizione. L'autore stesso indica un andamento altalenante fra un ritmo binario (6/4) con suddivisione ternaria e un ritmo

Dallapiccola,⁸ György Sándor Ligeti, Olivier Messiaen, Krzysztof Penderecki, Arvo Pärt etc., sono alcuni dei compositori che, eccetto il primo, hanno sviluppato la propria produzione ed il loro stile corale nella seconda metà del Novecento: ne prenderemo in esame alcuni esempi.

Questo filone ebbe esiti molto diversi e lontani tra loro: dal “neomadrigalismo” di Dallapiccola e Petrassi, al minimalismo, alla serialità, alla complessità armonica di Messiaen e Penderecki, al “non tempo” di Ligeti.

Nel repertorio della seconda metà del Novecento i *Nonsense* di Goffredo Petrassi rappresentano una sintesi della tradizione novecentesca e si inoltrano innovativamente nell’approfondimento della parola in quanto suono e della storpiatura in questo caso del suono.⁹

Dall’estrema rarefazione dell’introversione schönberghiana di *Dreimal Tausend Jahre* si passa qui all’icasticità della rappresentazione testuale. Come, facendo un paragone letterario, la tragedia greca si esprimeva con il linguaggio più elevato, nobile, mentre la commedia faceva ricorso al linguaggio più basso, anche triviale. Sotto questo profilo i *Nonsense* adottano sicuramente un linguaggio musicale più “materiale”, sicuramente non essoterico come quello adottato da Schönberg.

ternario (3/2) con suddivisione binaria: ciò significa che ogni battuta è formata da 6 impulsi, ma che gli accenti musicali e della parola possono disporsi con metri binari o ternari con sovrapposizioni contemporanee nel tessuto polifonico. Anche questo è un chiaro riferimento ed un recupero dotto dello stile rinascimentale, secondo il quale gli accenti della parola prevalgono sullo schema ritmico musicale inteso come quadratura ritmica all’interno della battuta. Questo gioco di sovrapposizioni ritmiche rende particolare lo studio, la concertazione e la direzione di questa composizione.

⁸ Lo stile contrappuntistico della rinascimentale italiana è rinvenibile nei *Sei cori di Michelangelo Buonarroti* (a cappella 1933), in *Estate* per coro maschile (1932) e in *Tempus destruendi – Tempus aedificandi* per coro misto a cappella (1970-71).

⁹ Per esempio nel n. 3 l’introduzione dello sbadiglio con la mano davanti alla bocca, il suono scuro dei bassi con la reiterazione delle figure di accompagnamento delle parti del contralto, del tenore e del basso e l’indicazione “lento-sonnolento” suggeriscono al direttore l’atteggiamento da tenere nella produzione del suono (che ha il suo culmine nello sbadiglio); si deve raggiungere una visione quasi iperrealistica di rappresentazione del testo poetico: la parola sfrutta e si realizza attraverso le sue possibilità timbriche, foniche e metalinguistiche.

I *Nonsense* sono fra le prime composizioni in cui il suono assume importanza come realtà a sè stante. Il suono, pur rappresentando il senso del testo, gode dunque una propria autonomia. Nella seconda metà del Novecento si razionalizzano perciò alcune tipologie sonore che non rientrano nei parametri "classici" né tantomeno belcantistici; anzi i *Nonsense* rappresentano un esempio ben strutturato nel '900 di vocalità non lirica.

Nella musica del Novecento il repertorio corale seriale-atonale non ha avuto la stessa massiccia produzione di quella strumentale, perché le difficoltà dell'esecutore diventano tali da diventare un repertorio per specialisti: la coralità italiana non era pronta a recepire e diffondere in quel momento questo tipo di repertorio: gli intervalli sono proiettati fuori dal sistema tonale-modale e richiedono un sistema di percezione dell'intervallo al di fuori di punti di riferimenti quali sono quelli della tonalità.

Oggi, grazie alla crescita dei cori e alla didattica dei direttori brani come *Dreimal Tausend Jahre* di Arnold Schönberg (composizione di carattere seriale, scritta nel 1950) non costituiscono più un tabù. Qui il rapporto testo-musica diventa meno immediato; come la melodia per mezzo della serialità si "astrae" dalla tonalità, così la musica non realizza un'immediata relazione di amplificazione, di sottolineatura melodico-ritmica del testo (di tipo madrigalistico); il rapporto si fa di natura psicologica, di atmosfera, come succede nell'astrattismo pittorico, dove la forma si costruisce non attorno a un disegno che rappresenti realisticamente un oggetto, ma deve essere ricercata in una dimensione psicologica, interiorizzata; in questo pezzo la serie dei 12 suoni è divisa in due melodie di 6 suoni ciascuna in cui la seconda è il rovescio della prima. Ma nella composizione di Schönberg lo schema tensione-distensione provocato dall'alternanza di consonanza-dissonanza non appare significativamente applicabile: piuttosto si può parlare di densità e rarefazione armonica e ritmica, di opposizioni timbriche, di emergenze e compattezze sonore.

Voce umana sinistra

13 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

S. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

A. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

T. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

B. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

19 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

S. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

A. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

T. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

B. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

25 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

S. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

A. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

T. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

B. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

31 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

S. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

A. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

T. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

B. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Lyrics (Italian):

13 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

S. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

A. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

T. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

B. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

19 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

S. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

A. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

T. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

B. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

25 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

S. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

A. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

T. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

B. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

31 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

S. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

A. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

T. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

B. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Un vero capolavoro di rinnovamento tenico espressivo è costituito dalle *Six chansons* (1939) di Paul Hindemith su testo Reiner Maria von Rilke. Questa raccolta è uno straordinario esempio di grande espressività nel rapporto testo-musica; in più il compositore affida alle *chansons* un preciso itinerario tecnico-vocale-espressivo. Nelle *Six chansons* di Hindemith (per esempio in *Un cigne*) appare con forza la necessità di

introspezione psicologica per restituire tutta la funzionalità della musica rispetto alla poesia. Esse si caratterizzano come un raro esempio di composizioni che sono contemporaneamente degli "studi", quindi un efficacissimo percorso didattico; qui si sviluppano i problemi inerenti l'intonazione degli intervalli melodici ed armonici, l'equilibrio dei settori, le varie possibilità timbriche e dinamiche. Il testo di Reiner Maria Rilke scritto attorno agli anni 15-20 è permeato di atmosfere simbolistiche, in cui la descrizione di animali, cose o stagioni sono in realtà una proiezione di dimensioni e stati d'animo interiori anche in questo caso di valore "esistenzialistico".¹⁰ *Lux aeterna* di Ligeti di cui diamo un breve esempio ha per caratteristica il "non tempo", cioè il dimensionamento degli avvenimenti sonori in uno sviluppo che non consenta la percezione di una scansione del tempo, come nella "battuta" della musica classica e che, in altre parole, proceda all'annullamento della sensazione del ritmo misurato e ordinato. La rarefazione ritmica di *Lux aeterna* di Ligeti rappresenta una sintesi di questa "filosofia" musicale: per ottenere quest'apnea rit-

¹⁰ Il cervo (n.1) con le sue corna che sembrano una foresta ha nel suo sguardo impaurito come un sussulto di chi ha un fremito d'innamoramento. La delicata melanconia di un innamorato è resa dallo specchiarsi di un cigno (n. 2) nell'acqua, la cui immagine è conturbata dall'incresparsi delle acque. Il rapporto testo-musica che il compositore esprime nella sua concezione compositiva è molto raffinata e si esprime in varie direzioni. *Puisque tout passe* (n. 3), per esempio, vuole nel contempo esprimere la fugacità della vita, ma anche il desiderio di godere di essa nell'essere più rapidi della morte (si tratta di una riaffermazione vissuta nella coscienza e nella sensibilità moderna del noto passo oraziano *carpe diem*; Rilke invita al canto come antidoto, mentre Orazio con linguaggio più prosaico invitava nella sua lirica ad aprire una bottiglia di buon vino). Per approfondire il rapporto estetico e filosofico di queste composizioni in senso antilirico occorre entrare in qualche dettaglio analitico. Anche con il parametro agogico della scelta della velocità il compositore mostra la chiave espressiva per risolvere un ambivalente pensiero: intimismo nella considerazione della fugacità della vita, corale e corroborante nell'invito al canto. La rapidità dell'altenanza delle sillabe (qui sfruttate non nella loro proprietà sonora ma nella potenzialità ritmica della loro scansione) e la dinamica quasi sussurrata della seconda frase, come se non si dovesse prendere in considerazione il suo significato, si accostano con grande efficacia espressiva al momento intimistico; la successiva esplosione dinamica, il ricorso ad una linea melodica rassicurante (forse un prestito della *chanson* del *cabaret* francese dell'epoca), l'andamento ritmico rallentato e l'enfasi sonora realizzano l'invito a raccogliere la sfida della morte ed ad essere più rapidi di lei (qui la rapidità è espressa nuovamente nella figurazione ritmica dell'inizio). Il tutto è giocato nello spazio di pochi secondi, cosicché aumenta ancora la sensazione del caduco e dell'ineluttabile, ma anche dell'attimo in cui la decisione positiva trascinerà dietro a sé il senso della vita.

mica le quintine e le terzine si sovrappongono e per dare questo senso dell'assenza del tempo, poeticamente cioè dell'infinito, scaglionano al proprio interno pause e suoni di notevole complessità ritmica ma superabili con alcuni semplici esercizi. Anche il linguaggio ligetiano di *Lux aeterna* riproduce una frantumazione del suono attraverso un percorso di segmentazione ritmica, che costituisce un ulteriore avanzamento nella tecnica moderna della sonorità vocalico-consonantica.

Der Saattgarter Sebels Cantaten und ihrem Leiter György Ligeti geleitet

LUX AETERNA

♩ = 56, SOSTENUTO, MOLTO CALMO, „WIE AUS DER FERNE“ • György Ligeti, 1966
"FROM AFAR" •

Sopr. 1-4:
süß sehr weich einsetzen / all molto *mp* *pp*
Lux lux lux lux ae - ter

Alt 1-4:
süß sehr weich einsetzen / all *mp* *pp*
Lux lux lux lux ae - ter

Sopr. 1-4:
na lux ae - ter - na lux
ter - na lux ae - ter - na lux
ter - na lux ae - ter - na lux
ae - ter - na lux

Alt 1-4:
na lux ae - ter - na lux
ae - ter - na lux ae - ter - na lux
ter - na lux ae - ter - na lux
ae - ter - na lux

* Süß und können akzentlos singen: die Taktstriche bedeuten keine Betonung.
Sing softly without accents: bar lines here are rhythmic signposts and should not be emphasized.

Questa composizione costituisce un evidente esempio della produzione destinata al coro professionale.¹¹

Nel "minimalismo", di cui Terry Riley è il più rappresentativo compositore Americano, possiamo vedere quella tendenza al ritorno della tonalità e modalità che si produce anche in altri stili (vedi Duruflé): costituisce una sorta di reflusso verso la musica che ha come obiettivo di essere musica che piace al compositore, all'esecutore e all'ascoltatore. Nel minimalismo la ripetitività ritmica e melodica di piccole cellule "rappresenta" quella ossessionante ripetitività della macchina da produzione industriale tipica anche di certi *patterns* nella pittura, oppure di incasellamento di materiali minimi come la duplicazione dei medesimi elementi di una libreria con i suoi elementi sempre identici a se stessi. Il minimalismo ripercorre correnti filosofiche che sconfinano o si rifanno al misticismo tipico delle religioni orientali.

¹¹ Il testo è tratto dall'"Ufficio dei Morti". Il compositore ha un duplice atteggiamento nell'uso di questo testo: il primo potremmo definirlo di carattere tradizionale, in cui c'è uno scorrimento temporale e lineare, che, pur attraverso una serie abbondante di ripetizioni, consente all'espressione semantica di apparire in tutta la sua integrità. C'è un altro livello di "uso", in cui il colore delle consonanti e delle vocali in senso di fonema, hanno un'importanza fondamentale nel costruire le varie fasi formali ed espressive della composizione. All'inizio la vocale -u- della parola "lux" predomina nel tessuto sonoro ed è gradualmente sostituito dal suono del ditongo -ae- della parola "aeterna".

“Agnus Dei” di Penderecki (ancora un testo tratto dalla liturgia dei Morti) è sicuramente una delle composizioni di maggior rilievo del Novecento. In questo brano scritto nel 1980 si possono rilevare due interessanti comportamenti compositivi: il primo di carattere lessicale dovuto alla compresenza dialettica di diatonismo e cromatismo;¹² il secondo aspetto, decisamente innovativo e tipico della musica che deriva dalla produzione compositiva elettronica, si può definire “tridimensionalità sonora”: esso derivata dalla diversa distribuzione quantitativa della dinamica sui suoni, in modo che ciascuna nota abbia un rilievo individuabile.¹³

Agnus Dei

Krzysztof Penderecki
1980

The image displays a musical score for 'Agnus Dei' by Penderecki. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenore (T), and Bass (B), along with piano accompaniment. The score is presented in two systems of staves. The lyrics 'Agnus Dei' are written below the vocal lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

¹² Per esempio alla battuta 7 dopo una fase completamente diatonica (b. 1-6), il S1 ha un movimento melodico discendente cromatico, mentre le altre sezioni mantengono la linearità diatonica: da questo episodio nasceranno altri che contrappongono tra le sezioni polifoniche questo contrasto, come se il compositore volesse “disegnare” la lotta del Bene contro il Male.

¹³ Alla battuta 2 nell’ultimo movimento (minima col punto) ipotizzando un coro di 16 cantori equamente divisi nelle sezioni emerge questa distribuzione: S Do4 quattro voci, A1 Lab3 e Sol3 una voce per ciascun suono, A2 Fa3 due voci, T Do3 quattro voci: è evidente la volontà del compositore di avere il maggior peso fonico sulla suono DO. Nella stessa battuta sul secondo movimento si trova questa distribuzione S fa quattro voci, A mib quattro voci, T mib quattro voci che si aggiungono

“O sacrum convivium!” di Messiaen è un altro brano fondamentale nello sviluppo della composizione e conseguentemente della vocalità con procedimenti armonici assai ricchi, con l’uso di settime e none senza preparazione e l’uso di impianti modali come il *lidio*. Questa composizione si inserisce nella traccia innovativa della ricchezza armonica e timbrica iniziata con i francesi Debussy e Ravel.

O sacrum convivium!
 motet au Saint-Sacrement
 pour choeur à quatre voix mixtes
 au quatre violons
 (avec accompagnement d'orgue ad libitum)

Olivier MESSIAEN

Lento et expressif (autres les notes)

SOPRANO
 O sacrum con- vi- vium in quo Chris- te sus- ce- pit

CONTRALTO
 O sacrum con- vi- vium in quo Chris- te sus- ce- pit

TENORE
 O sacrum con- vi- vium in quo Chris- te sus- ce- pit

BASSO
 O sacrum con- vi- vium in quo Chris- te sus- ce- pit

ORGANO
 ad lib.

