

UTE Anno 2017-18

prof. GABRIELLA GOGLIO

LA MUSICA MODERNA
Prima Parte

Programma (punti salienti)

- La nuova concezione dell'arte e il mutamento dei linguaggi estetici all'alba del Novecento.
 - L'impressionismo. **CLAUDE DEBUSSY**.
 - L'incontro con le culture primitive, la musica afro-americana e il Jazz.
MAURICE RAVEL, DUKE ELLINGTON.
 - I tessuti etnici musicali europei. **BÉLA BARTÓK**.
 - L'espressionismo e la dodecafonìa.
ARNOLD SCHÖNBERG, ALBAN BERG.
 - L'antiaccademismo francese.
ERIK SATIE e il "Gruppo dei Sei".
-

ELEMENTI IMPOSTATIVI GENERALI

1. Definizione

Col termine **musica moderna** si indica la musica colta composta nella prima metà del Novecento ovvero che, a livello storico, si colloca tra la musica classica e la musica contemporanea. La musica moderna raggruppa quindi compositori assai differenti tra loro come Claude Debussy, Erik Satie, il Gruppo dei Sei, Igor Stravinskij, Béla Bartók, Richard Strauss, Maurice Ravel, Arnold Schönberg, Jean Sibelius.

Le radici della musica moderna affondano nella seconda metà del XIX secolo, con la complessità armonica delle opere tarde di Richard Wagner, la ricchezza formale di Johannes Brahms e le nuove concezioni armoniche, melodiche e ritmiche di Claude Debussy. Continuatori del discorso di Wagner e Brahms sono Gustav Mahler e Richard Strauss. Il loro tramite permette di tracciare una linea di continuità fra il Romanticismo Tedesco e la cosiddetta *Seconda Scuola di Vienna*, i cui esponenti di maggior spicco sono Arnold Schönberg e i suoi allievi Alban Berg e Anton Webern. La Seconda Scuola di Vienna introdusse importanti elementi stilistici e formali, quali l'atonalità e la dodecafonia.
(da Wikipedia)

2. Il passaggio dal post-romanticismo alla ricerca moderna

Per convenzione, con il termine "musica moderna" si indica la musica colta composta nella prima metà del Novecento. Tuttavia tale periodo non è configurabile in un quadro semplice, chiaro e definito, immerso com'è in un vasto e radicale travaglio, attraversato da una congerie di impulsi al mutamento e alla trasformazione delle condizioni di vita, e nel contempo investito da forze violentissime, che hanno prodotto inquietudini, smarrimenti, strappi dolorosi. In effetti, la prima metà del secolo scorso ci compare oggi come un'epoca da un lato densa di idee e di eventi rivoluzionari, che hanno sovvertito ogni tradizionale gerarchia di valori, costruito innovative strutture economiche e sociali, creato nuovi principi scientifici, avviato uno sbalorditivo sviluppo tecnologico; d'altro canto, ci appare anche come un'epoca piena di tensioni devastanti e di contraddizioni che, accanto al fiorire delle più alte e nobili creazioni, vede precipitare l'uomo in abissali vuoti spirituali e nell'immedesimazione con istinti aberranti e distruttivi.

Non si può comunque dimenticare che ogni fase dell'esperienza umana è sempre legata a quanto la precede e a ciò che la segue (...): così anche quella del primo Novecento non è una vicenda a sé stante, ma affonda le radici nella condizione spirituale che traspare in tutta la cultura della fine Ottocento ovvero nella fase post-romantica, in cui si possono rintracciare eloquenti segni di una fine, che precorre il nuovo inizio.

Come spesso accade ai movimenti culturali che seguono quelli di grande fioritura, il **post-romanticismo** non ha neppure un nome proprio: è un "dopo" che ha inesorabilmente perduto il senso di un "prima" straordinario, segnato dal compimento di un'esperienza interiore che, per la sua stessa eccezionalità, era stata di pochissimi e non poteva essere trasmessa in scuole di sorta. I grandi romantici avevano infatti testimoniato la ferrea volontà di durare nell'incessante tensione ad essere secondo il proprio ideale: il senso più autentico della "rivoluzione" da essi operata sta proprio nell'inversione della direzione di ricerca dalle contingenze del vivere all'intuizione dell'infinito, realtà invisibile agli occhi ma spiritualmente invasiva, in cui si cela il segreto profondo e ultimo dell'esperienza umana.

Svanita tale imprescindibile, essenziale evidenza nell'animo individuale e nell'immaginario collettivo, dell'atteggiamento romantico rimasero solo le forme, che, labili e sfuggenti, si tramutarono subito in evanescenti stati psicologici, astratti e inconsistenti: di qui la dura reazione del **positivismo** e del **materialismo**, che richiamavano all'impegno di un'azione concreta, entro le coordinate della realtà pratica, concepita e sentita come

l'unica vera realtà sulla quale concentrare le energie. Ed ecco che l'uomo torna a rinchiudere se stesso e i suoi ideali nella prigione delle cose finite e tangibili, dove ricerca affannosamente la propria felicità, quella libertà e quel progresso infiniti che è convinto di poter raggiungere con il poderoso apporto della razionalità. I post-romantici si avventurano così su strade ardite senza accorgersi che esse conducono inesorabilmente nella direzione opposta a quella pensata, non verso la libertà creatrice, ma verso quel *finito* che serra l'animo nella sua effimera materialità e nella disperazione di non riuscire a dissolverla.

(...). Altamente significativa, in proposito, è la testimonianza dell'ultimo **Mahler**. (...) Egli è davvero l'ultimo vero romantico, intendendo con ciò un essere in grado di proclamare a gran voce fino all'estremo suo respiro, fisico e musicale, la sopravvivenza del senso dell'infinito nel cuore umano, di un soffio vitale che mai si estinguerà. È questa l'evidenza, la certezza incrollabile che egli passa come un testimone nelle mani degli artisti che lo seguiranno e proprio da qui ripartirà la ricerca moderna, con umiltà e, nel contempo, determinazione assoluta ad affondare lo sguardo là dove mai, prima di allora, l'uomo aveva osato spingersi (...).

(Gabriella Goglio-Corrado Setti – *Tempi perduti e visioni future – Lampi di stampa*, 2015)

3. Una nuova via di conoscenza: l' IMPRESSIONISMO

In ogni percorso di sviluppo umano – considerato sia a lungo che a breve periodo – sono individuabili momenti di svolta, di snodo, che, pur legati da una logica interiore a quanto li precede, rappresentano un cominciamento assoluto, un coraggioso azzeramento di tutto quanto è sentito come retaggio che ostacola il proseguimento del cammino.

Tra la fine Ottocento e l'inizio del Novecento, si compie uno di questi passaggi cruciali, caratterizzato da precisi atteggiamenti e condizioni, che, a titolo puramente orientativo, si potrebbero così sintetizzare: la scelta di escludere, quale punto di riferimento e di appoggio, il già noto e conosciuto; la determinazione a uscire dalla staticità e fissità di visioni che concepiscono la realtà abituale come l'unica possibile; la volontà di operare un fermo distacco da stati psicologici istintivi, emotivi, passionali come anche da ogni pensiero utopistico, tensione idealistica o sovrastruttura di ordine morale, sociale, religioso. Non si tratta, sia ben chiaro, di rinnegare il passato e le sue tradizioni, ma di riconquistare uno stato di verginità interiore, dal quale ricominciare a sperimentare il rapporto con il mondo, utilizzando, in modi e forme originali, il mezzo più immediato di contatto con esso: le **sensazioni**.

Questo passo rivoluzionario è avviato dalla corrente artistica denominata culturalmente **Impressionismo**, movimento sorto in Francia, che ha letteralmente capovolto la visione positivista e materialista di un mondo esistente in sé, dotato di una propria obiettività indipendente dalla presenza e dall'azione umana: proprio gli impressionisti, infatti, fanno balzare in primo piano l'attività del soggetto, quale elemento creatore della realtà nei suoi molteplici aspetti, conosciuti e riarmonizzati nella pura dimensione estetica.

Il termine «Impressionismo» fu tratto dal titolo di un quadro di **CLAUDE MONET** (1840-1926) «*Impression. Soleil levant*» (1872) esposto a Parigi, nel 1874, alla mostra di un gruppo di artisti indipendenti – la *Société anonyme des peintres, sculpteurs et graveurs* (*Società anonima di pittori, scultori e incisori*), della quale facevano parte, oltre a Monet, personaggi del calibro di **Cézanne, Degas, Renoir, Pissarro e Sisley** –; spiriti liberi da convenzioni e regole codificate, che escono dagli studi chiusi spinti dal bisogno di entrare in rapporto diretto col mondo e dipingono “en plein air”, all'aria aperta, là dove la Luce, silente e magico architetto della Natura, svela agli occhi un mondo inusitato, dando imprevedibile risalto alla mutevolezza dei colori e delle forme delle cose, nel continuo cangiante fluire della percezione sensibile.

La ricerca impressionista – ben lungi dall’essere un indecifrabile e impudente arbitrio, censurato dagli scettici critici contemporanei – si fonda su una vera e propria disciplina, mirata a isolare la conoscenza estetica da quella di ogni altra dimensione umana, svuotandola da contenuti che le sono estranei, quali norme morali, speculazioni filosofiche, ideologie sociali, dottrine religiose o altro ancora; disciplina che dunque conduce all’assoluta ed esclusiva concentrazione sulla percezione sensoriale, che esige la capacità di durare nella trasparente limpida contemplazione della molteplicità infinita di segnali che giungono dai colori, dai profumi, dai suoni del mondo e che si traducono nell’interiorità umana in pure impressioni estetiche. Grazie a questi artisti l’uomo scopre in sé – forse per la prima volta nella sua storia, con tale evidenza! – l’enorme potere della sua dimensione estetica, che gli permette di ordinare, ricreare e conoscere la realtà delle cose in totale autonomia da altre facoltà.

(Gabriella Goglio-Corrado Setti – *Tempi perduti e visioni future – Lampi di stampa*, 2015)

4. La cultura europea agli inizi del Novecento

Il primo decennio del ventesimo secolo vide una serie di convulsi cambiamenti nel pensiero umano, così radicali che a quel tempo non si videro le implicazioni del loro impatto; e ci vollero anni perché le conseguenze si avvertissero in pieno.

Nel 1900 **Sigmund Freud** pubblicò *Die Traumdeutung* (*L’interpretazione dei sogni*), indicando una nuova strada per penetrare nella psiche umana. Nello stesso anno **Max Plank** pubblicò la *Teoria dei quanti*, che distrusse la geometria euclidea e la fisica newtoniana. Lavorando con le equazioni di Plank, nel 1905 **Albert Einstein** elaborò la *Teoria della relatività*, che trasformò il modo di concepire le norme che governano la vita dell’universo. Nel 1903 i **fratelli Wright** riuscirono a sollevarsi da terra con l’aeroplano, concludendo così una secolare ricerca per il volo a motore. Nel 1910 **Vasilij Kandinskij** dipinse il suo primo quadro non figurativo, dopo il quale la pittura non sarebbe mai più stata la stessa. Per la prima volta un quadro poteva essere considerato esclusivamente insieme di forme e di colori senza alcun riferimento a esseri o oggetti reali. E nel 1908 **Arnold Schönberg** compose il *Buch der hängeden Gärten* (*Il libro dei giardini pensili*), distruggendo il secolare concetto di tonalità con la stessa efficacia con la quale Einstein aveva distrutto il macrocosmo di Newton. E tutto questo in soli dieci anni (...).

(Harold Schonberg – *I grandi musicisti – Mondadori*, 1972)

5. L’ESPRESSIONISMO

L’impressionismo, il simbolismo e la fisica quantistica avevano dissolto il concetto di realtà obiettiva, pilastro del positivismo ottocentesco, aprendo orizzonti inesplorati e totalmente sganciati da ogni determinismo razionalista: sospeso il dialogo aperto da tre secoli con un mondo concepito in forme stabili, costanti e materiali, ci si volgeva ora a qualcosa di invisibile allo sguardo, ma profondamente agente nell’animo umano. E questa è la direzione che accomuna filosofi, scienziati, sociologi, poeti, pittori, musicisti (...).

In primo piano va posta comunque l’indagine sulla **personalità** umana, da parte della scienza psicanalitica medica e sperimentale, che (...) comincia a individuare l’attività dell’inconscio come realtà umana. All’alba del nuovo secolo, Freud traccia una nuova via per penetrare nel mistero della psiche, sede di un groviglio di forze e stati sconosciuti, compressi, oscuri, che determinano i comportamenti dell’individuo in modo preterintenzionale, cioè al di fuori della sua volontà. Ecco che il bisogno esistenziale – rimasto sospeso con l’impressionismo – di conoscersi entro la propria manifestazione, pena il rischio di svanire come presenza nel mondo, si ripropone in individui consapevoli del valore educativo dell’arte e fermamente intenzionati a condurre questa difficilissima ricerca: tra i primi, gli espressionisti.

L' **Espressionismo** è un vasto e articolato movimento artistico, sorto e sviluppatosi soprattutto in Germania tra il 1905 e il 1925, dapprima nell'ambito delle arti figurative, segnatamente la pittura, estendendosi poi anche alla poesia, al teatro, al cinema e alla musica. Sono anni di grande travaglio sociale, politico ed economico per gli Imperi tedesco e asburgico e, più in generale, per tutti gli Stati mitteleuropei, investiti e travolti dalla tragedia bellica. Dunque l'Espressionismo scaturisce senza dubbio dalla crisi del tempo e risponde a un profondo bisogno esistenziale: per convenzione, si connette la nascita storica del movimento ai pittori del gruppo *Die Brücke* (*Il ponte*, Dresda 1905), cui si affiancò qualche anno dopo quello di *Der blaue Reiter* (*Il cavaliere azzurro*, Monaco di Baviera 1911), tutti artisti mossi dal chiaro intento di denuncia e demolizione dell' "ordine" fittizio delle forme sociali e culturali, delle sterili convenzioni borghesi, delle discipline forzate, un ordine esibito ma non reale, cui si contrappone il disordine, la bruttezza, la disarmonia.

In questo senso, l'espressionismo è una modalità di rapporto con la realtà e di conoscenza dell'esperienza umana, che affonda secolari radici nella cultura germanica ma ha anche numerosi precedenti in aree culturali limitrofe, come quella fiamminga e nordica. (...) E la chiave per intenderlo sta proprio nell'etimo del termine, che indica precisamente la direzione di ricerca: "ex-premere" ovvero "spremere fuori" qualcosa che si trae da un "dentro" sconosciuto eppure agente. In aperta polemica con l'impressionismo – che privilegia il movimento verso la realtà esterna, per riscoprire e riattivare la facoltà creativa esercitata dal soggetto attraverso la percezione sensoriale – l'espressionismo va decisamente nella direzione opposta e cerca di guardare "dentro" l'uomo, di penetrare nei meandri invisibili della persona, nei suoi istinti, brame, paure, passioni e seduzioni, che ne condizionano il comportamento.

Val la pena di ricordare che il termine latino *persona* indica la *maschera* dell'attore ovvero quello schermo fittizio e artefatto che cela il vero volto, ma attraverso il quale "risuona" la voce, quindi si manifesta un contenuto interno che deve necessariamente servirsi di questo strumento per venire alla luce, ma senza modificarne l'espressione prefissata. Di qui la scoperta che la persona, intesa come l'insieme dei mezzi di manifestazione individuale, si fissa progressivamente entro sottili meccanismi inconsci, che scattano in modo autonomo e automatico, creando conflitti interiori, scatenando inibizioni e reazioni, che si celano dietro quelle maschere che l'individuo stesso si rifiuta di conoscere, per paura di scoprirsi differente da ciò che crede di essere.