Choral di Karleinz Stockhausen con la sua propensione allo stile contrappuntistico mostra l’idea di una ripresa delle forme classiche non dissimile da quello usato nel giovanile brano “Già mi trovai di maggio” da Bruno Bettinelli.¹⁴ Contemporaneo ai tre pezzi per coro *Chöre für Doris*

a quelle del contralto ottenendo una sonorità di otto voci che, grazie alla posizione nell’estensione del tenore, ha una maggior tensione oltre al maggior peso dinamico e differenziazione timbrica (A+T) rispetto al Fa3 dei Soprani: la tensione è momentanea perché la linea del tenore si allontana da quella nota per raggiungere il Do3.

¹⁴ Vedi l’analisi di MAURO ZUCCANTE, *Bruno Bettinelli: Tre espressioni madrigalistiche* (1939), in *Choraliter*, n.16, Gennaio-Aprile 2005, pp. 4-12.

(testo di Verlaine) in cui è evidente l'influsso bartokiano, è una delle prime opere, scritta nel 1950, che corrisponde al periodo di studio alla Musikhochschule di Colonia.

testo di Karlheinz Stockhausen Choral
a cappella Karlheinz Stockhausen

Calmò, misurato nell'espressione

soprano
Wer um trag mit Schmer - zen in des

contralto
Wer um trag mit Schmer - zen in des

tenore
Wer um trag mit Schmer - zen in des

basso
Wer um trag mit Schmer - zen in des

3
Le - ben, gab den Se - gen, al - len Schmerzen zu ü - ber-stehn.

Le - ben, gab den Se - gen, al - len Schmerzen zu ü - ber-stehn.

Le - ben, gab den Se - gen, al - len Schmerzen zu ü - ber-stehn.

Le - ben, gab den Se - gen, al - len Schmerzen zu ü - ber-stehn.

La dimensione contrappuntistica “classica” ritorna anche in una composizione di Luigi Nono:¹⁵

¹⁵ *Das Atmende Klarsein*, per piccolo coro, flauto basso, live electronics e nastro magnetico (1980/83) con testi curati da Massimo Cacciari.

vo mi limiterò ai nomi di Béla Bartók, Zoltán Kodály,¹⁷ come esempio di ricercatori che contemporaneamente hanno composto un esemplare *corpus* di elaborazioni per coro. In Italia i processi sulla composizione elaborativa del canto popolare hanno prodotto infiniti stili e approcci che meriterebbero un approfondimento storico-analitico che esula dalla tematica del presente articolo.¹⁸

Qui interessa solo sottolineare che il repertorio corale legato alla tradizione orale del canto popolare ha comportato la scelta di alcune soluzioni nell'emissione sonora adottate nella realizzazione di elaborazioni di canto popolare provenienti dall'originale *sound* degli informatori piuttosto che la più diffusa ricerca astratta del bel suono rapportabile all'emissione originale. Per esempio la formazione corale femminile denominata "Il mistero delle voci bulgare" pratica un'emissione gutturale, cioè il "suono "laringeo", con una tecnica di altissimo livello, che è contaminazione tra tecnica "classica" e "popolare".¹⁹

Si può constatare quindi che i contributi della musica popolare alla

¹⁷ Béla Bartók e Zoltán Kodály sono stati fra i maggiori compositori di area balcanica che hanno prodotto elaborazioni tratti da materiali raccolti nella ricerca etnomusicologica da loro condotta e hanno trasferito molti elementi del linguaggio di quella tradizione popolare nelle strutture del proprio linguaggio compositivo. La poetica bartókiana in particolare ha costituito un riferimento stilistico-estetico che ha influenzato direttamente o indirettamente molti compositori europei come lo Stochkausen delle prime composizioni e il Ligeti dei *folksongs*.

¹⁸ Vedi PIER PAOLO SCATTOLIN, *Un secolo... cit.*, pp. 6-13.

¹⁹ Il colpo d'attacco è adottato con grande espressività per esempio dal coro "Il mistero delle voci bulgare", che, appunto, attinge moltissimo dall'emissione del canto popolare. Anche nella musica strumentale, per esempio negli archi, una particolare maniera di usare il colpo d'attacco è presente con efficacia nella strumentalità della musica sinfonica (anche romantica) e nelle maniere più disparate in quella solistica e cameristica della produzione contemporanea. Un'altra strada che nella tecnica moderna dell'impostazione vocale del coro non è l'uniformità della singola voce o tra voce e voce ma la fusione naturale fra vari timbri, quelli che ogni voce si porta dietro come tratto specifico e irrinunciabile della personalità di ciascuna persona modificando e uniformando solo la posizione dell'apparato modificatorio mobile (labbra, lingua apertura della bocca etc.). Vedi in proposito PIER PAOLO SCATTOLIN, *Valori tecnico-musicali della vocalità popolare e loro confronto con la vocalità della musica rinascimentale e della produzione contemporanea*, Atti del convegno di studi e di aggiornamento, Modena 18 ottobre 2003, *Farcoro*, 2005, 2, pp.18-23 [ndr], GIOVANNI TORRE, *La Polifonia e il Canto Popolare, Aspetti d'intersecazione tecnico - musicale*, [Relazione svolta nel Convegno di Castelfranco Emilia] Mercoledì 12 Maggio 2004, *Aspetti della vocalità popolare nel Rinascimento*.

musica corale prodotta nella musica del XX e XXI secolo si misurano non solo dal punto di vista della ricerca compositiva ma anche di quella sull'emissione sonora. A iniziare da Béla Bartók²⁰ il multiforme linguaggio compositivo del XX secolo sviluppa una particolare espressività grazie anche al contributo della ricerca nel campo dell'etnomusicologia.

Anche un compositore d'avanguardia molto attento alle ricerche compositive, che si potrebbe definire di "atomizzazione" del suono come Giacinto Scelsi, nei suoi "Tre canti popolari" usa i quarti di tono, prevede lo sviluppo musicale del rumore consonantico, di timbri vocalici con emissioni molto diverse rispetto a quelle di tipo "accademico".

Un quarto filone molto importante è quello del repertorio legato alla didattica per coro con compositori come Hindemith, Kodály, Muray, Edlund,²¹ Goitre etc. Anche in questo campo la didattica italiana ha prodotto un patrimonio molto ricco e di ottima qualità artistica.²²

C'è una componente della musica contemporanea come la ricerca del suono e dei timbri, l'introduzione del rumore (rappresentato nella musica strumentale per esempio dalle percussioni e dall'uso degli strumenti in maniera non tradizionale e che vocalmente si esprime per esempio attraverso l'uso del fonema, di suoni non intonati, ricchi di consonanti), la poliritmia, l'onomatopea, il metalinguaggio (riso, pianto, espressioni psicologiche) che attrae e affascina i bambini. L'improvvisazione e la

²⁰ I "27 pezzi per coro femminile o voci bianche" di Béla Bartók costituiscono un importante monumento tecnico espressivo della vocalità dell'est europeo. In questa raccolta si sintetizzano alcuni elementi compositivi come il canone, i suoni pedale, l'uso delle terze/seste tipiche del canto popolare sviluppate attraverso il parallelismo: ciò costituisce un approccio semplice alla sovrapposizione di due linee: un passaggio obbligato prima di passare alla proposta di linee polifoniche più complesse. Sono inoltre presenti modulazioni, intervalli melodici delicati come quinte eccedenti e settime, ma sempre inseriti in un melodizzare semplice e immediato, e le caratteristiche cellule ritmiche danzanti di grande incisività. Importante in questa raccolta è l'uso dell'agogica, della dinamica e delle varianti di carattere psicologico (mestizia, agitazione, allegria, danza): le accelerazioni e le decelerazioni, i cambi di tempo improvvisi costituiscono un fattore musicale di grande forza espressiva e di grande utilizzo nella pedagogia musicale e si uniscono alla grande varietà linguistica del senso semantico della parola.

²¹ Lars Edlund è autore di due importanti opere didattiche sul canto e sull'educazione all'orecchio *Modus vetus* che riguarda la lettura nella tonalità classica e *Modus novus* sulla lettura della musica atonale.

²² Vedi TULLIO VISIOLI, *Comporre per bambini e ragazzi: riflessioni "oblique"*, in *Choraliter*, n.24, Settembre-Dicembre 2007, pp. 6-8.

combinazione aleatoria di questi elementi costituisce un percorso efficace nella formazione musicale del bambino, aiutandolo a raggiungere elevati livelli di autonomia e di compartecipazione nello sviluppo dell'attività musicale.

Scherzo → ()

Lars Edlund

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Scherzo" by Lars Edlund. The score is written on three systems of staves. The first system includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The second system continues the vocal and piano parts, with some handwritten annotations like "cresc. e accel." and "poco voce". The third system shows further vocal and piano development, with dynamic markings like *f*, *mf*, and *ff*. The score is marked with circled numbers 1 through 14, indicating specific measures or sections. The handwriting is in black ink on white paper.

“Epitaph for moonlight” di Raymond Murray Schafer è un bell’esempio di come sia possibile raccogliere le principali esperienze avanguardisti-

stiche e tradurle in un linguaggio didattico alla portata della coralità amatoriale: *clusters*, fonemi ed *alea* sono riproposti in chiave semplificata, ma molto espressiva.²³

²³ In questo brano la parola si ricompone di tanto in tanto con un esito quasi liberatorio, rassicurante, catartico. L'ambientazione notturna in cui avvenne lo sbarco dell'uomo sulla luna, costruisce la forma di questo pezzo, che si avvale dei suoni (come un' introspezione psicologica) che più si prestano alla simbologia sonora (vocali u/o scure, suoni mormorati e sussurrati, suoni nasali come effetto di echi, etc.). Il brano ricorda la discesa dell'uomo sulla luna, che, a causa di ciò, in un certo senso, perde la sua inviolabilità, almeno quella simbolica ed evocativa: da qui il titolo di epitaffio al chiaro di luna. Durante tutta la composizione la parola *moonlight* è sezionata in fonemi vocalici e consonantici con suoni prolungati o ripetuti. I suoni nasali, la vocale -u- e il lento scorrimento del testo servono a delineare un'atmosfera allusiva al fascino misterioso della luna. In questa composizione il testo usato è semplicemente la parola *moonlight* ed alcune sue traduzioni in linguaggi nordamericani "indiani". Quindi la composizione non prende forma da un vero testo poetico, ma dall'uso "sonoro" dei fonemi che compongono la parola *moonlight* e da un "poetico" incontro e contatto dell'uomo con la luna.

L'ampliamento delle sfumature vocaliche, l'attacco del suono consonantico, l'intonazione (parlato, *sprechgesang*²⁴, le espressioni paralinguistiche come il riso, il pianto, l'urlo, le intonazioni retoriche come la domanda, l'interiezione) diventano espressioni della forma musicale dello stile avanguardistico. Si potrebbe parlare di «isolamento fonico», di «frantumazione sonora», di "anatomia verbale", di "introspezione psicologica dell'avvenimento sonoro": quest'alienazione del significato della parola si correla all'isolamento e all'individualità dell'uomo di questa parte finale del secolo.

Anche in altre epoche come nel Rinascimento c'erano stati esempi di un uso libero e spregiudicato della parola, del *nonsense*, della parola dialettale o storpiata, del suono onomatopeico di oggetti e di animali: ma si trattò per lo più di un modo di dare maggior rilievo all'ambientazione del testo, della sua comicità o drammaticità: il suono come amplificazione del significato della parola; nel Novecento questi elementi assumono una loro forma al di là del contesto drammaturgico della composizione.

Il repertorio avanguardistico è quello, per esempio, che fa del fonema (per es. Stockausen, Berio, Nono, Manzoni) una tecnica di emissione che porta, per certi aspetti, alla dissoluzione della parola come binomio significato-significante, per cercare nelle vocali e nelle consonanti, astratte dal loro significato, una propria vita, una propria forma: parola come puro suono.

Questa "atomizzazione" del suono e del ritmo, la visione del tempo lontana dal senso ritmico della battuta ha per corrispettivo nel pensiero filosofico la scuola sperimentale di psicologia, la fenomenologia che ebbe parte importante nella filosofia dell'esistenzialismo, la scuola analitica e quella sociologica, l'epistemologia di Popper, che si differenziano dallo storicismo crociano e dall'idealismo gentiliano del primo Novecento.

Facendo una sintesi fra le componenti innovative introdotte dalla musica contemporanea nella musica corale "moderna" sono rappresentativi del nuovo linguaggio i seguenti elementi:

²⁴ È uno stile vocale che porta a sintesi dell'espressione vocale le caratteristiche del canto e quelle della recitazione. Lo *sprechgesang* ha sviluppato forme di vocalità molto usate dall'avanguardia nella seconda metà del Novecento che in qualche caso confluiscono nell'espressività proposta dagli informatori del canto popolare e raccolta nell'interpretazione di alcuni cori che hanno per repertorio le elaborazioni di quelle melodie.

1. L'introduzione del rumore in ragione espressiva e non onomatopeica (come lo era per esempio nella tradizione *chanson* polifonica rinascimentale francese). Un caso fra i più illuminanti si trova nei *Nonsense* di Goffredo Petrassi:

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenore, and Basso. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The lyrics are: "Dio fac-com-pa-gni, o pun-ta del mi-o na-so!". The Basso part includes the vocalization "Ohoh ch oh".

I *Nonsense* di Petrassi, costituiscono un esempio di scelta che vede nel testo la possibilità di usare un metalinguaggio come l'“ironia” per farne un elemento poetico formale. Il compositore indica con precisione l'intenzione di voler attribuire al suono speciali “effetti”, che contribuiscono a esorcizzare l'esecuzione da qualunque tentativo serio. L'approccio col suono quindi diventa di fondamentale importanza nella concertazione se si vuol ottenere una significativa interpretazione.²⁵

²⁵ Il compositore finge che i testi siano recitati davanti ad un pubblico che partecipa, commenta, reagisce attraverso l'emissione di suoni che esprimono un contenuto emotivo. La drammatizzazione ed il rapporto dialogico inserito nel contenuto poetico costituisce la trasformazione e la nuova forma che il contenuto testuale acquisisce nella composizione musicale. La musica vuole rappresentare realisticamente un testo ironico, di contenuto quotidiano: la noia della vita si esprime come nel n. 3 attraverso il gesto musicale dello sbadiglio, della sonnolenza. È importante sottolineare questo passaggio da testi poetici di natura epica e lirica a testi “esistenzialistici” dove si raccontano alcune condizioni di vita. Generalmente ai tempi lenti o “adagio” sono legati aggettivi come “cantabile”, “espressivo”, «affettuoso» etc.; qui l'aggettivo “sonnolento” riversa sul sostantivo, che indica la tipologia del movimento, un carattere antilirico, antierico e antiletterario: gli dà una connotazione quasi banale, riconducendolo ad una espressione umana certamente non “poetica”, ma che fa parte della quotidianità, un bisogno fisiologico, insomma, che esprime uno stato psicologico di stanchezza, di alienazione. Tuttavia non si deve pensare che si

Nei *Nonsense*²⁶ la semiologia introduce segni per indicare suoni che non possono essere espressi con la notazione classica, ma richiedono simboli appositamente identificativi. È uno degli esempi più significativi della svolta «fonica» del XX secolo.

Nella seconda metà del Novecento quindi l'uso dei fonemi e dei rumori (questi ultimi introdotti in quegli stessi anni anche nella musica strumentale avanguardistica) ha modificato enormemente il rapporto testo-musica. L'uso di questi materiali si è molto diffuso: per esempio i compositori scandinavi, fra gli altri, ne fecero una vera e propria scuola compositiva. Possiamo quindi dedurre che non è tanto la qualità poetica che rende un testo interessante per la "messa in musica", quanto la maniera, cioè la forma, che il compositore riesce a dare alle sonorità che

tratti di un puro gioco, di un momento di evasione: il compositore invece trae spunto da questi *nonsense* per esprimere alcune caratteristiche dello stato psicologico dell'uomo del Novecento. Si deve trovare perciò un giusto equilibrio nella dimensione del suono, che sicuramente è molto lontano dalla tecnica classica, ma nello stesso tempo non deve diventare troppo "caricaturale".

²⁶ Per dare riscontro a questo aspetto così formalmente importante nella musica petrassiana analizziamone brevemente tre *nonsense*:

n.1. La descrizione grottesca dello strano naso di una signorina è affidata ai soprani, contralti e tenori; i bassi, come se formassero un secondo coro, cantano solamente l'interiezione -oh-, che musicalmente esprime la risata, anzi, attraverso il ritmo claudicante, la sghignazzata. Il compositore raggiunge un grande livello di icasticità del rapporto testo musica con l'esclamazione augurale "Dio" che si esprime con un accento ritmicamente sottolineato da semicroma legata ad un valore più lungo. Il testo recita: "*C'era una signorina il cui naso prospera e cresce e cresce e cresce come mai fu il caso; quando ne perse di vista la punta esclamò tutta compunta: "Dio t'accompagna, o punta del mio naso!"*"

n.3. Lo sbadiglio ed il vecchio che muore sulla sedia sono la sintesi, in chiave ironica della noia, cioè una delle malattie più evidenti della modernità. Il coro attraverso un glissato imita quasi onomatopeicamente lo sbadiglio, mentre il "solo" descrive la noia che porterà alla morte il vecchio. Dalla sonorità della vocale -o- scura, si giunge al vero e proprio sbadiglio: è come un crescendo non dinamico, ma di un processo di materializzazione sonora. Il testo recita "*C'era un vecchio di Rovigo cui doveva d'esser vivo.....*"

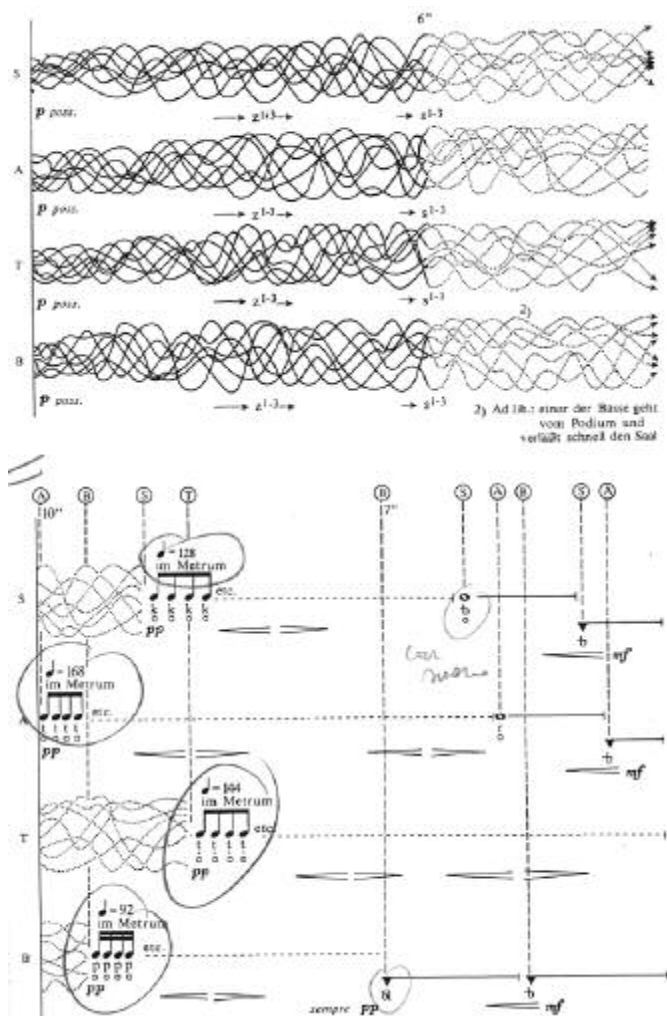
n.6. Sono introdotti i "rumori"; leggiamo le indicazioni sull'emissione: sussurrato rapidissimo, suono gutturale, "erre" tremolato con la lingua senza suono, "n" come un balbettio nasale ma staccato; le voci femminili eseguono un *continuum* di rumori e suoni onomatopeici che descrivono i rumori di una palude, le voci maschili invece configurano quegli stessi suoni onomatopeici attraverso sillabe vocalizzate, in cui cioè, rispetto al suono consonantico del coro femminile, è predominante l'aspetto del suono vocale (falsetti, glissati, staccati etc.).

ricava dal testo e il risultato espressivo che riesce ad ottenere, ricostruendo una "poesia" anche con semplici materiali come il fonema: di ciò troviamo traccia in alcune opere di Giacinto Scelsi con un esempio tratto dai "Tre canti popolari"²⁷:

The image displays a musical score for the vocal ensemble "Tre canti popolari" by Giacinto Scelsi. The score is arranged in four staves, labeled from top to bottom as Soprano, Contralto, Tenore, and Baritono. The music is written in a 2/4 time signature and features a complex, non-linear melodic structure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mp*, *f*, *mf*). A tempo marking of $\text{♩} = 76$ is present at the beginning. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, and 15 indicated in boxes. The vocal lines are highly textured and often overlap, creating a dense, layered sound. The lyrics are represented by the phonetic characters 'E', 'O', and 'V'.

²⁷ I "Tre canti popolari" (1987) di Giacinto Scelsi rappresentano il concetto compositivo del massimo distacco tra l'elaborazione e la melodia popolare: ma in realtà in queste composizioni si possono rilevare come riferimento all'emissione "popola-

2. il suono "astratto" dal significato trova una diffusa applicazione: si arriva al distacco tra significato e significante come nel caso di *Ronde* di Rabe²⁸:



re" l'uso del quarto di tono che allontana l'ambiente sonoro dalla tonalità e l'uso accentuato di alcune vocali e consonanti, come succede spesso nelle testimonianze vocali degli informatori.

²⁸ Insegnante di musica e compositore Folke Rabe è a Stoccolma nato nel 1935.

L'uso del suono fonemico è una grande opportunità che allarga le possibilità del suono vocalico. La musica acquisisce un importante aspetto di sperimentazione che crea nuove possibilità di linguaggio e di espressività. I pericoli sono di due tipi: il primo che si tratti di un risultato autistico, poco efficace sul piano della comunicazione e il secondo che si liberi ammiccante e fine a se stessa una espressività effettistica poco governabile sul piano poetico.

3. *L'alea* costituisce un elemento caratteristico e innovativo del repertorio contemporaneo: l'improvvisazione costituisce un'attività che aumenta l'autonomia musicale del cantore, lo educa ad una partecipazione responsabilizzata e aumenta le capacità di produzione diversificata del "suono": un esempio al riguardo è tratto da *Per non dimenticare* di Pier Paolo Scattolin.²⁹

The image displays two musical score excerpts for a choir. The top excerpt shows vocal parts with lyrics and dynamic markings like 'pppp'. The bottom excerpt shows a more complex score with various markings and a 'grande pausa'.

²⁹ Il testo è *Natale* da "L'allegria" di Giuseppe Ungaretti. Lo stile aleatorio si riflette anche sulle modalità d'impiego del testo che risulta così strutturato: 1. modulato principalmente attraverso liberi segmenti di *cantus planus*; il melisma avviene su

La musica aleatoria è una tipologia assai diffusa nella musica contemporanea. Ha un'efficace applicazione nella musica didattica per bambini, consente anche ad un coro che non legge a prima vista di sviluppare sonorità e forme musicali assai complesse e sonoramente interessanti.

Si sta sviluppando in quest'ultimo decennio con successo anche nella coralità amatoriale un repertorio che, attingendo dai risultati espressivi delle avanguardie, è riuscito a calare tale linguaggio proponendosi il problema dell'eseguitività, senza perdere in espressività e valenza estetica. Questi temi compositivi negli anni Sessanta e Settanta furono portati avanti soprattutto da compositori di area anglosassone e scandinava. Attualmente anche la coralità amatoriale di area latina si è affacciata a questi repertori: anche in Italia alcuni giovani compositori hanno elaborato una produzione che esplora e approfondisce alcuni elementi tecnici ed espressivi che hanno radici nello stile delle avanguardie; è un repertorio che meriterebbe uno studio in quanto diffuso da alcuni anni e praticato da molti cori.

4. Oltre alla tridimensionalità dinamica e timbrica del del suono, cioè lo spessore del suono dato dalla variabilità del numero dei cantori e dalla variabilità del timbro nella produzione di un medesimo suono, un altro importante aspetto di novità nella musica contemporanea anche corale, è dato dalla musica "spazializzata" che fa della variabilità dell'ubicazione della fonte sonora un elemento formale ed espressivo assai coinvolgente.³⁰

alcune parole o anche solo su alcune sillabe, che il cantore sceglie liberamente all'interno del testo poetico, 2. recitato, 3. con *sprachgesange*, 4. parcellizzato per farne risaltare i singoli fonemi, uso del puntillismo, voce in eco. Fanno da cornice al testo materiali sonori in forma di *clusters* e di magma. La composizione si articola in alcune sezioni che indicano il percorso allusivo: "Premonizioni", "L'odio", "Il Dolore", "L'irreparabile", "La Speranza".

³⁰ Citiamo ad esempio alcune composizioni di Giovanni Bonato: *Audi, filia* (2004) per coro misto spazializzato a 8 parti, *Blason III* (2004) per otetto vocale misto, 3 percussionisti e arpa spazializzati, *Tenebrae factae sunt* (2005) per coro maschile spazializzato, *Audivi vocem...illius* (2005) per coro maschile, percussioni e cristallarmonium spazializzati.

Salvatore Sciarrino

L'ALIBI DELLA PAROLA

a quattro voci

for Hilliard Ensemble

N. 1 Pulsar

A TEMPO E SENZA TEMPO ($\text{♩} = 76 \text{ ca.}$)

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with several measures of rests, followed by a phrase of eighth notes with a *pp* dynamic marking. The second staff is a vocal line with a treble clef, mirroring the first. The third staff is a vocal line with a treble clef, also mirroring the first. The bottom staff is a bass line with a bass clef, providing harmonic support with chords and some melodic fragments.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line with a treble clef, showing a long rest followed by a melodic phrase with a *pp* dynamic marking. The second staff is a vocal line with a treble clef, mirroring the first. The third staff is a vocal line with a treble clef, mirroring the first. The bottom staff is a bass line with a bass clef, providing harmonic support with chords and some melodic fragments.

La musica contemporanea si porta dietro il concetto di un'altissima professionalità "strumentale" a livello di tecnica del singolo esecutore soprattutto quando si rinnestano stilemi espressivi di tipo solistico madrigalistico di alto contenuto tecnico come nel caso della composizio-

ne di Salvatore Sciarrino "L'alibi della parola" (*Pulsar, Quasar, Futuro remoto, Vasi parlanti, pittori vascolari attici*) 1994.³¹

The image displays three systems of musical notation for Salvatore Sciarrino's "L'alibi della parola". Each system consists of three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a bass line at the bottom. The notation is complex, featuring many slurs, ties, and dynamic markings such as *pp* and *f*. Above the first system, the numbers 2, 3, and 4 are placed above the staves, with vertical dashed lines extending down to the music. The second system includes two lines of lyrics: "O ANDE OGGIARE VICEBITEJA" and "EMMARTI(ES) EL-DO-AC-DO". The third system includes the lyrics "A MAN JA... EL-LAZ VE-7A". The score is written in a modern, minimalist style characteristic of Sciarrino's work.

³¹ A commento e presentazione di questa opera cito l'inizio dell'esercitazione didattica del 2010 di Maurizio Guernieri (II anno del biennio di Composizione cora-

La teatralità che caratterizza molte composizioni moderne arricchite dall'uso di azioni sceniche è ben rappresentata per esempio da "Succsim" con dello svedese Møllnas³².

Una domanda che si pone è quanto di questo repertorio è praticabile dalla coralità italiana. Credo sia importante iniziare da questa semplice

le e direzione di coro presso il Conservatorio "Giovanni Battista Martini" di Bologna), *Un'ipotesi analitica de "L'alibi della parola" di Salvatore Sciarrino*: "La musica di Salvatore Sciarrino propone sempre più la rivelazione di nuove prospettive d'ascolto che accompagnano l'ascoltatore in zone di fascinazione uditiva paradossalmente inaudite eppure riconducibili ad un ambiente percettivo, anche interiore e fisiologico, familiare e istintivamente noto. La scoperta delle potenzialità percettive di ogni evento sonoro, concepito nella sua globalità e non elaborato come somma di elementi grammaticali, è, probabilmente, il vero leitmotiv della musica di Sciarrino, che procede dal momento dell'atto, sia tecnico – musicale che fisiologico, della produzione del suono, al suono vero proprio che svelando gradualmente le proprie componenti, sia singolarmente, sia insieme ad altri eventi sonori, si propaga riverberandosi nell'ambiente in cui questo suono viene prodotto. Il suono, dunque, parte già dal silenzio carico di aspettative emotive che lo precede e, nella parabola compositiva di Sciarrino, spesso a questo ritorna, in stretta connessione con il respiro fisiologico che regola le scansioni temporali della composizione in quella che Sciarrino stesso definisce "musica organica adatta a esseri organici". Nel caso di questa serie di quattro brani vocali raccolti sotto il titolo de "*L'alibi della parola*", il respiro fisiologico è sicuramente l'elemento generatore ed unificatore, il metronomo che regola la scansione sia degli eventi sonori presi singolarmente, sia dell'arco formale delle "frasi", se è ancora possibile usare questo sostantivo, e infine della costruzione strutturale dei singoli brani. Questo respiro parte da due modalità di realizzazione, ravvisabili a livello micro-strutturale ma riconducibili anche alla macro-struttura: la prima si basa dall'indicazione grafica che troviamo per esempio inizialmente nella parte del Contralto e che rappresenta simbolicamente il decorso fisiologico del respiro trasformato in elemento musicale che investe il suono di tutte quelle connotazioni fisiologiche che richiedono tanto la sua produzione quanto il suo ascolto; la seconda modalità è realizzata attraverso una sempre maggiore elevazione della pausa, del silenzio, al ruolo di protagonista, al pari delle note musicali, quale alternanza fisiologica del suono, così come si alternano ispirazione (pausa, silenzio) a espirazione (musica, suono). La pausa non è, perciò, intesa in senso drammatico ma come attesa, ascolto delle riverberazioni che il suono produce sia nell'ambiente che nell'ascoltatore e tanto più la pausa è lunga, tanto maggiore è il tempo di ascolto riverberato esteriore e interiore."