Gli espressionisti fissano lo sguardo sulla realtà dell'anima, ridotta a cupo campo di battaglia tra forze ignote, e la rappresentano nel linguaggio dei suoni senza reticenze, nelle forme più laceranti e disumanizzate, fino all'**urlo primordiale** (*Ur-Schrei*), la voce dell'**angoscia**. Tappa di ricerca che si potrebbe definire atemporale, poiché l'uomo è sempre dovuto passare da lì, per riprendere in mano la propria esistenza: è insomma l'eterno mito della caduta, della discesa agli inferi, obiettivato nella cultura di ogni civiltà. (...) L'espressionismo si addentra dunque con estremo coraggio e determinazione, ma anche con profonda pietà per l'umano, negli inferi della personalità, perché solo questa discesa tragica può permettere poi di risalire «a riveder le stelle», come ci ricorderà per sempre il viaggio di dantesca memoria.

(*Gabriella Goglio-Corrado Setti – Tempi perduti e visioni future – Lampi di stampa, 2015*)

6. Il metodo dodecafonico

(...) Possiamo così sintetizzare alcuni elementi portanti del linguaggio musicale espressionista: il dissolvimento di strutture ritmiche predeterminate, per seguire la mutevolezza degli stati psicologici nel loro muoversi vorticoso, nelle cadute, negli arresti; il conseguente contrarsi e frammentarsi della melodia; la creazione di accostamenti timbrici ora rarefatti, ora intorbiditi e deformati nel colore; l'emancipazione della dissonanza, ossia il rifiuto del riferimento obbligato a un centro tonale; il diverso uso della voce umana, che

non è più lirica ma è scossa da brividi, sospinta da guizzi improvvisi, contorta in ambigui serpeggiamenti, proiettata con violenza in urla isteriche.

(...) Schönberg sente l'urgenza di abbandonare la scala tonale, con le sue coerenze strutturali ormai saldamente costituite, per evitare il pericolo gravissimo di appoggiarsi a una falsa garanzia, a un'armonia solo convenzionale non adeguata ad esprimere e conoscere gli stati di dissociazione interiore, che fanno sprofondare nell'angoscia. Nasce così la scelta (...) di mettere a punto il **metodo dodecafonico**.

La **Dodecaфонia** (o sistema dodecafonico o tecnica seriale), è – come la definisce lui stesso – “*un metodo di comporre con dodici note soltanto in relazione tra loro*”. Le dodici note sono quelle della scala cromatica e l'avverbio “soltanto” si riferisce alla volontà di rendere indipendenti i vari gradi della scala tonale dalla “tonica”, suono intorno al quale gli accordi dovevano ruotare, modulando, e risolvere. In mancanza di tonica, ora il vero centro ordinatore dei dodici suoni è il compositore stesso (...): è lui che sceglie i suoni, ognuno dei quali è un punto di risonanza autonomo, che si va a collocare però entro la **serie**, ossia in una delle numerosissime possibili combinazioni fra tutte le dodici note della scala cromatica (che sono oltre 479.000.000!).

Il principio basilare, sul quale si costruisce la serie, è l'obbligo di non ripetere una nota prima che siano state toccate tutte le altre undici di cui è costituita, così che nessun suono possa assumere un ruolo primario e fungere da tonica. Inoltre la serie può essere trasportata su tutti i dodici gradi della scala cromatica, rispettando gli intervalli fra un suono e l'altro, come nell'originale. Se si considera, poi, che ogni serie può essere esposta anche per moto retrogrado, per inversione, e per moto retrogrado dell'inversione, ci sono ben quarantotto possibilità di indagine dello spazio musicale. Un metodo siffatto serve come base non solo per la melodia, ma anche – grazie alla disposizione verticale – per la costruzione armonica. In questo modo scompaiono consonanza e dissonanza, quale fondamento dei contrasti tematici e del loro sviluppo, su cui si basavano tutte le forme classiche. Ecco perché siamo di fronte a una vera e propria rivoluzione del modo di conoscere e di comporre l'esperienza umana in dimensione musicale.(...)

Per quanto detto fin qui, è intuibile l'estrema difficoltà di approccio a una composizione dodecafonica, per qualsiasi ascoltatore (...)

(*Gabriella Goglio-Corrado Setti – Tempi perduti e visioni future – Lampi di stampa, 2015*)

Tutte le convenzioni musicali, accettate fino allora, vennero mandate al macero nei primi anni del XX secolo, in un'insurrezione dell'inconscio collettivo. Tonalità, armonia, melodia e ritmo ruppero il patto d'intesa che aveva governato per secoli la musica occidentale; cose considerate come sacre e inviolabili risultarono effimere, leggi eterne furono sconfessate con relativa facilità. La nuova e quasi illimitata libertà, come accade sempre in ogni settore, condusse a uno stato d'incertezza. Il compositore che trova a propria disposizione una provvista sconfinata di sonorità e di formule ritmiche (...), pencola fatalmente verso l'anarchia e se non lo soccorre, per eredità inconscia, il senso della tradizione, la sua creatività può finire nel campo di una pericolosa confusione. Dal *Tristano* in poi, per effetto di quell'indebolimento delle posizioni delle tonalità ch'era implicito nella scrittura di Wagner, questa minaccia incombe sulla musica. Se accettiamo la parola *crisi* secondo il suo vero significato di momento decisivo e di svolta, possiamo allora dire che, con il 1908, la musica è entrata in crisi. La tonalità aveva cessato di esistere; ciò sanciva il crollo della legge vigente(...). E tutto accadde in un breve periodo, quasi un fugace episodio nell'ampio corso della storia. I quadri non figurativi di Kandinskij, la lirica di August Stramm, i *Lieder* di Schönberg su poesie di George, il suo monodramma *Erwartung*, i lavori dei suoi allievi, tutto ciò fornì la testimonianza e la prova di un nuovo atteggiamento dello spirito nell'arte e nella vita.

(*Hans Heinz Stuckenschmidt – La musica del XX secolo – Il Saggiatore, 1969*)

7. II JAZZ

Il **JAZZ** è un fenomeno del primo Novecento. Il termine è di origine incerta, ma sicuramente posteriore alla nascita di questa musica, poiché comparve stampato su un quotidiano solo nel 1913.

Si tratta di una creazione dei neri americani discendenti dagli **schiaivi** di origine africana, deportati negli USA tra il Seicento e il Settecento e impiegati come forza lavoro nelle immense piantagioni di cotone, zucchero e tabacco nel Sud del paese. Senza questo humus culturale, sedimentatosi attraverso l'indicibile sofferenza di intere generazioni, questa musica non sarebbe mai nata. L'animo di questi individui di pelle nera – i «colored» o «negroes» o «black people», come venivano chiamati in modo spregiativo dai bianchi – si era radicalmente trasformato nel corso dei secoli, divenendo una realtà composita, nella quale si erano via via stratificati e fusi molteplici sentimenti (...). Un'esperienza di dolore devastante, la cui memoria non si sarebbe cancellata neppure dopo l'abolizione della schiavitù (1865) ed è tuttora un elemento determinante nelle dinamiche della società americana.

Tuttavia, nella pur netta separazione tra padroni e schiavi, (...) quei due mondi così lontani e così diversi avevano un punto di contatto di eccezionale rilevanza e fecondità culturale.

Spiritual e Gospel

Agli schiavi africani era tutto proibito (...). Così questi infelici, brutalmente scaraventati nella durissima fatica quotidiana delle piantagioni, spesso impossibilitati perfino a scambiarsi una parola, perché appartenenti a diverse etnie del territorio africano e di differente condizione (cacciatori, pastori, sciamani, ecc.), trovarono un modo semplice ed efficace per porsi in rapporto tra loro e vincolarsi in un comune sentire, cantando e scandendo nel canto i ritmi di lavoro. I **Work Songs** (Canti di lavoro), i **Plantation Songs** (Canti delle piantagioni) sono le prime manifestazioni musicali degli schiavi afroamericani, tollerate dai padroni solo perché ne sottovalutarono il potere aggregante.