³² La teatralità consiste nel rendere attore ciascun cantore, che sviluppa un'azione anche autonoma nell'ambito di alcune fasi che si potrebbero definire azioni o scene. Come nella commedia dell'arte c'era il canovaccio sul quale l'interprete improvvisava, così qui l'improvvisazione rende il cantore autonomo e interprete, capace di sviluppare autonomamente alcuni frammenti musicali di base.

riflessione: la coralità amatoriale progredisce con il compositore che sa mediare fra le proprie idee musicali e quelle della realtà corale con cui si deve rapportare. Probabilmente la classificazione fra coro amatoriale³³ e professionale deve essere rivista sotto il profilo della capacità esecutiva del gruppo. È evidente che se un coro amatoriale è all'inizio del proprio percorso tecnico difficilmente riesce ad eseguire brani come quelli che abbiamo citato. Ma è altrettanto vero che anche il coro professionista non ha la possibilità di eseguire questo repertorio se non procede per uno studio metodico che lo porti per esempio ad accettare un mondo vocale molto variegato nell'emissione. Un coro professionale che abbia fatto solo musica di teatro esclusivamente con l'accompagnamento strumentale o orchestrale si troverà a disagio all'inizio per superare per esempio il problema della tenuta intonativa e dell'unisono della sezione a causa della tendenza alla vibrazione larga e costante.

Penso che il passo importante, per i compositori di musica corale, sia proprio quello di servirsi delle risorse tecnico-sonore che abbiamo cercato di analizzare per costruire un linguaggio compositivo che scervo dal descrittivismo onomatopeico e dal puro gioco sonoro privo di una visione poetica sia saldamente strutturato in una forma che tenda il più possibile alla comunicazione espressiva.

³³ Nome che viene dalla denominazione orfeonica francese dei cantori non professionali chiamati appunto *amateurs*.



Nonò Salamone

Cantastorie

La voce del popolo

Musica popolare al bivio tra modernità e tradizione

La canzone popolare siciliana è stata per secoli voce genuina ed unica di tradizioni antichissime ma è stata anche canto di protesta e di denuncia ed inesauribile miniera di memorie e di identità, come tutto ciò che appartiene alla tradizione popolare dovrebbe essere. Purtroppo però sono tanti quelli che pensano di interpretare la Sicilia attraverso canti e musiche dialettali, usando strumenti vari e proponendo musiche che sanno di tutto ma che nulla contengono che somigli alla reale memoria trasmessa a noi dai nostri antenati. Spesso cercano di “tradurre” canti, impastandoli al nostro dialetto, arie quasi napoletane con un pò di arabo in mezzo e qualche strumento dell’aria mediterranea: ma così si riesce solo a fare una bella “insalata”, che può risultare gradevole ma che niente ha a che fare con la nostra tradizione.

L’identità della musica siciliana è “voce del popolo” ed anche figlia dei suoi dominatori, che subivano la rabbia dei dominati: tanti i canti di protesta come *“Sant’Agata che gautu ‘stu suli”* e *“Lu suli è ‘ntinni ‘ntinni”* ma anche di segno opposto come *“Patruni mia ti vogghiu arricchiri”*, dove il contadino dichiarava fedeltà al proprio padrone implorandolo di non cacciarlo mai e di essere disposto persino ad essere picchiato pur di non perdere il posto di lavoro. Ma la vita tutta ed ogni azione quotidiana era rappresentata dal canto, dall’amore all’odio, dalla religione alla politica. Per averne conferma basta leggere la *“Raccolta di canti popolari siciliani”* di Lionardo Vigo Calanna Marchese di Gallodoro¹ oppure Salamone

¹ Lionardo Vigo Calanna, marchese di Gallodoro (Acireale, 25 settembre 1799 – 14 aprile 1879), è stato un poeta, filologo e politico italiano. Fu esponente della

Marino², il Pitrè³ o meglio ancora le opere di Alberto Favara⁴, che, insieme al vastissimo repertorio di canti, ha raccolto ogni tipo di suono, dalle martellate dei fabbri sull'incudine al suono delle diverse campane per arrivare alle "vanniate" dei venditori ambulanti ai banditori, e tante altre cose, il tutto trascritto minuziosamente con note musicali, che testimoniano come la musica in Sicilia sia parte integrante della quotidianità e dunque della vita di un popolo.

L'opera di Ignazio Buttitta⁵ ha ridato anima al canto popolare,

cultura siciliana del XIX secolo, nelle sue opere mostrò con profonda erudizione l'alto sentimento che egli provava per la Sicilia.

² Salamone Marino, medico e folclorista (Borgetto, Palermo, 1847 - Palermo 1916). Professore di patologia medica a Palermo. Esordì negli studi delle tradizioni popolari siciliane pubblicando nel 1867 canti popolari in aggiunta alla raccolta di L. Vigo. Fu fondatore con G. Pitrè dell'*Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* (1882).

³ Giuseppe Pitrè (Palermo 1841 - 1916). Medico, storico, filologo, letterato, si può considerare come il fondatore della scienza folkloristica in Italia, in quanto diede alle ricerche non solo un grande impulso, ma ordine, sistemazione, metodo. La sua opera resta una solida base degli studi folcloristici italiani e, più particolarmente, siciliani. La sua opera maggiore, monumento impareggiabile per ricchezza di materiale e ampiezza di ricerche, è la *Biblioteca delle tradizioni popolari siciliane* pubblicata in 25 volumi tra il 1871 e il 1913, le cui varie sezioni abbracciano la totalità dei fatti folcloristici siciliani (canti, giochi, proverbi, indovinelli, fiabe, spettacoli, feste, medicina popolare, ecc.).

⁴ Alberto Favara, musicista italiano (Salemi 1863 - Palermo 1923). Allievo di Antonio Scontrino, divenne poi professore di Composizione al Conservatorio di Palermo. Scrisse opere teatrali, un poema per soli, coro e orchestra, un poema sinfonico e musica sacra. Il "*Corpus di musiche popolari siciliane* (2 voll.) rappresenta il frutto di tutta un'intera esistenza dedicata alla musica popolare per il quale il Favara girò l'intera Sicilia raccogliendo 1090 pezzi tra canti lirici, storie, ninne nanne, repiti, canti di mare, canti religiosi, giochi, canzoni a ballo, musiche strumentali, abbanniatini, tammurinati e altri mezzi sonori. Esso è stato curato e pubblicato, nel 1957, dal genero, il musicologo Ottavio Tiby.

⁵ Ignazio Buttitta, poeta dialettale siciliano (Bagheria 1899 - 1997), esercitò da giovane i più umili mestieri, per poi darsi al commercio; avverso al fascismo (nel 1922 capeggiò una sommossa di popolo), partecipò alla Resistenza. La sua poesia, d'ispirazione popolare e insieme consapevolmente letteraria, è passata dall'originario sensualismo tra arcadico e dannunziano (*Sintimintali*, 1923; *Marabedda*, 1928) ai toni epico-lirici e quasi da cantastorie della celebrazione del lavoro e delle lotte del popolo siciliano (*Lu pani si chiama pani*, 1954, con trad. in lingua di S. Quasimodo; *La peddi nova*, 1963; *Lu trenu di lu soli*, *Lamentu pi la morti di Turiddu Carnivali*, *La vera storia di Giulianu*, in unico vol., 1963). Nella produzione succes-

genere che aveva finito con il tempo per perdere vitalità, anche a causa della massiccia emigrazione di tanti siciliani, che, se da un lato hanno migliorato la propria condizione economica e sociale, dall'altro hanno trascurato il loro dialetto d'origine facendone, nella maggior parte dei casi, una "seconda lingua": quanta gente abbiamo sentito toscaneggiare in modo ridicolo e grottesco? Certo, bisognava italianizzarsi, chiudere con il passato, quasi vergognarsi delle proprie origini, delle proprie radici e della propria lingua. Così capitava anche di sentir spesso parlare quell'italiano un po' storpiato, da emigranti, molti provenienti anche dall'estero, che tornavano in Sicilia per le ferie. Ricordo che una volta invitai un mio amico, che viveva e lavorava in Germania, a parlare in siciliano oppure in tedesco piuttosto che in quell'italiano grottesco.

Ma Buttitta che è stato un grande maestro per tutti, ha messo il dito nella piaga con la sua poesia "Lingua e dialetto" ed è riuscito a scuotere e coinvolgere nella sua "battaglia" quasi tutti i cantastorie siciliani, da Rosa Balistreri⁶ a Ciccio Busacca⁷ al calabrese Otello Profazio⁸

siva il crisma dell'ufficialità sembra avere un po' indebolito le motivazioni originali della sua poesia (tra l'altro tradotta in francese, russo, cinese, ecc.): *Io faccio il poeta* (1972); *Il poeta in piazza* (1974); *Pietre nere* (1983). Vanno poi ricordati ancora il volume antologico *Prime e nuovissime* (a cura di M. Puglisi, 1983) e il lavoro teatrale *Colapesce: leggenda siciliana in due tempi* (1986).

⁶ Rosa Balistreri, cantante folk siciliana (Licata 1927 - Palermo 1990), cantava e incarnava il dolore, la miseria, la speranza. Il suo canto divenne seguitissimo, i suoi concerti, che lei volle sempre tenere nelle piazze, tra la gente, richiamavano folle in tutt'Italia. Come il cantastorie, la Balistreri era in grado di esprimersi in quel modo perché rappresentava un'eredità storica. Denunciava secoli di oltraggio perpetrato ai danni dei più deboli. Il suo canto era quello di chi la storia l'ha subita, contro il potere ufficiale. Nella sua Sicilia, tra i contadini, raccoglieva i testi delle canzoni popolari, combatteva a difesa del siciliano come lingua di una terra, da salvaguardare attraverso l'insegnamento a scuola. Custodire il dialetto come identità di un popolo rapinato e unito a forza ad uno stato lontano e diverso.

⁷ Francesco Busacca, cantastorie italiano più conosciuto come **Ciccio** o **Cicciu** - (Paternò 1925 - Busto Arsizio 1989). La passione per la narrativa e la denuncia civile, unite a una particolare sensibilità musicale furono il segno con cui Busacca si distinse nel mondo dei cantastorie siciliani, particolarmente sviluppato nel secondo dopoguerra. Collaborò con Ignazio Buttitta i cui risultati più significativi furono la messa in scena nel *Lamentu ppi Turiddu Carnivali*, *Lu trenu di lu suli* e *Che cosa è la mafia?* e negli anni «70 con Dario Fo. A partire dalla fine degli anni '70 iniziò l'inesorabile declino di popolarità (ma non artistica) di Busacca e degli altri cantastorie siciliani, prime vittime della diffusione della televisione quale mezzo

e tanti altri. Figura importantissima, quella del cantastorie, che da sempre “metteva in scena” storie di eroi, di santi di tradimenti e di banditi e che con Buttitta comincia a dare un taglio politico e sociale alle proprie storie cantate.

Un esempio è la storia del bandito Giuliano, prima esaltato quasi come un “eroe del popolo”, sebbene avesse ucciso tanta gente innocente, e con Buttitta “cantato” poi come un assassino al servizio della mafia e del potere politico, usato da entrambi i poteri per raggiungerei loro obiettivi.

Tante le tappe del percorso che ha portato la musica popolare siciliana ad avere piena consapevolezza di sé come prodotto artistico e come strumento sociale, che nasceva prima in maniera spontanea e casuale mentre oggi presuppone un lavoro di elaborazione (o rielaborazione). Ma è comunque difficilissimo parlare di musica popolare e chi pensa di sapere qualcosa in più degli altri rischia di sbagliare tutto: tanti, infatti, quelli che cantano o suonano qualcosa che definiscono “musica popolare” ma forse nessuno di loro la fa davvero. Altra cosa è stata l’esperienza, ad esempio, di Rosa Balistreri che, come me, aveva vissuto quel mondo e quando cantava raccontava la sua vita vissuta con mille difficoltà: quei canti popolari sono nati quando lei li ascoltava direttamente dai contadini e li cantava con loro, ed allora sì, in quel contesto, si poteva parlare di autenticità del canto popolare. E penso che fosse puro canto popolare quello che sperimentavo quando da bambino, alle due di notte, a cavallo di un mulo carico di paglia o di grano, nelle strade di campagna sotto una bella luna piena, cantavo durante il tragitto ed altri contadini, lontani nelle campagne, rispondevano al mio canto ed io rispondevo loro a mia volta, continuando così fino alle soglie del paese.

di comunicazione di massa. Le notizie della cronaca potevano ormai arrivare ai cittadini nella crudezza (o nell’inganno) dei teleschermi, senza la mediazione poetica di questi «relitti» della storia, ultimi cantori di una tradizione millenaria.

⁸ Otello Profazio, cantautore italiano (Rende, 26 dicembre 1934) nonché cantastorie dialettale calabrese di genere folk. Egli rielabora e reinterpreta molte canzoni della tradizione calabrese e meridionale (Sicilia, Puglia e Basilicata) e le poesie in lingua siciliana di Ignazio Buttitta. Molto conosciuto in Calabria e Sicilia, ha partecipato a trasmissioni radiofoniche negli anni sessanta e settanta. È considerato uno dei cantanti dialettali più importanti del meridione. Insignito del *disco d’oro* per aver venduto oltre un milione di copie dell’album *Qua si campa d’aria*, unico cantante del genere folklorico a raggiungere questo traguardo.

Oggi è diverso ed io stesso non faccio altro che riproporre quei canti, aggiungendo del mio, contaminando in qualche modo, senza volere, quello che propongo. C'è poi Internet che, insieme a tutti gli altri mezzi di comunicazione, diffonde in un attimo qualunque cosa, esponendola, se vogliamo, a qualunque genere di trasformazione e così tutto si evolve e si trasforma, in maniera veloce e spaventosa. Come si può continuare a fare musica popolare pura in queste condizioni?

Per quanto riguarda, invece, le cosiddette "contaminazioni" volute e create ad arte con altri generi e con musiche popolari di altri Paesi e l'introduzione di strumenti che non appartengono alla tradizione ritengo che ci debba essere la massima libertà e fare ciò che comanda l'ispirazione a condizione di farlo con onestà. Quel grande "vecchio" che si chiamava Buttitta ricordava spesso che *"un albero di arance non potrà mai produrre lattine di coca cola"* e questa mi sembra oggi la metafora più calzante, con la grande confusione musicale attuale, che non ha né capo né coda, dove c'è dentro di tutto. Ma chissà, forse sarà questa la musica popolare del futuro.