Nello stesso tempo costoro, nell'ingenuo tentativo di ulteriore assoggettamento spirituale degli schiavi, li costrinsero ad abbracciare il credo cristiano, nella forma protestante e puritana, perché accettassero di buon grado le sofferenze loro inflitte, senza ribellarsi e in obbedienza assoluta. In realtà, le immagini mitiche della Bibbia riaccessero nei cuori di questi esseri affranti la speranza di un riscatto morale, del recupero della propria dignità umana e della libertà interiore (...) Così si cominciarono a inserire nei canti i racconti dei personaggi biblici, le parabole evangeliche, plasmando sentimenti di rinnovato anelito al trascendente, di amore, di consolazione, di slancio verso la vita, come se la religiosità primordiale di questi esseri si fosse trasferita dal dio totemico a quello biblico e cristiano (...).

Talora era concesso agli schiavi di riunirsi, la sera, nelle proprie dimore, poco più che capanne, dove essi intonavano insieme quei canti, "rilegandosi" nel comune patimento, vincolandosi gli uni agli altri in una tacita solidarietà. Ma, nello stesso contesto, qualcuno osava anche mimare le danze tribali, rievocare gli antichi riti della patria africana, ripescati da una memoria offuscata dall'atrocità del presente ma non cancellata, e si batteva il ritmo con gli strumenti a percussione proibiti, dando vita ad espressioni musicali senza precedenti, che rispondevano al bisogno vitale di reintegrazione interiore.

Nacquero così gli **Spirituals**, che sono espressamente canti corali. (...) Canti che, tramandandosi di generazione in generazione, furono poi rielaborati, ma senza mai modificare l'impianto musicale originario. In seguito, i neri furono ammessi nelle chiese cristiane a cantare i loro Spirituals e, attorno agli anni Trenta, anche i **Gospel Songs** (Canti del Vangelo), che si differenziano dai primi per la loro modalità «solo vs coro» e per una maggior raffinatezza stilistica e l'aggiunta di basi ritmiche tipiche del *blues*. In ogni caso, queste composizioni a tema religioso hanno impresso il sigillo ritmico e armonico, derivato dai rituali tribali, a tutte le celebrazioni liturgiche.

Dal Blues al Jazz

Nel 1865, a seguito della Guerra di Secessione, la schiavitù viene abolita per legge e, in teoria, ai neri è concesso inserirsi nella società dei bianchi con uguali diritti. Di fatto, invece, si preparano nuovi drammi e tribolazioni, non meno terribili delle precedenti.

Strappati una seconda volta alla comunità tribale, che a fatica avevano ricostituito ai margini dell'ambiente schiavista, proiettati in un tutto possibile che equivaleva al nulla, perché respinti dal feroce razzismo dei bianchi, gli uomini e le donne di colore vanno incontro a un destino segnato. (...) Tutto ciò causa un nuovo, lacerante dolore (...). Ma, ancora una volta, quest'uomo tormentato e quasi annientato si salva attraverso la musica. Nasce il **Blues**, un canto strettamente individuale, che dà voce alla tristezza, alla malinconia, alle speranze deluse, all'amarezza e lo struggimento dell'amore perduto. Come lo *spiritual*, il *blues* è improvvisato sull'onda pressante del sentimento, ma in esso è scomparsa la lievità gioiosa degli antichi canti corali, lo slancio che, partendo da una condizione dolorosa, elevava l'anima al di sopra di tutto: nel Blues domina invece l'intima rassegnazione della persona, il suo mesto ripiegamento, la pena sottile e invasiva che afferra il suo cuore, pur nell'ironico distacco.

Il Blues diventerà elemento essenziale del **Jazz**, che si distingue da tutte le altre precedenti creazioni musicali afroamericane perché, almeno in origine, è una forma puramente strumentale. (...) è quasi certo il luogo che vide la nascita del Jazz: New Orleans, la cittadina del Sud, sorta nel 1718 sulle rive del Mississippi, autentico crogiolo di popoli e di culture, dove si incrociarono e mescolarono ai francesi fondatori, spagnoli, italiani, inglesi, nativi americani, ex schiavi e individui di sangue misto come creoli, meticci, mulatti; luogo di ricchi traffici commerciali e di abissali dislivelli sociali, in cui a fianco di aristocratici ed eleganti quartieri brulica, ancora oggi, il fitto sottobosco di precaria umanità tipico di ogni città portuale, artisti bohemiens, faccendieri, spacciatori di droga, prostitute, avventurieri di ogni sorta. Insomma un ambiente (...) così fragile e precario, da favorire la più incredibile creatività.

Infatti fu proprio qui che i neri liberati, e in cerca di un senso da dare alla propria vita, cominciarono a fare musica senza conoscere una nota, affidandosi unicamente alla propria sensibilità e al proprio estro, spesso utilizzando strumenti non ortodossi (...) pur di suonare e liberare attraverso la musica la propria carica di sentimenti o il groviglio psicologico. (...) Ad ogni ora del giorno e della notte, nelle strade di New Orleans echeggiavano motivi: (...) il Jazz è vita che si fa musica, una musica mai ascoltata prima, strutturata sulla pulsione ritmica dello **swing** (lett. *dondolamento*) che contiene e garantisce la libera espressione/improvvisazione dei singoli entro la collettività.

In breve tempo, questa musica diviene anche un mezzo di sopravvivenza economica, una vera attività professionale: si formano allora le prime orchestre, le *band*, tra cui la famosissima ORIGINAL DIXIELAND JAZZ BAND, composta però solo da bianchi, che intuirono le potenzialità commerciali del nuovo genere (...). Ma la vera anima di queste prime *band* sono gli strumentisti neri, che rivoluzionano il modo di cavare il suono dagli strumenti, soprattutto fiati (sassofono, clarino, tromba, cornetta) e percussioni ma non solo, quasi fossero un'estensione della voce umana, con il medesimo effetto "vivente" derivante dall'intonazione melismatica e nasale del canto blues. (...)

Ma (...) è essenziale ricordare l'esperienza profonda da cui il Jazz prende vita: quel bisogno ancestrale dei neri americani, ereditato dagli avi africani, di aderire alla vita con la totalità di sé, con corpo e anima, con apertura di sensi e spirito, per ritrovare il contatto con la sostanza trascendente dell'esistenza, alla cui luce tutto può essere manifestato, conosciuto, compreso, sciogliendo ciò che pesa sul cuore per sentirsi finalmente salvati, protetti, garantiti dal Padre della Vita universale. In questo senso possiamo dire che il Jazz scaturisce da un'esperienza fundamentalmente religiosa, l'unica che permettesse a quegli individui di sentirsi e di essere davvero liberi!

(Gabriella Goglio-Corrado Setti – *Tempi perduti e visioni future – Lampi di stampa*, 2015)

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

1862 – Nasce a Saint-Germain-en-Laye (Parigi) il 22 agosto, in una famiglia agiata che cadrà poi in ristrettezze economiche. Non è un bambino prodigio e viene avviato allo studio del pianoforte da una ex allieva di Chopin.

1872 – Entra in Conservatorio a Parigi, dove studia pianoforte e composizione.

1885-87 – Soggiorna a Roma, dove vince il prestigioso “Prix de Rome”, che gli vale il primo importante riconoscimento internazionale.

1888 – Compie il viaggio/pellegrinaggio a Bayreuth, un obbligo per tutti i giovani musicisti, e l’influenza wagneriana è evidente in molte delle sue prime composizioni.

1889 – Tornato a Parigi, frequenta la casa di Mallarmé, conoscendo poeti, letterati, pittori simbolisti e impressionisti (Verlaine, Valéry, Manet), esponenti delle nuove correnti culturali. Nel contempo vive alcune tempestose relazioni sentimentali, giungendo anche a sposarsi; ma abbandona puntualmente le donne a cui si lega, e che tentano di suicidarsi.

1905 – La seconda moglie (sposata però solo nel 1908) dà alla luce la loro unica figlia, Claude-Emma, detta Chou-Chou (farfalla, in giapponese), che morirà di difterite nel 1919, un solo anno dopo il padre, cui era legatissima.

1918 – Muore il 25 marzo a Parigi, di cancro, mentre la città è bombardata dai tedeschi, così che non è possibile tributargli gli onori di stato. Ma pochi mesi dopo il suo corpo viene traslato dal Père-Lachaise al cimitero di Passy, con solenne celebrazione.



Debussy è il più grande degli impressionisti musicali: ma sarebbe forse meglio chiamarlo simbolista (...). Ma l'impressionismo e Debussy sono legati e con buona ragione. Come i pittori impressionisti elaborarono nuove teorie sulla luce e sul colore, Debussy elaborò nuove teorie sulla luce e sul colore in musica. (...) Questi tocchi di colore rendono unica la sua musica, specialmente quella per piano, che mirava a liberare dalla sua sonorità percussiva. (...) Ma qualunque nome si voglia usare, Debussy lavorò come lavorano i grandi poeti o i grandi pittori, sublimando la realtà col presentare un nuovo quadro uditivo del mondo. La sua è una musica che nel sapore, nel colore, nel profumo non ha uguali. Ha un tessuto che resta originalissimo: trasparente, rilucente, di infallibile precisione.

È la frattura della musica del XX secolo con la musica del passato.

(Harold Schonberg – I grandi musicisti – Mondadori, 1972)

Debussy mirò a liberare la musica dalle secche di ogni accademismo, di ogni scolasticismo, di ogni retorica e restituirla alla genuinità del suo significato, alla sapienza della sua innocenza. Volle sgombrare da essa ogni sovrastruttura letteraria, ogni apparato di procedimenti astratti e intellettualistici, ogni formula armonica e ritmica preconstituita, ogni amplificazione oratoria (...). La melodia, l'armonia, il ritmo dovevano fluire liberamente, secondo le loro intime e delicate leggi, non secondo un sistema prestabilito di procedimenti costruttivi.

(Antonio Capri – Storia della musica – Vallardi, 1969)

L'opera di Debussy doveva compiere all'inizio del XX secolo una rivoluzione nel senso vero e proprio del termine, una rivoluzione analoga a quella che la musica di Beethoven aveva operato all'inizio del secolo precedente, pur in un senso diametralmente opposto: con Beethoven il tono si innalza, il volume si spande, la scienza cede alla coscienza; con Debussy invece il tono si stende e si calma, il volume si riduce, la musica ritrova il suono sotto la nota, la sensazione sotto la nozione tecnica.

(Alexis Roland-Manuel – voce “Claude Debussy” in La Musica, Enciclopedia storica – U.T.E.T)

MAURICE RAVEL (1875-1937)

1875 – Nasce il 7 marzo a Ciboure, regione basca, al confine con la Spagna; il padre è un ingegnere civile svizzero, la madre di origine spagnola. Studia privatamente il pianoforte.

1889 – Entra al Conservatorio di Parigi, dove incontra e frequenta giovani e innovativi compositori, e maestri come Fauré. Quello stesso anno visita l'Esposizione universale, dove ascolta affascinato musiche orientali, che lo influenzeranno molto.

1905 – Dopo aver tentato più volte inutilmente di vincere il "Prix de Rome", nonostante i critici lo sostenessero apertamente, abbandona il Conservatorio, ma non la musica.

1909 – Con Fauré e altri musicisti fonda la Société Musicale Indépendante per diffondere la musica contemporanea.

1913 – Soggiorna in Svizzera, dove studia e collabora con Stravinskij.

1914 – Lo scoppio della guerra lo getta in una profonda crisi. Tenta di arruolarsi, ma è ritenuto inabile. Ottiene però di partire per il fronte come autista di autocarri.

1917 – Si ammala e, definitivamente riformato, rientra a Parigi nel 1917. Muore la madre.

1922-28 – Compie diverse tournées, come pianista e direttore, a Londra, Amsterdam, Venezia, Barcellona, Canada e USA, dove si entusiasma per la musica Jazz.

1930 – Comincia a soffrire di una demenza progressiva, aggravata due anni dopo, da un grave incidente d'auto.

1937 – Viene operato al cervello, entra in coma e muore nove giorni dopo.

Ravel, molto giovane, aveva subito la malia di Wagner, come Debussy; ma nel suo lavoro non ne è rimasta traccia. (...) Come compositore fu infinitamente più aperto alle suggestioni russe, orientali, e altre, di quanto non fosse disponibile per gli esempi austriaci e tedeschi. Gli elementi popolari esotici trovarono pronta accoglienza nel suo pensiero musicale, tanto già filtrati da compositori quali Borodin e Musorgskij, quanto presentati al naturale, per esempio dai musicisti nordafricani o asiatici dell'Esposizione di Parigi del 1889. Ravel, tuttavia, amalgama completamente questi elementari proprio linguaggio musicale.
(Hans Heinz Stuckenschmidt – *La musica del XX secolo – Il Saggiatore*, 1969)

Intelligenza lucida e tagliente come una lama, sensibile al colore, ma senza concessioni alla volgarità del verismo folcloristico, sorvegliatissimo e pudico nell'espressione sentimentale, Ravel uscì a poco a poco dall'impressionismo, conquistando gradualmente la coscienza della propria personalità e procedendo oltre l'esperienza debussysta. (...) Sfiato dall'atonalismo schönbergiano e investito dal dinamismo ritmico e dalla policromia orchestrale di Stravinskij, Ravel trova le sue migliori espressioni nel cauto colore spagnolo affiorante dalla sua origine basca, ma depurato nell'astrazione, e in crescente senso di modernità, signorilmente sensibile alle attrazioni del circo, del jazz, della musica zingana, e sempre più penetrato d'un senso di amara e dolorosa umanità, che aumenta in ragione diretta della gelida geometrizzazione esteriore.
(Massimo Mila – *Breve storia della musica – PBE*, 1963)

Le crisi più gravi dell'età moderna trovarono in Ravel un poeta perfetto, capace di uscire dal chiuso di una tendenza, di una predisposizione estetica, di un "manifesto", per uscire incontro alla realtà della vita e confondersi, generosamente, con essa. (...) La personalità straordinaria di Ravel è stata (anche quella di un osservatore, nell'animo del quale l'osservazione si trasfigura in forza emotiva, sia attraverso un procedimento del tutto passionale, sia attraverso un più complesso gioco di ironie, perplessità, aristocratici dubbi).
(Giulio Confalonieri – *Storia della musica – Nuova Accademia*, 1968)

DUKE ELLINGTON (1899-1974)

1899 – Nasce a Washington, il 29 aprile, Edward Kennedy Ellington, da una famiglia borghese: il padre è maggiordomo alla Casa Bianca, la madre una discreta pianista.

1905 – Per il suo portamento impeccabile, un compagno di scuola gli dà il soprannome di “Duke”, che gli rimarrà per sempre.

1914 – Nel locale dove lavora come cameriere, dopo la scuola, una sera il ragazzo si esibisce occasionalmente al pianoforte, ottenendo un successo che lo induce a proseguire sulla strada della musica.

1923 – Si trasferisce a New York e forma la sua prima orchestra, che amplierà poi progressivamente con l’inserimento di valenti solisti, lavorando nei più importanti locali di Harlem, come il celebre Cotton Club. È la svolta decisiva della sua carriera.

1940-43 – Compie una serie di straordinarie incisioni, che costituiscono uno dei vertici assoluti della musica del Novecento. Nei decenni successivi continua le sue tournées nel mondo intero. A partire dal 1943, tiene ogni anno un concerto alla Carnegie Hall, tempio della musica colta europea.

1950 – Negli anni Quaranta e Cinquanta, l’orchestra di Ellington si modifica continuamente per l’abbandono di alcuni strumentisti e il subentro di altri: mantiene tuttavia il suo carattere di eccellenza e il suo ruolo culturale.

1974 – Malato di cancro ai polmoni, muore il 24 maggio, assistito dal figlio Mercer.



Duke Ellington non è stato soltanto un grande del jazz. I suoi “Concerti sacri”, le “Suites” per la Carnegie Hall, le musiche di scena per il teatro scespiriano e di Eliot, le colonne sonore di film rivelano una statura e un respiro molto più ampi. (...)