Dopo la riscoperta, qualche decennio fa, degli appassionanti studi del Pitré di fine Ottocento c'è stato un calo generale di interesse delle giovani generazioni verso le radici della nostra cultura e, in particolare, verso la musica popolare siciliana e la situazione attuale non lascia ben sperare. C'è tanta gente incompetente che gestisce mezzi di comunicazione come televisioni, radio e giornali, che sono anche, non dimentichiamolo, strumenti di diffusione della cultura ma quando ci sono amministratori e direttori artistici incompetenti, che organizzano iniziative anche a livello nazionale senza privilegiare la qualità, quale può essere il risultato se non l'allontanarsi progressivo da determinati settori, in questo caso quello della musica popolare?

Folclore, musica etnica, etno-pop rischiano dunque di essere non passato e presente ma solo eterni equivoci intorno alla vera essenza della musica e del canto popolare siciliano. È difficile da dire ma qualcosa va fatta per ristabilire le giuste collocazioni (e i legami) per tutti questi generi e ci vorrebbe, innanzitutto, uno studio serio sull'argomento, come, ad esempio, introdurre la musica popolare come disciplina di studio a partire dalle scuole elementari e fino alle scuole medie, intanto per far capire ai ragazzi l'importanza della nostra lingua ed invitarli a difenderla ed amarla per quello che è, un'eredità importante ed un bene prezioso che ci hanno lasciato i nostri padri, la nostra identità di popolo.

Corsi Accademici - Le Tesi

Pubblichiamo in questo numero alcune parti tratte dalla tesi *“Immagini e percezioni sonore nel pensiero musicale di Claude Debussy”* redatta dalla studentessa Maria Grosso per l'esame finale per il conseguimento del Diploma accademico sperimentale di 2° livello indirizzo interpretativo compositivo-pianoforte¹.

Il lavoro inquadra la figura di Claude Debussy, primo grande musicista moderno, nel panorama artistico-culturale francese di fine '800 che, attraverso i movimenti del Simbolismo e dell'Impressionismo, rappresenta uno dei momenti più importanti di rinnovamento della letteratura, delle arti figurative e della musica.

Ed è proprio in questo contesto culturale che Claude Debussy, disarticolando il linguaggio musicale tradizionale con le sue innovazioni formali ed armoniche, con l'uso della scala esatonale e i continui espedienti extratonali lo trasforma in uno straordinario veicolo di impressioni, colori ed immagini: *“la sua musica destava risonanze ignote e rivelava nel profondo di noi stessi esigenze di lirismo che lui solo poteva soddisfare. Ciò che la generazione simbolista cercava con tanta passione ed inquietudine, luce, sonorità, colore, espressione dell'anima, brivido del mistero, lui lo realizzava senza titubanze e, sembrava, senza sforzo”* così il pittore Maurice Denis, uno dei fondatori del movimento Nabis, ne descrive la musica.

In questo senso la sua musica fu accostata a quella dei contemporanei pittori impressionisti, i quali mettevano in risalto gli effetti di luce attraverso l'uso di colori cangianti e contorni sfumati.

Alla fine del lavoro viene proposto un accostamento tra il preludio *“Des pas sur la neige”* e il quadro *“Neige aux soleil levant”* di Claude Monet attraverso un'analisi comparativa.

Dunque, *Musica e Pittura*, espressioni artistiche che pur muovendosi su due diversi piani della realtà, il tempo per la musica e lo spazio per la pittura, suggeriscono delle affinità che ci svelano l'intreccio fra la percezione uditiva e quella visiva.

M° Angelo Licalsi

¹ Relatori i maestri Gaetano Buttigè e la Prof.ssa Lea Cumbo.



Maria Grosso
Pianista

Immagini e percezioni sonore nel pensiero musicale di Claude Debussy

«Debussy ha qualcosa, nel volto e nelle mani, che lo fa vagamente assomigliare al giovane Anton Rubinstein. Voglia Iddio che il suo destino sia felice come quello del "re dei pianisti"» (P.I. Tchajkovskij).

Questo augurio così affettuosamente formulato da Tchaikovsky a Claude Debussy, appare come un "preludio" a quella che sarà la meravigliosa eredità musicale che fece di Debussy uno dei più grandi musicisti del ventesimo secolo.

E il desiderio precipuo che mi ha indotto - non senza la dedizione e la cura dovute - ad accostarmi alla poetica e allo stile di questo compositore, è legato principalmente alla sua "raffinata" interiorità spirituale le cui coordinate ci "consegnano" una sensibilità vibrante ed una nativa eleganza congiunta ad un profondo senso del colore: qualità, queste, che delineano il suo "profilo" artistico e che rappresentano una "costante" in tutta la sua produzione musicale. E nel tentativo di carpire le più sottili sfumature della sua effettiva genialità, ho colto che uno degli aspetti più affascinanti della sua originalità creativa risiede oltre che nella capacità di sognare e di contemplare la natura - consegnata ai suoi più segreti e minuti motivi - anche nel suo rivelarsi un "arguto cesellatore" che, attraverso un linguaggio armonico-timbrico assolutamente rivoluzionario per la sua epoca, riesce a tradurre i suoi più audaci pensieri in pagine autentiche di squisita peculiarità.

... "L'anima altrui è una foresta oscura dove bisogna camminare con precauzione"...

Così diceva Debussy e da questo suo "acutissimo sentire" si potrebbe fare risalire l'origine atavica del suo pensiero musicale.

Sì, perché è tale precauzione e tale mistero che impedirebbero a Debussy di rimpicciolire con regole e stilemi tradizionali, quella che è la meravigliosa realtà musicale: realtà che nell'ascoltatore provoca mille meravigliose sensa-

zioni; il godimento estetico, infatti, non è quasi mai proiettato nella medesima direzione. La musica, sosteneva Debussy, ha efficacia e valenza emotiva quando, persino nell'ambito di una stessa frase musicale, riesce a farci gioire di una gioia incontenibile o a deprimerci, ad esaltarci, a farci sentire santi o eroi, o a cullarci dolcemente ed, in questo caso, noi ci facciamo cullare perché dorme dentro di noi, il "fanciullino" oppure ci fa vedere la natura meravigliosa, ci fa "sentire"- trasfigurati dall'arte dell'autore - i canti degli uccelli, ci parla dei misteri del bosco e della immensità, anch'essa misteriosa del mare. Ed ancora, quando anche queste cose ci sembrano anguste per quello che la musica vuole ed è capace di esprimere, ecco che ci si disperde in un infinito paragonabile all'infinito leopardiano, negli ampi spazi celesti, in un mondo che non conosciamo.

"La musica è fatta per l'inesprimibile: vorrei che avesse l'aria di uscire dall'ombra e che, a tratti vi rientrasse" .

(Debussy)

E ancora:

"La musica ha il potere di evocare [...] i luoghi inverosimili, il mondo indubitabile e chimerico che lavora segretamente alla misteriosa poesia delle notti, a quei mille rumori anonimi che fanno le foglie carezzate dai raggi della luna.

«L'essenza prima [della musica] è fondata sul mistero [...] Essa dice tutto ciò che non si può dire»¹.

Questi pensieri così autenticamente sentiti, così gelosamente confessati, mi hanno accompagnato costantemente lungo il mio percorso non senza il desiderio di comprenderne l'essenza. E mi sono resa conto - dopo essermi accostata allo studio critico di vari musicologi - che la «trama» della musica di Debussy, si nutre di "un'immaginazione precisa che ricorre ai suggerimenti più definiti dello spirito e dei sensi"².

"L'ascolto, lo studio e l'analisi della musica di Debussy non possono infatti prescindere dalle immagini che in essa vengono rievocate o esplicitamente «descritte».....Ma il suo descrittivismo può essere ben compreso solo all'interno della sua poetica e della sua «filosofia musicale» ... e la descrizione si trasforma in interiorizzazione dell'oggetto e nella sua trasmutazione in parola, nell'oggettività del «verbo», quindi nel suono...in una copiosa rassegna di «immagini», di simboli, di intuizioni, di stati d'animo. Una vera e propria «meteorografia» (Jankélévitch), per esempio, vi può essere individuata, nella quale, tra le immagini più frequenti, spicca quella dell'acqua"³.

¹ Enrica Lisciani- Petri. "Il suono incrinato- - Musica e filosofia nel primo Novecento". Ed. Giulio Einaudi, Torino 2001, p. 39.

² A. Cortot "La musica pianistica francese". Ed. Curci, Milano 1957. pag. 10.

³ C. Migliaccio. " Invito all'ascolto di Debussy".Ed. Mursia, Milano 1997, pag. 73.

Per Debussy "l'immagine sonora" dell'opera musicale rappresenta il fulcro principale della costruzione artistica.

Fatte queste considerazioni generali, ho preferito strutturare questo lavoro in tre parti:

- **Impressionismo ↔ Simbolismo;**

- **Percettivismo nella poetica musicale di Claude Debussy**, che sintetizza lo spirito musicale debussiano il cui maggiore fascino è rappresentato dalla corrispondenza tra immagini evocate e percezioni sonore. Infatti, è stato messo in evidenza l'aspetto psicologico della musica debussiana e le scelte stilistiche dettate dalla capacità del nostro compositore di salvaguardare l'emozione da qualsiasi estetica fine a se stessa approfondendo il senso imperscrutabile del "mistero", attraverso una concezione temporale che va al di là della mera definizione accademica cui si riferisce buona parte della letteratura musicale. Mi sono resa conto che non è soltanto la "disintegrazione" del tempo tradizionale - come Imberty ha più volte evidenziato - o la rivoluzione del linguaggio armonico a decodificare l'affascinante "percettivismo" di Debussy; è, altresì, come egregiamente ha sottolineato Jankélévitch, il "mutamento dell'intera visione della realtà" che trasfigura e trascende il ciclo cosmico traducendo la musica debussiana in poesia: *"la poesia del mistero ontologico, ossia di quel volatile gioco dell'apparire che è propriamente il mistero in cui sono immerse le cose poiché è il fatto stesso di esserci che è misterioso; è l'esistenza in generale che è bizzarra, oscura, inesplicabile (...). I Préludes sono il linguaggio del mistero ontologico che è un mistero di gratuità, ossia di co-presenza, di multipresenza, di omni-presenza"*.⁴ Tutto questo apre nuovi scenari semantici conferendo la libertà all'interprete, all'ascoltatore o all'esecutore di poter coniugare, non senza ricercate e puntuali analisi tecnico-stilistiche, differenti linguaggi artistici.

- **"Des pas sur la neige" e "Neige au soleil levant" di Claude Monet - Analisi stilistico-comparativa** che evidenzia come, soprattutto nella musica pianistica il perno principale sia rappresentato da una fervida fantasia evocativa che ne ispira i contenuti in una continua "simbiosi" tra immagini e percezioni sonore e dalla "trasfigurazione simbolica" di cui si nutre il pensiero - musicale debussiano. Ho voluto riservare particolare attenzione al Preludio *Des pas sur la neige* appartenente al I volume dei *Préludes*, in quanto mi è parso di scorgere rilevanti corrispondenze con il quadro *Neige au soleil levant* di Claude Monet, uno dei principali attori dell'Impressionismo. E tali corrispondenze, rimaste impresse nella mia memoria in occasione di una mia visita al Museo d'Orsay di Parigi, hanno trovato conferma nell'accurato studio comparativo effettuato dall'architetto Toti Contrafatto⁵ che, con il suo prezioso contributo

⁴ V. Jankélévitch *"Debussy e il mistero"*. Ed. il Mulino, Bologna 1991, pag. 11.

⁵ Figlio del noto pittore Francesco; si è sempre distinto in campo professionale

e la sua illuminante interpretazione, ha evidenziato analogie tecnico-stilistiche tra le due espressioni artistiche. Mi sono altresì avvalsa degli studi in campo semantico-musicologico effettuati da vari autori - Léon Vallas, Rodolfo Paoli, Riccardo Malipiero, e Hans Christoph Wobbs che prendendo in esame i titoli dei Preludi debussyani, hanno messo in luce anche riferimenti iconici all'interno delle due raccolte, e mettendo, altresì, in risalto il mistero insito nella sua interiorità compositiva i cui paradigmi musicali vengono così coniugati: *“voglio ridare alla musica una libertà che essa contiene forse più di qualsiasi arte, non essendo limitata ad una riproduzione più o meno esatta della natura, ma - alle corrispondenze misteriose fra la Natura e l'Immaginazione”*.

Impressionismo ↔ Simbolismo

«Mi accontento di servire la musica con il maggior amore, con la -maggiore lealtà possibile, ed è tutto!» (da C. Debussy, *op. cit.*: lettera del 25 febbraio 1912, pag. 220, indirizzata a V. Gui).

Questo pensiero, così autenticamente sentito, ci consegna tutto il fascino - sottile della musica di Claude Debussy.

Egli possedeva una sensibilità vibrante ed un profondo senso dell'eleganza e del colore, qualità queste, che lo ponevano in antitesi con l'intellettualismo ostentatamente imponente e cattedratico di Wagner. Parallelamente vi era in lui una interiorità profonda congiunta ad una notevole vena creativa che, necessariamente, lo inducevano, se pur con le dovute misure, ad accostarsi al messaggio di Wagner.

La sua musica si nutriva di sensazioni inafferrabili, di sonorità sommesse volte a creare atmosfere di sogno; il suo ritmo è evanescente, indeciso, la sua melodia quasi sottintesa. Il suo essere sognatore e la sua propensione alla contemplazione della natura venivano, poi, messi in risalto dai suoi più segreti ed audaci pensieri.

«Se non scrivo musica non ho più ragione di esistere”.

Così diceva Debussy e bene si comprende come le sue forme musicali, concepite libere da ogni schema predeterminato e dettate dal *pathos* momentaneo in un intreccio di ritmi e timbri, derivavano da un orientamento romantico e al contempo razionale nel quale convogliavano gli elementi pittorici dell'Impressionismo e i motivi letterari del Simbolismo; dal profondo senso

come autore di numerose e pregiate pubblicazioni, importanti progettazioni architettoniche e allestimenti scenografici: realizzazione di *allestimenti recettivi e scenografici presso l'Odeon Romano di Catania*; allestimento della *Mostra “Caravaggio. L'immagine del divino” a Trapani...*

drammatico di Baudelaire, all'intellettualismo ricercato di Mallarmé o allo squisito estetismo di Pierre Louys.

Da questo primo orientamento nascono le composizioni più significative di questo periodo che delinearono nella sua opera un primo profilo. Si tratta del *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dei *Nocturnes*, dei *Cinq Poèmes de Baudelaire* e del dramma lirico *Pelléas et Mélisande*, opera in cui riuscì ad ottenere una "mirabile simbiosi" fra il testo e la musica. Con la produzione degli ultimi anni egli va oltre i confini dell' indefinito, del vago e tende a recuperare una forma e ad evidenziare con chiarezza le coordinate della sua musica.