Per dare dimensione estetica più ampia al jazz necessitava un uomo che, nato al di fuori delle grandi correnti del jazz, ne valorizzasse i fondamenti con prospettiva illuminata ma distaccata, entro la quale trovarono pur spazio anche influenze occidentali (Debussy, Chopin), centro e sudamericane, e naturalmente africane.

Tuttavia la sua fama presso il non vasto, ma esigentissimo pubblico del jazz resterà per sempre legata alla sua inesauribile capacità di tratteggiare con poche pennellate cariche di significato (in questo restò pittore d’elezione) uno stato d’animo, un’impressione (molti lo considerano un tardo impressionista), un volto (quanti furono i suoi profili femminili e i ritratti?). Codesta sua creatività egli utilizzò sempre, da quando cioè aveva maturato quel suo linguaggio originale e composito fatto di barlumi geniali, di scoppi improvvisi ma brevi, di atmosfere rarefatte, di affermazioni perentorie (...).

Fra i tratti basilari della musica di Ellington, porrei l’immediatezza quasi estemporanea dei sentimenti e il senso innato del ritmo che li struttura. Altro tratto preponderante fu il senso religioso che Ellington portava dentro dall’infanzia e che sfocia nei Concerti Sacri dell’età avanzata. Essi rappresentarono la sublimazione della sua esperienza di compositore (...).
(*Giuseppe Barazzetta – In morte di un “Duca” – articolo pubblicato in Dimensioni Nuove, 1974*)

Ellington, che avrebbe attraverso gli anni arricchito il repertorio jazzistico di molti esempi famosi, ed anche di parecchie composizioni a largo respiro, seppe conferire alla sua formazione uno stile inconfondibile. Per l’opulenza della sua tavolozza di timbri, che egli moltiplicò facendo largo uso di sordine, per la sensualità barbarica di certi effetti, per la selvaggia vitalità della sua musica, che pure si è venuta evolvendo e raffinando sensibilmente durante i quarant’anni di vita ininterrotta della sua orchestra, egli può e deve essere considerato un caso unico nella storia del jazz.

(*Arrigo Polillo – voce “Il jazz” in La Musica, Enciclopedia storica – U.T.E.T*)

BÉLA BARTÓK (1881-1945)

1881 – Nasce il 25 marzo a Nagyszentmiklós (Transilvania). La sua prima educazione musicale avviene in famiglia: è infatti la madre a insegnargli i rudimenti del pianoforte.

1893 – Dopo la morte del padre (1888), la famiglia si trasferisce a Bratislava, dove il ragazzo intraprende gli studi di composizione.

1903 – Si diploma all'Accademia di Budapest, e comincia a studiare il canto popolare ungherese e balcanico, dedicandosi con Kodály alla raccolta di numerosi documenti.

1907 – Insegna pianoforte all'Accademia di Budapest ed è un concertista di successo.

1909 – Si sposa e l'anno seguente nasce il figlio Béla.

1913 – Si spinge fino al Nord Africa, per studiare la musica popolare araba.

1923 – Divorzia e si risposa con una giovane studentessa di pianoforte, dalla quale ha il secondo figlio, Peter (1924). Negli anni Venti intraprende diverse tournées concertistiche in giro per l'Europa, che gli procurarono simpatie ma pochi compensi.

1930 – Negli anni Trenta, compone diversi brani didattici, dato il suo interesse pedagogico.

1940 – Allo scoppio della guerra, Bartók si oppone fortemente al nazismo e, seppure con riluttanza, decide di lasciare l'Ungheria e di trasferirsi negli USA, dove non si sentirà mai a suo agio, trovando molto difficile comporre e far conoscere la sua musica in quel paese.

1945 – Gravemente malato di leucemia, si spegne a New York, quasi dimenticato e ai limiti dell'indigenza. I suoi resti saranno traslati a Budapest, con gli onori del funerale di stato, solo nel 1988, dopo la caduta del regime comunista.

Un aspetto fondamentale dell'arte di Bartók (...) è il lato visionario della sua psicologia, quella sua certezza istintiva che, al di là delle apparenze sensibili, la realtà nasconda un nucleo essenziale più riposto e genuino. Di qui l'ansia di penetrare al di là di questa soglia, il continuo batterla, tempestarla di pugni perché si apra. (...) Ed eccoci rinviati a un tema inesauribile: il rapporto di Bartók con la natura, la sua religione della natura. (...) La natura non aveva segreti per lui oppure, invece, ne aveva di inesauribili ed egli non si stancava di interrogarla. (...) Penetrare nel senso oscuro della materia, questo è in sostanza il segreto dei brividi timbrici e dei lenti vortici di quelle meditazioni contrappuntistiche, in cui si assiste al fenomeno di una cellula di plasma musicale, che protende a poco a poco all'interno le sue ciglia vibratili e si coordina lentamente, per un processo di segrete concatenazioni, in un organismo vitale.

(Massimo Mila – La musica moderna, n°86 – Fabbri, 1967)

Le melodie della musica popolare ungherese e di paesi vicini hanno un decisivo influsso sul "melos" dell'arte di Bartók. Anche in ciò simile a Stravinskij, Bartók ha assorbito in sé la viva corrente musicale del suo popolo e dallo spirito di questa musica popolare sgorga il suo proprio "melos". Egli non assume meccanicamente date melodie, ma penetra fino alla sorgente della creazione popolare. Certe minute maniere musicali stereotipe rivelano il carattere popolare ungherese: inattesi staccati e pause, motivi innestati e ritmi duramente battuti. (...)

La personalità di Bartók appare univoca e chiara nella sua fisionomia "dialettica": costruzione articolata contro flusso motorio; linee a contorno duro contro un illimitato melodismo d'affresco; armonia dodecafonica aspra e astratta contro un melos diatonico in essenza. Qui si compie dunque una sintesi di opposti inconciliabili. Ciò che è popolo si amplia in umanità, l'ungherese diventa europeo.

(Herbert Fleischer – La musica contemporanea – Hoepli, 1938)

ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951)

1874 – Nasce a Vienna il 13 settembre, in una modesta famiglia ebrea, che gli impartisce le prime nozioni musicali, ma la sua formazione è prevalentemente letteraria.

1882 – Un compagno di scuola gli fa conoscere il violino, strumento a cui si appassiona.

1889 – A causa di un dissesto finanziario familiare, deve lasciare la scuola.

1891 – Morto il padre, si impiega come commesso in una piccola banca privata viennese, ma continua gli studi musicali come autodidatta.

1894 – Lascia l'impiego e va a Berlino, dove amplia le proprie potenzialità compositive presso alcuni noti locali pubblici del tempo, come il cabaret artistico-letterario Überbrettel, frequentato da diversi intellettuali berlinesi di tendenze rivoluzionarie.

1903 – Tornato a Vienna, inizia la sua carriera di insegnante di armonia e contrappunto, mettendo a frutto le sue doti di educatore esemplare. Tra i suoi allievi ci sono Alban Berg e Anton Webern, assieme ai quali realizzerà la rivoluzione dodecafonica.

1912 – Presenta in Francia *Pierrot lunaire*, opera manifesto dell'espressionismo. Tornato a Vienna, si avvicina sempre più ad artisti di avanguardia, come i pittori Kandinskij e Marc.

1925 – È docente a Berlino, all'Accademia statale di musica. Ma con l'avvento di Hitler, gli viene tolta la cattedra: è così costretto a lasciare la Germania e a riparare in Francia.

1933 – Rimasto privo di mezzi e in costante pericolo per la persecuzione antisemita nazista, accetta un incarico a Boston, quindi a Los Angeles.

1951 – Da anni gravemente malato di cuore, si spegne a Los Angeles.



Arnold Schönberg si presenta nella storia della musica contemporanea come il musicista più tenace e radicale nell'affermare la responsabilità etica dell'artista nella crisi della civiltà europea. (...) Egli affrontò tutta quanta la problematica del linguaggio musicale, sia nella sua autonomia semantica e strutturale, sia nel suo rapporto con la "parola" che, interiorizzandosi nella voce musicale, diviene messaggio.