In questa fase Debussy prende le distanze da Mallarmé e Louys per accostarsi a Valéry. E il risultato di questo nuovo orientamento sono i tre schizzi sinfonici *La Mer*, le *Images (Gigues, Ibéria, Rondes de Printemps)* e, a seguire, le *tre Sonate* e i ventiquattro *Préludes*, opere tutte in cui egli affianca al suo innato lirismo, una precisione intellettuale ed una limpidezza di disegno tipiche della tradizione francese.

Si è tanto parlato di affinità tra la musica di Debussy e la pittura degli impressionisti francesi. Tale affinità risulta ancor più comprensibile se si risale ad un periodo della sua infanzia trascorso a Cannes. All'epoca Claude servava ancora dubbi sulla sua vera vocazione ed impiegava il suo tempo fantasticando e dipingendo davanti al mare cangiante della Costa Azzurra. Di quel periodo egli conservò sempre un segreto ricordo trasferendo "lo spirito" del pittore nella sua musica e divenendo così uno dei più geniali e sorprendenti compositori di ogni epoca. Non si tratta di un "pittore dai contorni definiti" o di un pittore che descrive la realtà con colori decisi come Musorgskij; i suoi contorni sono indefiniti, i suoi colori tenui, poco pronunciati; le impressioni che prova dinanzi alla realtà sono veramente profonde: una realtà trasfigurata dal sogno, una realtà indefinita.

Tutto questo viene naturalmente tradotto nella sua musica, definita appunto "impressionista" in analogia con il tipo di pittura in uso nel suo tempo. "Debussy non amava il termine impressionismo, ma amava intensamente quella pittura... Da sempre egli era stato affascinato dal mondo delle forme e dei colori".⁶

E in una lettera inviata a Raoul Bardac il 25 febbraio 1906 dice: "La musica ha questo di superiore alla pittura ch'essa può riunire ogni sorta di variazioni di colore e di luce, cosa di cui si parla assai poco benché sia tanto evidente da saltare agli occhi" (da C. Debussy, *op. cit.*, pag. 147).

Debussy nutriva questi pensieri probabilmente perché pensava che Monet, fondatore dell'Impressionismo, dipingesse in ore diverse del gior-

⁶ P. Repetto. "Il sogno di Pan"-Saggio su Debussy -Ed. Il Melangolo, Genova 2000, pag. 99.

no evidenziando, così, “giochi cangianti della luce su una stessa forma. Ma, mette in rilievo Debussy, tra l'arte del pittore e quella del compositore esiste una differenza fondamentale. Mentre in un quadro i giochi di luce possono essere realizzati solo in modo statico - da questo derivano i quadri dipinti da Monet che mostrano diversi gradi di intensità della luce - nella musica, arte fluida e continua, tutti questi effetti di luce possono essere combinati insieme. Benchè, in musica, colore e luce siano termini normalmente metaforici, *La Mer* rappresenta chiaramente l'equivalente sonoro di simboli pittorici. In quest'opera Debussy sottintende che essa è in grado di esprimere il carattere di questi simboli in modo più adeguato che non la pittura, poiché la musica non ha una dimensione spaziale, bensì temporale⁷.

Una vera trasposizione sonora di simboli pittorici. E dopo la prima esecuzione il nostro compositore pare abbia affermato che “la musica può realizzare le teorie impressioniste più completamente della pittura”⁸.

Se si accosta, per esempio, il quadro di Monet “*Neige au soleil levant*” dipinto ad olio su tela al Preludio “*Des pas sur la neige*” appartenente al primo volume dei *Préludes*, si può fondatamente affermare che la tecnica usata dal pittore è affine a quella usata in musica da Debussy.

Camille Mauclair afferma che “i paesaggi di Monet non sono altro che sinfonie di onde luminose e la musica di Debussy, basata non sulla successione di temi, ma sul valore relativo dei suoni di per se stessi, rivela una singolare affinità con questi quadri. E' un impressionismo costituito da macchie sonore”⁹.

“Come per gli impressionisti, l'arte divenne per Debussy lo spazio della libertà, l'universo di una gioia rappresentativa che si confonde con la natura, mescolandosi con le cose e individuando quei simboli, quelle metafore che riflettono e trascendono l'immenso specchio del mondo”¹⁰.

E pur restando indubbiamente affascinato dall'arte impressionista, Debussy ne acquisì solo alcuni modi di stile esteriori, (la spiccata ricerca dell'insolito, l'esacerbato colore musicale), avvertendo l'esigenza di “canalizzare” la sua musica nella letteratura e nell'arte figurativa; proprio per questo, alla luce di recenti conclusioni della moderna musicologia, definir-la solo impressionista significherebbe “confinare” il pensiero debussyano che si traduce, altresì, in una vera e propria «trasfigurazione della natura» alla ricerca sempre di un profondo senso di libertà che ci svela ciò che unisce pittura e musica e celebra mirabilmente l'immaginario del nostro compositore.

⁷ E. Lockspeiser “*Debussy*” Ed. Rusconi, Milano 1983, pag. 275.

⁸ Ibidem pag. 274.

⁹ Ibidem pag. 276.

¹⁰ P. Repetto.op.cit.pag.150-151

Da cosa deriva, quindi, la magia della profondità della sua musica? Quali altri stili erano più vicini alla sua poetica? Certamente nelle opere dei poeti simbolisti (Mallarmé, Verlaine, Rimbaud) egli registrò una forma di linguaggio musicale fluttuante e perfettamente rispondente a descrivere le più sottili sensazioni. Ma anche i nuovi poeti francesi, *“quando pensavano al loro maestro, non potevano che riflettere su quel diluvio di suoni che si trasformava in colori, su quel magma di parole che sfolgorava in luce. Come nessun altro elemento, la musica ispirò i loro versi e il gesto morbido di quella mano invisibile aiutò a plasmare i loro ritmi. Ma, come la poesia, anche la pittura in quegli anni conobbe l’influenza straordinaria della musica e anch’essa si ispirò a quei ricchi esempi. Se i suoni erano la libertà, la purezza, la grazia di una visione astratta, perché non infondere il suo lirismo anche nella materia dei pigmenti? Se la musica andava oltre i concetti, i segni, le immagini, perché non ispirarsi alle sue forme impossibili?”*¹¹

Tutto questo dimostra come Debussy, analizzando le “corrispondenze misteriose tra la Natura e l’Immaginazione” o “scrutando l’anima altrui”, si identifichi più fedelmente nel Simbolismo pur mantenendo costanti gli stereotipi dell’arte impressionista evidenziando lo stretto legame tra suono e immagini.

A tal proposito - sottolinea Jean-Michel Nectoux - Debussy celebra *“l’immaginazione auditiva e visiva dei suoi ascoltatori con i titoli delle sue composizioni.”*

Il “Percettivismo” nella poetica musicale di Claude Debussy

La cosiddetta “creazione artistica” è legata alle molteplici risorse della mente umana. E studiando i lusinghieri risultati raggiunti dai grandi psicologi, si è constatato come tali risorse interferiscano ed influenzino la fase creativa. Eloquente tesi ci viene fornita da Knight Dunlap in *“Elements of Psychology”* pag 23, (riportata da E. R. Schmitz sul testo *“Il pianoforte di Claude Debussy”* pag. 9).

La tesi dimostra come il genio creatore sia il risultato di una precisa correlazione del percepire, appercepire, pensare, sentire, volere e fare. Ed è proprio questa interdipendenza di attività intellettive che è alla base della teoria del percettivismo e ne costituisce l’essenza.

Ora, “il percettivismo debussyano” si concretizza in una serie di stimoli eterogenei e di sfumature varie che, opportunamente elaborate, creano una musica che, coniugando modernità e mistero, *“raggiunge una delle più affa-*

¹¹ P Repetto, op.cit. pag. 98.

¹² E.R. Schmitz, *Il pianoforte di Claude Debussy* Ed. Martello, Milano 1952, pag. 13.

scinanti vette nell'evoluzione storica dell'arte dei suoni,¹² in quanto completa in sé nella sua forma sonora. Assecondando, così, le molteplici sensazioni di cui si nutriva la sua anima, amalgamandole in una sola appercezione con cura e raffinata ricerca, riuscì a "sintetizzare in straordinarie progressioni musicali l'essenza di regioni (Bruyères); stati d'animo del momento (Brouillards, Feuilles mortes); la solitudine (De pas sur la neige), qualità robuste o crudeli (Douze Etudes)¹³". Da tutto ciò ne deriva una scelta stilistica ben precisa che prescinde dai confini della tonalità: regole armoniche che per secoli avevano governato la musica perdono ogni importanza; viceversa, l'armonia della nona, dell'undicesima e della tredicesima vengono, dal nostro compositore, considerati accordi naturali proprio perché efficacemente rispondenti alle mille sfumature delle espressioni umane. E le alchimie di sfumature che Debussy riesce ad esprimere attraverso il suo linguaggio armonico si concretizzano in una "rete invisibile di rimandi fonici, di una sotterranea architettura di riverberi sonori".¹⁴

E l'identità stilistica della musica debussyana è, così, il risultato di una concausa di rappresentazioni, simboli, schemi affettivi, percezioni, appercezioni.....,stimoli, tutti, che trovano la loro ultima completezza nella corrispondenza misteriosa tra immagini e percezioni sonore; ma è altresì la conferma di un "tempo mitico dove circolano i sogni di eternità dell'uomo"¹⁵. E non è solo la "disintegrazione" del tempo tradizionale - come Imberty ha più volte evidenziato - o la rivoluzione del linguaggio armonico a decodificare l'affascinante percettivismo di Debussy; è, piuttosto, come egregiamente ha sottolineato Jankélévitch, il "mutamento dell'intera visione della realtà" che, attraverso un processo di trasfigurazione apre nuovi scenari semantici sino alla "sovrapposizione" di espressioni artistiche differenti: tutto questo non senza l'eco ridondante del Mistero e della poesia ad esso annessa. Il pensiero illuminante di Jankélévitch mi ha consentito di operare, non senza le dovute precauzioni, un passaggio da un linguaggio artistico ad un altro; così ho cercato di evidenziare, attraverso un accurato studio comparativo e una ricerca in campo semantico-musicologico, analogie tecnico-stilistiche tra il preludio *Des pas sur la neige* e il quadro *Neige au soleil levant* di Claude Monet. E al di là della mera corrispondenza stilistica tra le due forme artistiche, sono giunta alle conclusioni che entrambe hanno un comune denominatore: un punto di contatto, che potremmo definire "primordiale" dove il "tempo mitico" (tempo debussyano) e il "tempo immobile" (tempo artistico-pittorico) convergono verso l'*aeternum Nunc*, alla "presenza del Niente-

¹³ Ibidem, pag. 13

¹⁴ E. Lisciani-Petrini, op cit. pag. 62

¹⁵ M. Imberty in «*La psicologia della mucina in Europa e in Italia*», a cura di G. Stefani e F. Ferrari. Ed. Clueb, Bologna, 1985, pag. 71

Tutto (Jankélévitch), una presenza che tutto trasfigura e tutto immobilizza. Con questi valori metafisici il nostro musicista intraprende il suo percorso creativo attenendosi rigorosamente alle "impressioni" e alle "percezioni" trascendendoli e riferendoli costantemente al connubio misterioso tra la Natura e l'Immaginazione. Debussy docet: *"la musica è una matematica misteriosa i cui elementi partecipano dell'Infinito; Essa è responsabile dei movimenti delle acque, del gioco delle curve descritte dalle mutevoli brezze; niente è più musicale di un tramonto. Per chi sa guardare con emozione, è la più bella lezione di sviluppo scritta in quel libro non letto abbastanza assiduamente dai musicisti: la Natura"*.

Prima di passare all'analisi stilistico-comparativa tra il preludio "Des pas sur la neige" e il quadro "Neige au soleil levant" di Claude Monet desidero riportare fedelmente un articolo illuminante sui titoli dei Preludi contenuto nella *Nuova Rivista Musicale Italiana* volume n° 4, anno X 1976.

L'articolo: *"Musica e Titoli: I Preludi di Debussy"* è stato esaustivamente sviluppato da Gino Stefani, docente di Semiologia della Musica nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna. Esso, a mio avviso, richiama un pensiero di Debussy che appare come un postulato del codice semantico:

*"La musica ha una vita propria che le impedirà sempre di sottomettersi a qualcosa di preciso; essa dice tutto ciò che non si può dire, è quindi logico che a volerla precisare troppo, la si diminuisce."*¹⁶

I titoli dei Preludi di Debussy sono stati, così, oggetto di studio in campo semantico-musicologico da parte di Léon Vallas, Rodolfo Paoli, Riccardo Malipiero e Hans Christoph Worbs. (come da nota 4 di pag.600 della *Nuova Rivista Musicale* anno X, n. 4, si menzioneranno questi autori con l'iniziale del loro cognome). [Cfr. articolo di seguito riportato]

Questi autori fanno leva su un "ventaglio semantico" aperto a diverse interpretazioni che, da una situazione di rinvio generico, si canalizzano verso vari tipi di "iconismo" per giungere a situazioni di "ostensione" e di "riferimento". Con un'accurata ricerca stilistica hanno dimostrato come Debussy sia riuscito a "consegnarci le cose nella loro realtà" facendo predominare le sensazioni e le percezioni sulle rappresentazioni e le idee attraverso un linguaggio musicale le cui origini primordiali, di natura meramente emotiva, realizzano, in modo completo, un'estetica anti-intellettualistica pervasa, altresì, dall'aura magica del mistero: un mistero definito da Jankélévitch *"inesplicabile e gratuito"*.

¹⁶ *Nuova Rivista Musicale Italiana*, vol. n. 4, anno X 1976, pag. 597.

Articolo tratto da *Nuova Rivista Italiana* anno X, n° 4 1976, pagg. 600-602).

Un'enciclopedia della semantica musicale

a) Partiamo dalle espressioni dei nostri critici che denotano o connotano un 'rinvio' generico. Come già dicevamo, il rinvio può essere sia dalla musica al titolo o viceversa, sia dalla musica a un contenuto a cui il critico è evidentemente arrivato mediante il titolo.

⁴ L. VALLAS, *Debussy*, Modena, Guanda, 1952, pagg. 90-91; R. PADLI, *Debussy*, Firenze, Sansoni, 1940, pagg. 146-151; R. MALIPIERO, *Debussy*, Brescia, La Scuola, 1948, pagg. 94-99; H. C. WOBBS, presentazione in copertina dei *Préludes*, ed. DGG (D. Gianni). Citeremo questi autori con l'iniziale del loro cognome.

Per i Preludi debussiani in genere, il titolo appare come un « punto di partenza extramusicale », un « pretesto alla creazione », una « incidenza su cui la musica costruisce » il suo discorso (M). « A volte i titoli sono delle semplici indicazioni vaghe di un 'paese', di un' 'aria', di una 'visione' » (P), ma queste indicazioni possono anche diventare « inequivocabili » (W); mediante essi la « potenza allusiva » della musica di Debussy, la capacità di « evocare » (P, W) « impressioni » e « suggestioni » (M), conduce fino a « evocazioni precise » (V). In alcuni casi i titoli sono « semplici rinvii alle impressioni letterarie o perlopiù visive » (W), « sovrapposizioni letterarie », « richiamo letterario » (P); così *La terrasse...* diventa, grazie al titolo, il « riflesso musicale di alcune righe » di un romanzo (W), e *La fille...* « un commento, una fantasia su di un Poème » (P). Ma il « pittoresco » dei titoli (V) non ha limiti: in *Pas sur la neige* « suggerisce un sentimento di solitudine » (W), nelle *Danseuses* « richiama l'Ellade antica » e in *Canope* « l'esotismo a cui si ispira » l'autore (P).

b) Il vocabolario dei meccanismi semantici si fa poi più impegnativo, più concreto; i nessi tra musica e titolo si stringono; se prima eravamo di fronte a un 'codice evocativo', ora troviamo anche un 'codice descrittivo'; in altre parole, nei nostri testi troviamo molte situazioni in cui la musica è una mimesi, un 'iconismo' del contenuto proposto dal titolo.

Ricominciando dai casi più generici: « il lirismo, la poeticità musicale si frantumano in una *grafia narrativa* »; abbiamo delle descrizioni, e talvolta « la descrizione è precisa, esatta », come nella *Sérénade* (M); il musicista francese riesce a « tradurre in musica la minima suggestione » (P): *Minstrels*, ad esempio, è la « rappresentazione scanzonata di due buffoni » (P) dove, in altre parole, si è « messo in caricatura l'agitarsi dei clown » (W); qui, come nel *Général Lavine*, abbiamo veramente delle « sottili caricature » (V).

Precisandosi ulteriormente, la mimesi iconica può anzitutto riprodurre con i suoni le qualità di altri eventi sonori. Non occorre la mediazione del titolo per riconoscere i casi più semplici, come nei *Feux* dove sentiamo « una specie di 'silenzio', intonato da una tromba » (P); ma certo è il titolo a farci dire che « il piano imita la sonorità dell'arpa » nelle *Danseuses*, « risuona come una chitarra » nella *Sérénade*, « rieccheggia come un organo » nella *Cathédrale* (W); tanto che « la descrizione raggiunge quasi l'*onomatopea* » (M).

Dopo l'iconismo acustico, quello visivo. Sempre grazie al titolo, la musica ci mette davanti agli occhi « visioni » (P, W), come la « visione iberica » che è *La Puerta* (W), e arriva a « dare una immagine sonora alle apparizioni » che sono *Les fées* (P). Più oltre troviamo addirittura termini pittorici: i Preludi sono « piccoli quadri », « pitture, chiare o sfumate » (V); in particolare, *La fille* « traccia un ritratto di fanciulla » (W), la *Sérénade* è una « scena disegnata in punta di penna » (P), i *Feux* riescono a « imitare con i suoni sul silenzio, il gioco di colori sul buio della notte » (M).

c) Ma la musica di Debussy non si limita, se prendiamo in parola i nostri autori, a evocare e neppure a descrivere. Spesso il rapporto tra Preludio e titolo, e viceversa, si avvicina all'ostensione o al riferimento: è come se la musica stesse al posto non dell'immagine o del sentimento di una cosa, ma proprio della cosa nella sua realtà fisica; o se vogliamo, come se la musica nella sua consistenza di significante, si ritraesse in secondo piano per lasciare il posto all'esperienza vissuta del significato, espresso dal titolo.

Sono i critici stessi a dichiarare l'alzata di registro: « la descrizione si fa azione: è il piccolo dramma » della *Sérénade* (M). L'avventura ostensivo-referenziale ha inizio: « È nell'universo di Charles Dickens che ci porta il compositore » con *Hommage à S. Pickwick* (W); questo mago della trasformazione musicale ci « fa ascoltare il 'vento della montagna vertiginosa' » di Delfini nelle *Danseuses* (P), ci fa « cogliere le scorribande quasi festosamente diaboliche della figura shakespeariana » che è Puck (*La danse*: P); sempre lui, l'autore stesso in persona, « si affligge alla vista di vasi funerari » in *Canope* (W), a meno di considerare i suoi pezzi come sue « confidenze personali » (V).

Più spesso è l'oggetto stesso a imporsi all'attenzione: è « una figura che prende rilievo » in *Ondine*, o « una cosa 'ferma' immobile » in *Feuilles mortes* (P); è la « folata di vento trasportata sulla tastiera », il vento che « torna a soffiare con voci nuove » (*Le vent, Ce qu'a vu*: M, P), il « paesaggio d'inverno che è il preludio » *Pas sur la neige* (W), mentre « il mondo mediterraneo entra nel pezzo » *Les collines* (W). In *Minstrels* « sono evidenti gli atteggiamenti, la mimica dei guitti » (M) e « si snodano ridicole smancerie sentimentali » (P). Chiude il fantastico viaggio « la spartoria dei *Feux d'artifice* », questo Preludio finale definito senz'altro « un clamoroso ed ironico fuoco d'artificio » (P).

L'interpretazione di questi autori ci conferma che con i "Preludi" Debussy tende ad esprimere la musicalità "inespressa" delle cose traducendo le sensazioni visive e uditive in pure estrinsecazioni musicali dando, in tal modo libero sfogo alla particolare suggestione personale; per questo motivo Debussy indica il titolo dopo il brano; quasi a voler arginare ogni dubbio sulla sequenza temporale dell'impressione visiva su quella uditiva o viceversa, mantenendo altresì nell'esecutore o nell'ascoltatore la libertà di accostarsi direttamente al fenomeno o, se si preferisce, all'"illustrazione".

In questo consiste la sua grandezza: *"nel suo ininterrotto richiamo al «mistero inesprimibile» della natura, a qualcosa che «non si può dire» e di cui Debussy ha cercato di custodire con infinito pudore nella sua musica "l'impronunciabilità" ¹⁷.*

"Des pas sur la neige" e "Neige au soleil levant" di Claude Monet. Analisi stilistico comparativa

Del primo volume dei *Préludes* è di particolare rilievo *"Des pas sur la neige"* un pezzo che sfida il peso delle dita di qualsiasi interprete, tanto da far dire a Jankélévitch che esso richiede *«dita di arcangelo»*¹⁸.

Prima di analizzare il Preludio vorrei riportare un pensiero illuminante di Debussy:

"Intravedo la possibilità di una musica costruita appositamente per l'aria aperta, fatta tutta di grandi linee, di audacie vocali e strumentali che giochino nell'aria libera e planino gioiosamente sulle cime degli alberi. Si produrrebbe una collaborazione misteriosa dell'aria, del movimento delle foglie e del profumo dei fiori con la musica; essa riunirebbe tutti gli elementi in un' intesa così naturale che sembrerebbe partecipare di ciascuno di essi"

Il Preludio concepito da un solo tema che, a tratti, si rinforza in una invocazione disperata e poi riecheggia come una tenera nostalgia, si spegne, lentamente su un disegno sonoro uguale che riesuma un paesaggio glaciale dove tutto è desolazione... E le orme che si perdono sulla neve sembrano evocare visivamente quelle di un quadro di Claude Monet: *"Neige au soleil levant"*.

Qui il paesaggio dipinto *en plain air* ci consegna l'immediatezza della percezione attraverso variazioni cromatiche e movimento resi mirabilmente con tocchi di pittura e macchie di colori che stemperano contorni e forme.

Analogamente dal punto di vista musicale *"il Preludio, è costruito su tre piani contrappuntistici: i passi che costituiscono un ostinato, canovaccio psicologico e pittorico, la melodia che esprime il flusso emotivo; le note di pedale che danno un*

¹⁷ Enrica Lisciani-Petrini, op. cit, pag. 64.

¹⁸ Ibidem pag.55

colorito uniforme agli altri due piani con le loro progressioni dissonanti, i loro passi di quinte scoperte gelide e al colorito armonico danno momenti di melanconica sosta¹⁹.

Questo preludio ha toccato le corde della mia anima riesumando il ricordo di una felicità che, forse, non mi appartiene più. E proprio questo mio triste rimpianto, accompagnato da un notevole *pathos*, mi ha indotto, non senza una "tenera commozione", a volere analizzare queste meravigliose pagine.

Su un assetto strutturale pressoché uniforme, dettato da un substrato motivico assolutamente monotematico, si snoda l'articolazione fraseologica, presentata come un'unica ampia sezione, suddivisa in due parti con l'aggiunta di una coda (battute 1-15, battute 16-31, coda: battute 32-36).

Nella staticità glaciale, suggerita dal preludio, Debussy riesce a trasferire quel *pathos* intimista e profondo dell'animo umano, sofferto tacitamente nella solitudine esistenziale. Infatti l'apparente lineare semplicità della scrittura, percepita all'ascolto, in realtà cela una tessitura contrappuntistica costituita da tre piani sonori: al basso un tappeto regolare di lunghe note pedali, nella linea intermedia un ostinato in ritmo sincopato e all'acuto una melodia che si libra cauta e sospirosa. Da battuta 8 il disegno si inverte e la melodia viene affidata al basso, mentre le altre due parti vengono proposte dalla mano destra e talvolta anche dalla sinistra, così come avviene successivamente da battuta 16 a battuta 26.

Prima di analizzare più dettagliatamente le tre condotte del tessuto contrappuntistico è interessante sottolineare l'ambiguità dell'impostazione armonica, che passa (nelle prime sette battute) dal carattere prettamente modale (re minore o modo eolio trasposto) a quello diatonico-cromatico come si evince dalla flessibilità dei movimenti al basso (*Fa# Do# - Reb Lab*) da battuta 8 a battuta 15.

Inoltre successivamente in corrispondenza dei due climax (*Lab* a battuta 23 e *Dob* a battuta 30), Debussy dispiega la stessa configurazione melodica e armonica, costituita da un frammento ascendente di gradi congiunti per toni interi, che poi ripiega in un disegno di terze minori discendenti.

Queste legate a due a due scendono fino a portarsi sul re di battuta 26, che afferma il ritorno del motivo. Prendendo in esame la *melodia*, notiamo che essa subisce nel corso dello svolgimento della composizione, una metamorfosi, dettata sia dal mutamento subito dal tessuto armonico, sia per effetto del passaggio di transizione nei diversi registri. Tale trattamento consente così di creare, all'interno di una struttura basata essenzialmen-

¹⁹ E. R. Schmitz, op. cit. pag. 154

te sul criterio della staticità e uniformità, un campo melodico agevole e flessibile, pur tenendo conto di precisi orientamenti: brevi proposte ascendenti, seguite da frammenti conseguenti discendenti, siglati da una configurazione ritmica in terzine, sempre riconoscibile. Da battuta 8, il variare dello scenario armonico e il capovolgimento della scrittura, con la melodia al basso, determina una nuova configurazione dell'assetto melodico, che si amplifica fornendo altri spunti per l'espansione fraseologica successiva, mentre tende a sottolineare maggiormente l'effetto dell'ostinato.

L'allusione al motivo ispiratore è fortemente percepita anche all'ascolto; si tratta quindi di evidenziare, con più determinazione, l'immagine dell'incedere pesante dei "passi sulla neve", le cui impronte sono realizzate musicalmente dai rintocchi cupi dei bassi cromatici, da cui poi prende l'avvio un sinuoso articolarsi melodico (battuta 12) ben presto sfumato. L'eloquente espressività repressa del motivo, trova invece modo di manifestarsi, con più adeguato sviluppo, nell'"Animando" (da battuta 21) per effetto di un concitato espressivo, che la libera momentaneamente dalla predominanza motivica dell'ostinato. La riproposta dell'episodio successivo (da battuta 28) appare come una malinconica e tenera evocazione che si perde allorquando subentra nel "Più lento", la coda conclusiva; essa ricorda l'ennesima riconduzione alla matrice originaria e insieme all'iniziale atmosfera di gelida staticità.

Dello slancio motivico rimane solo l'ultimo sprazzo melodico, scandito dal movimento delle terze discendenti. Analizzando le altre due linee della tessitura musicale, strettamente legate fra loro, possiamo evidenziare la presenza di un tappeto uniforme di note pedali (in *pp*), in cui si insinua la voce dell'ostinato in sincopato, diretta allusione dei passi incerti e zoppi-canti sulla neve. L'atmosfera rarefatta e misteriosa dell'avvio è garantita anche dalla presenza costante dell'appoggiatura che urta melodicamente con la vibrazione anche delle note pedali, amplificando così l'effetto di dissonanza, pur nell'evanescenza del clima sonoro. Infatti, la tavolozza dinamica utilizzata da Debussy in tutto il brano è costantemente contenuta entro la limitata gamma sonora da *p* a *ppp*. A battuta 5 la linea della nota pedale si muove con sussulti per la presenza di progressioni di quinte giuste che appaiono come sonorità gelide e glaciali. Queste si sciolgono nella risposta (da battuta 20) dell'"Animando", amalgamandosi con gli accordi di triade e di settima, in un gran crescendo espressivo. Da battuta 28 la scrittura cambia e spazzata via la linea delle note pedali, l'armonia si concentra in semplici accordi di triade che ascendono parallelamente nella melodia presente all'acuto. La coda finale ripristina i precedenti equilibri, ormai ridotti ad un sussurrato e flebile ricordo. Ciò che rimane in fondo nel "morendo" è la vibrazione vagamente scandita dell'accordo di sol minore su cui si plana subito dopo l'estrema sonorità di un impercettibile accordo di re minore.



Camille Mauclair, amico di Debussy “analizzando l’impiego dei colori nelle ombre, sosteneva che la luce viene usata dalla pittura impressionista allo stesso modo in cui un tema, nella musica, viene sviluppato sinfonicamente e che i paesaggi di Claude Monet non sono altro che sinfonie di onde luminose e la musica di Debussy, basata non sulla successione dei temi, ma sul valore relativo dei suoni di per se stessi, rivela, una singolare affinità con questi quadri. È un impressionismo costituito da macchie sonore”²⁰.

Nella musica, la più astratta delle arti, il quesito del contenuto e della forma, (in una parola sola della *composizione*) ci pone di fronte a varie difficoltà. Nella musica il contenuto è così variamente mediato, i limiti tra contenuto e forma sono talmente generici, che la sua interpretazione critica da un lato risulta spesso ambigua e dall’altro incontra notevoli difficoltà.

Nella pittura, al contrario, fra le più reali e concrete delle arti, il contenuto e la forma trovano diretta implicazione, così come l’uso dei colori e delle tecniche pittoriche, consentendo una “lettura” diretta e senza interposizioni. La forma della musica non è così definita come la pittura: e per questo è così semplice approfittare della musica per offuscare le coscienze. La musica diventa “causa” di sentimenti; la pittura, invece, è “effetto” del fare dell’uomo. Ma Jankélévitch supera grandiosamente questo confine sottolineando la “corrispondenza analogica tra debussismo e impressionismo, tra l’elemento acustico e quello ottico: come l’impressionismo, dissolvendo la polarità manichea di ombra e

²⁰ E. Lockspeiser, op. cit., pag. 276.

luce (che coincide con quella del negativo e del positivo), non ammette che macchie di colore, vibrazioni solari e l'innumerabile varietà delle sfumature, così gli accordi debussyani formano una sfilata di atmosfere tutte equivalenti, tutte valide nella loro irriducibile eterogeneità, tutte ugualmente superficiali o ugualmente profonde a seconda dell'aspetto sotto il quale le si considera.