(Luigi Rognoni – *Introduzione a "Testi poetici e drammatici di Arnold Schönberg"* – Feltrinelli, 1967)

Arnold Schönberg fu un rivoluzionario che per tutta la vita si protestò tradizionalista. Pur costretto ad ammettere di aver rifiutato l'estetica musicale del passato, sostenne che nondimeno la sua opera era scaturita esclusivamente dalle tradizioni della musica tedesca. (...) Scrisse: "Io sono un conservatore costretto a diventare radicale". (...)

Si sentiva investito di una missione. Una volta, nell'esercito, gli domandarono se era lui il compositore Arnold Schönberg: "Bisogna bene che qualcuno lo sia – rispose – e siccome nessuno voleva accettare, mi sono deciso io". Concepeva la musica come un'arte che trasmette un messaggio profetico rivelante una forma superiore di vita, verso la quale l'umanità si evolve. (...)

In principio scrisse musica più o meno convenzionale, di un tessuto cromatico opulento, derivata da Wagner e da Mahler. Ma fu subito considerato un sovversivo. Nel 1900 un gruppo di sue liriche provocò proteste del pubblico: "Da allora lo scandalo non è mai cessato" disse il compositore molti anni dopo. (...)

Gli allievi lo veneravano (...); egli voleva assolutamente che essi si rifacessero alla loro immaginazione, anche quando erano appena principianti. Gli esercizi non dovevano essere scritti meccanicamente, ma essere, anche nella forma più semplice, esercitazioni d'espressione. (...) Non imponeva allo studente dogmi esterni, lo educava attraverso la creazione, seguendo le tracce della sua personalità con la massima energia e cercando di aiutarla a manifestarsi.

(Harold Schonberg – *I grandi musicisti* – Mondadori, 1972)

ALBAN BERG (1885-1935)

1885 – Nasce a Vienna il 9 febbraio, il padre è un commerciante tedesco, la madre figlia di un ricco gioielliere di corte. Inizia in famiglia lo studio del pianoforte.

1903 – Viene respinto all'esame di maturità e il bruciante insuccesso scolastico genera crisi depressive, che minano il suo equilibrio psicofisico, già compromesso dalla morte del padre, avvenuta pochi anni prima (1900). Giunge perfino a tentare il suicidio. Intanto lavora come contabile presso il Comune.

1904 – Schönberg, colpito dal suo talento, lo accetta come allievo senza esigere alcun compenso. Tramite Schönberg conosce Webern, con il quale costituisce un fecondo sodalizio intellettuale e artistico. Frequenta anche Gustav Mahler.

1910 – Lascia l'impiego presso l'amministrazione municipale, grazie a una sostanziosa eredità, per dedicarsi esclusivamente alla composizione e, in seguito, all'insegnamento.

1912 – Il suo percorso di ricerca di un'espressione musicale svincolata dall'armonia tonale, si concretizza in un utilizzo sistematico della dissonanza, suscitando reazioni ambivalenti.

1921 – Termina l'opera *Wozzeck.*, che suscita scandalo e polemiche, ma il suo nome è ormai conosciuto in Europa.

1930 – Gli viene offerta una cattedra all'Accademia musicale di Berlino, da lui rifiutata.

1933 – Con l'avvento di Hitler al potere, la sua musica viene proibita in Germania e il conseguente mancato introito dei diritti d'autore causa il suo tracollo finanziario.

1935 – Muore a Vienna, per una setticemia causata da una puntura d'insetto mal curata.



Dopo aver esordito con lavori concepiti nell'ambito della musica del tardo romanticismo, dal 1909 Berg adottò l'atonalità e anche il *Wozzeck* è scritto in un libero linguaggio atonale: quest'opera sollevò al suo apparire grande scalpore, sia per la novità del suo linguaggio, sia per il fatto di essere costruita secondo forme chiuse tipiche della musica strumentale anziché di quella operistica; oggi essa è considerata uno dei capolavori del teatro musicale del nostro secolo. A partire dalla metà degli anni Venti, Berg si valse dei procedimenti dodecafonici, ma egli, fra gli esponenti della scuola viennese, fu quello che maggiormente sentì i legami con il passato e cercò di conciliare la dodecaфония con alcune esigenze armoniche derivate dalla concezione tonale. Nella sua musica si constata comunque un efficace superamento d'ogni tecnica in vera e commossa ispirazione lirica, soprattutto nei momenti di struggente desolazione e d'incubo.

(voce "Alban Berg" in *Enciclopedia Treccani*)

Nessun musicista ha saputo affondare le radici così profondamente nella società *fin de siècle*, partecipe e ribelle nello stesso tempo, quanto Alban Berg. Il carattere "regressivo" riflesso nella sua opera va appunto inteso come il tentativo di riscatto dell'individuo in una società che la tecnocrazia avvia all'autodistruzione. Berg è il diretto erede spirituale di Mahler più di quanto non lo appaia Schönberg stesso; e l'eredità mahleriana si protrae in Berg nella volontà di riattivare i mezzi consunti del linguaggio musicale postromantico, col risalire alla più pura origine dell'espressione musicale: il canto. Il carattere essenzialmente lirico dell'opera di Berg, sia essa strumentale, sia essa vocale o drammatica, si determina e trova i suoi limiti appunto in quella tradizione musicale viennese (...) che ha le sue radici luminose in Mozart e in Schubert. (...)

Al pari di Kokoschka, Berg ha anche una sensibilità dai nervi scoperti, penetrante, analitica, che fruga attraverso la materia impura e irriducibile dell'essere umano, in cerca di un barlume di luce e di speranza (...).

(Luigi Rognoni – *Fenomenologia della musica radicale* – Garzanti, 1974)

ERIK SATIE (1866-1925)

1866 – Nasce a Honfleur (Normandia), da un padre normanno e madre scozzese.

1870 – La famiglia si trasferisce a Parigi, ma alla morte della madre (1872) ritorna dai nonni paterni a Honfleur, dove riceve le prime lezioni di musica da un organista locale.

1878 – Alla morte della nonna, i due fratelli ritornano a Parigi dal padre, che nel frattempo si è risposato con una giovane insegnante di piano, la quale dà lezioni a Erik.

1879 – Entra in Conservatorio ma i suoi professori lo screditano presto, rimproverandogli lo scarso talento e il carattere burrascoso. Decide comunque di non lasciare la musica.

1885 – Sceglie di formarsi interamente da autodidatta e di arruolarsi in un reggimento di fanteria. Accortosi subito che la vita militare non gli si addice, si espone volontariamente al freddo, ammalandosi di congestione polmonare e facendosi riformare.

1887 – Abita a Montmartre, frequenta il famoso locale *Le chat noir* e conosce Debussy.

1905 – Trasferitosi nel sobborgo parigino di Arcueil, decide di riprendere gli studi musicali e otterrà il diploma, che tuttavia considererà sempre un bagaglio ingombrante.

1910 – Comincia il periodo più fecondo della sua attività artistica. Conosce Diaghilev, Picasso e Cocteau, con i quali stabilisce uno straordinario sodalizio artistico.

1917 – Viene rappresentata *Parade*, che dà scandalo per il suo carattere provocatorio.

1920 – Fonda il “Gruppo dei Sei”, giovani artisti francesi decisi ad allontanarsi dalle tendenze impressioniste e wagneriane per creare una nuova musica “nazionale”.

1925 – Il 1° luglio muore di cirrosi epatica in un letto di ospedale, povero ma illustre, circondato dai suoi discepoli.