Come la notte è una variante del giorno, così la dissonanza è una certa perversa sofisticazione all'interno della consonanza!²¹

Caratteristiche principali del quadro *Neige au soleil levant* di Claude Monet, uno dei principali attori dell'Impressionismo, sono i contrasti di luci e ombre, i colori forti, vividi, che fissano sulla tela le sensazioni del pittore di fronte alla natura.

Fondamentali per la nascita dell'Impressionismo furono le esperienze del Romanticismo e del Realismo, che avevano rotto con la tradizione, introducendo importanti novità: la negazione dell'importanza del soggetto, che portava sullo stesso piano il genere storico, quello religioso e quello profano; la riscoperta della pittura di paesaggio; il mito dell'artista ribelle alle convenzioni; l'interesse rivolto al colore piuttosto che al disegno; la prevalenza della soggettività dell'artista, delle sue emozioni che non vanno nascoste e camuffate, bensì impresse sulla tela.

L'opera deve essere giudicata per se stessa, non per la sua corrispondenza a canoni e principi generali.

Monet usa il colore in modo rivoluzionario, al pari del *tappeto*: i toni chiari contrastano con le ombre complementari, gli alberi prendono tinte insolite, come l'azzurro, il nero viene quasi escluso, preferendo le sfumature del blu più scuro e del marrone. Fondamentale è dipingere *en plein air*, ovvero al di fuori delle pareti di uno studio, a contatto con il mondo. Il pittore cerca di fissare sulla tela anche lo scorrere del tempo, dato dal cambiamento della luce e dal sole appena nato. Con la stessa forza con cui Debussy (da battuta 21 a battuta 28) libera la predominanza motivica dell'*ostinato* Monet fa vincere il sole sull'oscurità; il destino verso cui tutto fluisce: realtà, cuore e bellezza.

Ma la bellezza *altro non è che nostalgia*. Quando ci si imbatte in queste parole, una semplice parentesi sulle "*Considerazioni di un impolitico*" di Thomas Mann, si rimane senza fiato. Esse possono diventare una sorta di chiave di lettura di tutti i quesiti, le perplessità, le sofferenze e le speranze insite anche nella composizione di Debussy così come nel dipinto di Monet.

Quando si continua ad eseguire la composizione di Debussy, in particolar modo da battuta 28, "l'ascolto" o se si preferisce "lo sguardo"... deve "correre" dalla prima nota in avanti sino alla conclusione. Come non rmai da questo

²¹ Jankélévitch, op. cit., pag. 110.

punto dell'esecuzione si suona nel momento di maggiore tensione dello sviluppo, si deve sapere quanto si è percorso e che cosa ci si attende, perché la tensione sia commisurata all'importanza del cammino; ed infine, agli ultimi passi, ci si guarda indietro per valutare con mente lucida e cuore aperto tutta la strada percorsa.

Analogamente nel quadro di Monet l'occhio del pittore impara a vedere in modo diretto e immediato, libero da sovrastrutture letterarie, da schemi retorici, da presupposti formali o comunque intellettuali. Tralasciando l'orizzonte ed il cielo, l'artista concentra il punto di vista sulle due figure umane percepite come una parte di natura quasi in primo piano. Ma non c'è un punto particolare che attiri di più l'attenzione rispetto ad un altro e, l'impressione dominante, è quella di una superficie uniforme. Allo stesso modo in cui nel Preludio la mancanza di un punto di riferimento conferisce al frammento, (da battuta 32 a battuta 36) le qualità dell'infinito, dell'indefinito.

E l'idea dell'"indistinto", del *disordine* - come sottolinea Bergson - viene considerata non come l'antitesi del "distinto" ma, al contrario, come un valore positivo proprio perché deriva dall'analisi della pura percezione, del puro sentimento delle cose e l'applicazione di tale principio estetico che abbonda nella pittura impressionista è, altresì, presente nelle opere pianistiche di Debussy che ci consegna un'arte la cui origine, derivante da un notevole *pathos* intimista e profondo, è certamente di natura emotiva.

Continuando con l'analisi del quadro, mai la pennellata del pittore è stata così libera di esprimersi, così distaccata dalla descrizione delle forme. Se guardiamo la tela da vicino, possiamo avvertire il sentimento di una totale astrazione dal momento che le tracce di pittura che il pennello ha lasciato sulla tela hanno la meglio sull'identificazione della neve o dei suoi riflessi. Lo spettatore deve fare un costante sforzo visivo e cerebrale per dare forma al paesaggio evocato. Analogamente un ascolto attento coglierà "l'immagine", la forma di tutto il "disegno compositivo". Certamente questi sono momenti diversi che si riscontrano e si presentano nel corso dell'esecuzione di *Des pas sur la neige*. E al di là della mera corrispondenza stilistica tra le due forme artistiche, sono giunta alle conclusioni che entrambe hanno un comune denominatore: un punto di contatto che potremmo definire "primordiale" dove il "tempo mitico" (tempo debussyano) e il "tempo immobile" (tempo artistico-pittorico) convergono verso *l'aeternum Nunc*, alla "presenza del Niente-Tutto" (Jankélévitch), una presenza che tutto trasfigura e tutto immobilizza. Con questi valori metafisici il nostro musicista intraprende il suo percorso creativo attenendosi rigorosamente alle "impressioni" e alle "percezioni" trascendendoli e riferendoli costantemente al connubio misterioso tra la Natura e l'Immaginazione.

E dunque in questo intuito artistico potrebbe delimitarsi la fantomatica parola "interpretazione".

Questa alternanza non è basata sul capriccio occasionale, ma sullo studio analitico. Risulta ovvio, almeno a me, che ogni esecuzione musicale ha una chiave interpretativa, e volerla ignorare significa deformare scientemente il profilo della composizione. Ecco cos'è l'arbitrio, ecco cosa si consuma sotto la bandiera dell'interpretazione "personale". Nella fedeltà e nell'onesta ricerca delle intenzioni del proprio operare, non si mortifica il proprio talento, perché resta comunque un enorme spazio per l'espressione della personalità dell'interprete. Ecco perché Debussy in maniera magistrale appone il titolo a ciascuna composizione soltanto alla fine quasi ad avere la pretesa di "decodificare" il pensiero (e anche l'anima!) dell'esecutore o dell'ascoltatore per vivere, limitatamente a quelle pagine, in comunione con esso.

... "La musica mi ha completamente abbandonato. Se non è il caso di piangerci sopra, è comunque del tutto assurdo, ma non posso farci niente: non ho mai forzato nessuno ad amarmi. Se quest'arte non si trova più bene con me, vada altrove: se è il caso, le darò qualche indirizzo utile, se non proprio piacevole! La cosa più pesante di questa mia crisi è che devo continuare a comporre: è la peggiore condanna!" (da C. Debussy, *op. cit.*: lettera 31/10/1917, pag. 277, indirizzata a R. Godet).

Quanta umiltà in queste parole! E quanta grandezza al contempo! Quando al vertice della sua fama Debussy muore, lascia l'incolmabile vuoto di chi è riuscito a valicare i confini della musica tradizionale rivelando ad essa nuovi ed impensabili orizzonti.

La grandezza della sua genialità è dovuta non tanto all'applicazione e all'elaborazione di un nuovo metodo compositivo, ma alla vigoria della sua più intima personalità, all'intuito geniale e raffinato con cui egli seppe potenziare - al contatto vivente della propria anima, nel calore della propria spiritualità - l'incommensurabile e artificioso linguaggio musicale. Tutti gli schemi dell'eredità musicale del passato vengono, nel suo iter compositivo, riguardati con una visione critica coniugando ogni elemento con i suoi ricercati "paradigmi intellettuali e musicali", mettendo così a punto uno stile inimitabile e rivoluzionario. Uno stile che è diventato "essenza" della sua personalità, possesso della sua anima; uno stile che rientra perfettamente in quel filone artistico che tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento propendeva al restauro in ogni arte dei puri valori espressivi.

Tale restauro si traduceva per Debussy in *"una musica che doveva costituirsi come una libera successione di timbri e di suoni puri, senza le costrizioni e le leggi dell'armonia tradizionale. Pensava che l'arte dei suoni dovesse smettere di costituirsi come un sistema più o meno predeterminato come una "canzone speculativa", per diventare un "totale di forze sparse" che si sviluppa naturalmente dal proprio cuore, come un cristallo insieme organico e astratto. Questa nuova concezione della*

musica - che fonda il Novecento Musicale - si distanzia radicalmente dalle leggi dell'armonia funzionale o classica, disegnando un inedito universo con nuovi pianeti, nuovi astri, nuove costellazioni di note".²²

Con queste coordinate bene si comprende come, sin dai suoi esordi, la musica debussyana "tracciava" le sue analogie con la pittura impressionista realizzando una espressione che sublimava le due forme artistiche.

Sostiene Jankélévitch: "Ogni «immagine» debussyana è come una vista istantanea e statica sulla «presenza totale»; ognuna immobilizza, per così dire, un minuto della vita universale delle cose, uno spaccato della storia del mondo e fissa questo taglio verticale nel suo *aeternum Nunc*, cioè fuori, di ogni divenire, senza relazione con il prima e con il poi. Come Claude Monet, Debussy tenta di fissare "l'apparenza inafferrabile."²³ In questa intuizione artistica si determinano i valori di cui si sostanzia la musica del nostro compositore: l'arte e la scienza: valori che culminano, in sintesi suprema nella fede nell'Assoluto che conferisce a Debussy "uomo" la coscienza del suo supremo destino e al "musicista" la consapevolezza del più intimo ed unitario significato della sua musica e del senso del mistero annesso ad essa.

L'analisi di Jankélévitch rappresenta la sintesi estrema del pensiero musicale di Debussy. Un pensiero che non ha eguali e da cui deriva tutta la sua opera. Un'opera che ha "regalato" alla musica novecentesca nuove ed inestimabili risorse: *tout est perdu, tout est sauvé, tout est sauvé ce soir*.

"Non ci si felicitava con un tramonto! Né ci si felicitava con il mare per essere più bello di qualsiasi cattedrale! Voi siete una forza della natura... E come quella passate dal più grande al più piccolo senza sforzo apparente.

Così, siete riusciti a cogliere l'anima del grande Sebastian Bach e quella del piccolo Claude Debussy in modo tale che, per un momento, nello spirito del pubblico esse si sono trovate sullo stesso piano... ." (da C. Debussy, op. cit. lettera del 28 giugno 1917, pag. 275).

Con questi pensieri "consegnati" a Walter Rummel un pianista che, in occasione di un recital che comprendeva musiche di Bach e di Debussy aveva eseguito le *Etudes* concludo questo mio lavoro con la segreta speranza che Debussy accostandosi al grande Maestro (Bach *docet*) possa essersi "sentito" tanto vicino a lui da averne percepito la sua "presenza" e, parallelamente, avere nutrito la certezza del proprio incommensurabile valore artistico.

²² P. Repetto op.cit.pag. 123.

²³ V. Jankélévitch, op. cit, pag. 46.

Istituto Superiore di Studi Musicali "V. Bellini"

CALTANISSETTA

ORGANI ISTITUZIONALI

Consiglio di Amministrazione

Avv. Giuseppe Iacona	- Presidente
Rag. Gaetano Nola	- Rappresentante M.I.U.R.
Dott. Michele Cucciniello	- Provincia Regionale Caltanissetta
Dott.ssa Laura M. Bonaffini	- Provincia Regionale Caltanissetta
M° Gaetano Buttigè	- Direttore Istituto
M° Michele Mosa	- Rappresentante dei Docenti
Sign. Giuseppe D' Urso	- Rappresentante degli Studenti

Consiglio Accademico

M° Gaetano Buttigè	- Direttore dell' Istituto/Presidente
M° Francesco Gallo	- Docente
M° Paolo Miceli	- Docente
M° Renato Pace	- Docente
M° Raffaello Pilato	- Docente
M° Fabrizio Puglisi	- Docente
M° Daniele Riggi	- Docente
Sig.na Claudia Ottaviano	- Studentessa
Sig.na Melania Galizia	- Studentessa

Collegio dei Revisori

Dott. Giovanni Grotta	- Presidente, <i>Rappresentante Ministero Economia e Finanze</i>
Dott. Agostino Falzone	- Componente, <i>Rappresentante Ministero Università e Ricerca</i>

Nucleo di Valutazione

Geom. Giuseppe d'Antona	- Presidente
Dr. Giancarlo Iacomini	- Componente
Dr. Guido Sorignani	- Componente

Consulta degli Studenti

Angela Aquilina	- Presidente
Yasmine Caruso	- Segretaria
Nicolò De Maria	- Componente
Melania Galizia	- Componente di diritto
Claudia Ottaviano	- Componente di diritto

Docenti e Insegnanti

Insegnamenti

Accompagnamento pianistico
Canto
Chitarra
Clarinetto
Clarinetto
Contrabbasso
Corno
Fagotto
Flauto
Esercitazioni Corali
Esercitazione Orchestrali
Musica d'insieme per Fiati
Musica d'insieme per Archi
Musica da camera
Oboe
Poesia per Musica e drammaturgia Musicale
Pratica e lettura pianistica
Pratica e lettura pianistica
Pianoforte
Pianoforte
Pianoforte
Pianoforte
Pianoforte
Pianoforte
Pianoforte
Strumenti a Percussione
Storia della Musica
Teoria dell'armonia e Analisi
Teoria, Ritmica e percezione musicale
Teoria, Ritmica e percezione musicale
Teoria, Ritmica e percezione musicale
Teoria, Ritmica e percezione musicale
Teoria e tecnica dell'interpretazione scenica
Tromba
Tromba
Viola
Violino
Violoncello

Docenti

Camilla Beatrice Licalsi
 Tiziana Arena
 Renato Pace
 Paolo Miceli
 Angelo Gioacchino Licalsi
 Francesco Mercurio
 Rino Baglio
 Angelo Valastro
 Lucrezia Vitale
 Ezio Spinoccia
 Angelo Licalsi
 Angelo Licalsi
 Michele Mosa
 Michele Mosa
 Angelo Palmeri
 Ezio Spinoccia
 Alberto Maida
 Calogero Di Liberto
 Gaetano Buttigè
 Magda Carbone
 Giuseppe Fagone
 Giuseppe La Marca
 Enrico Maida
 Fabrizio Puglisi
 Daniele Riggi
 Claudio Scolari
 Ivan S. Emma
 Angelo Pio Leonardi
 Lea Cumbo
 Francesco Gallo
 Gaetana Pirrera
 Gaudenzio Ragusa
 Floriana Sicari
 Vincenzo Buscemi
 Gioacchino Giuliano
 Samuele Danese
 Raffaello Pilato
 Vadim Pavlov

Finito di stampare nel mese di maggio 2013
dalla Tipografia Lussografica di Caltanissetta