Accanto alla carriera sempre più splendida di Debussy, si svolse quella umile e modesta di Erik Satie, strano tipo di Socrate musicale, le cui autentiche realizzazioni artistiche restarono, senza alcun dubbio, molto inferiori all'importanza di ciò che egli schiuse dell'avvenire, del fervore di idee e d'aspirazioni che suscitò. Sempre a mezzo tra il bluff e la serietà dell'impegno artistico, tra la canzonatura burlesca e l'umiltà dell'ascetismo, egli predicò essenzialmente la semplicità, la povertà della musica, il ritorno ai suoi elementi più sostanziosi e sensualmente concreti (contrappunto melodico, ritmo), dopo tanta ebbrezza di complicazioni armoniche, di raffinatezze trasparenti e quintessenziale. Era, insomma, il portare ancora oltre le posizioni di quella lotta contro la retorica, che poesia, pittura e musica in Francia conducevano da mezzo secolo.

(Massimo Mila – *Breve storia della musica* – PBE, 1963)

È la caratteristica della modestia, dell'umiltà che si manifesta già nel mistico fanatismo del giovane Satie. Una musica che si ritira, senza pretese, musica dell'uomo semplice, musica per “laici”: è quello che Satie vuole. Una musica (...) non più arte abile a rispecchiare la vanità personale che dà all'artista un'impronta da principe, inaccessibile a chiunque non vi si sprofondi. Odiava l'arbitrio privato di una musica “che si ascolta con la testa fra le mani”.

(Herbert Fleischer – *La musica contemporanea* – Hoepli, 1938)

Satie intende farci ridere servendosi unicamente del pianoforte. Ci propone brevi quadretti, dove sovente introduce delle allusioni a canzoni popolari, a opere note, in modo da conferire loro un'espressione, un senso che non avevano. Un po' come i gesti di Charlie Chaplin, il cui esito imprevisto suscita le risa, ma Satie ha il dono della poesia che eleva la sua arte attraverso il senso della misura e il fascino. (...) Humour e purezza musicale fusi insieme, ecco il miracolo di Satie.

(Paul Collaer – *La musica moderna*, n°33 – Fabbri, 1967)

TESTI DELLE COMPOSIZIONI

PIERROT LUNAIRE

Nel 1912, Schönberg scrive la sua opera forse più famosa, considerata il manifesto dell'espressionismo musicale: è il PIERROT LUNAIRE, per voce femminile recitante e sette strumenti; il testo di riferimento è una scelta di ventuno poesie, suddivise in tre gruppi, tratte da una raccolta del poeta simbolista belga ALBERT GIRAUD (1860-1929); il protagonista è il malinconico Pierrot, che si atteggia a poeta romantico ispirandosi alla luna, ma offrendo un'immagine di sé ambigua, deformata, grottesca. In realtà si tratta di una spettrale stilizzazione di maschere quali appunto Pierrot, poi Arlecchino, Colombina, Cassandro e altre ancora, nelle quali traspaiono stati psicologici inconsci.

DER DANDY (Parte Prima, n.3)

*Mit einem phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die kristallinen Flakons
Auf dem schwarzen, hocheiligen Waschtisch
Des schweigenden Dandys von Bergamo.
In tönender, bronzener Schale
Lacht hell die Fontane, metallischen Klangs.
Mit einem Phantastischen Lichtstrahl
Erleuchtet der Mond die kristallinen Flakons.
Pierrot mit dem wächsernen Antlitz
Steht sinnend und senkt: wie er heute sich schminkt?
Fort schiebt er das Rot und des Orients Grün
Und bemalt sein Gesicht in erhabenem Stil
Mit einem phantastischen Mondstrahl.*

IL DANDY

Con un fantastico raggio di luce
Illumina la luna le boccette di cristallo
Sul nero, sommamente sacro lavabo
Del silenzioso Dandy di Bergamo.
In sonora, bronzea bacinella
Ride allegramente la fontana zampillante, dal suono metallico.
Con un fantastico raggio di luce
Illumina la luna le boccette di cristallo.
Pierrot con il volto dal color della cera
Se ne sta meditabondo e pensa: come truccarsi oggi?
Toglie il rosso e il verde d'oriente
E si dipinge la faccia in stile sublime
Con un fantastico raggio di luna.

NACHT (Parte Seconda, n.1)

*Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Glanz.
Ein geschlossnes Zauberbuch,
Ruht der Horizont – verschwiegen.
Aus dem Qualm verlornen Tiefen
Steigt ein Duft, Erinnerung mordend!*

*Finstre, schwarze Riesenfalter
Töteten der Sonne Dlanz.
Und vom Himmel erdenwärts
Senken sich mit schwerten Scwingen
Unsichtbar die Ungetüme
Auf die Menschenherzen nieder...
Finstre, schwarze Riesenfalter.*

NOTTE

Notturme, nere farfalle gigantesche
Spensero lo splendore del sole.
Chiuso libro di magia,
Riposa l'orizzonte – silenziosamente.
Dalla nebbia in perdute profondità
Solo un profumo, che uccide il ricordo.
Notturme nere farfalle gigantesche
Spensero lo splendore del sole.
E dal cielo verso la terra
Calano volteggiando pesantemente
Invisibili mostri
Nel cuore degli uomini...
Notturme nere farfalle gigantesche.

—————

GEMEINHEIT (Parte Terza, n.2)

*In den blanken Kopf Cassanders,
Dessen Schrein die Luft durchzetert,
Bohrt Pierrot mit Heuchlermienen,
Zärtlich – einen Schädelbohrer!
Darauf stopft er mit Daumen
Seinen echten türkschen Taback
In den blanken Kopf Cassanders,
Dessen Schrein die Luft durchzetert.
Dann dreht er ein Rohr von Weichsel
Hinten in die glatte Glatze
Und behäbig schmaucht und pafft er
Seinen türkschen Taback
Aus dem blanken Kopf Cassanders!*

CANAGLIATA

Nella lucida testa di Cassandro,
Il cui urlo si leva alto nell'aria,
Pierrot conficca con espressioni ipocrite,
Delicatamente – un trapano!
Quindi comprime con il pollice
Il suo genuino tabacco turco
Nella lucida testa di Cassandro,
Il cui urlo si leva alto nell'aria!
Poi mette una cannuccia d'amarasca
Dietro nella testa pelata
E comodamente fuma e sbuffa
Il suo genuino tabacco turco
Dalla lucida testa di Cassandro!

ERWARTUNG (L'attesa)

Monodramma (dramma con un unico personaggio) in un atto su testo di Marie Pappenheim. L'Attesa è uno stato di sospensione dall'azione, una condizione interiore entro cui affiorano, si sovrappongono o contrappongono stati psichici, che diventano il vero e principale elemento scenico/rappresentativo. La vicenda si riduce pertanto a un fatto minimo, ma altamente simbolico. Una donna esile, vestita di bianco, adorna di gioielli, si inoltra di notte in un bosco alla ricerca dell'amato, che è scomparso; vaga sperduta e sempre più in preda a visioni allucinanti, inoltrandosi in paesaggi fantomatici e ostili, finché imbocca una larga strada illuminata dalla luna, dove inciampa nel cadavere dell'uomo.

Prima scena – *Al limitare di un bosco. Strade e campi illuminati dalla luna. Alberi d'alto fusto immersi nel buio. Solo i primi tronchi e l'inizio dell'ampia strada sono illuminati. Giunge una donna: esile, vestita di bianco. Sulla veste ha rose rosse in parte sfatte. È adorna di gioielli.*

Il limitare del bosco evoca la soglia che porta agli inferi. La donna è timorosa, il sentiero è buio e la luce lunare diafana. Aleggja il senso di un cupo presentimento. La voce è incerta. La donna ricorda i fiori appassiti nel giardino, e affiora in lei la paura, il senso di una minaccia oscura. All'improvviso lancia un grido, [*Feig bist du...willst ihn nicht suchen?* **Trad.:** *Sei vile... non vuoi cercarlo?*]; subentra infine la passività, l'inerzia.

Scena seconda – *Oscurità profonda, una strada ampia, fitta d'alberi d'alto fusto. Avanza a tentoni.*

Sempre più la persona si inoltra nel fitto della vegetazione ovvero negli inaccessibili meandri dell'inconscio. Emerge lo stato di angoscia; c'è l'ansia, lo smarrimento fino a implorare aiuto per farsi coraggio e inoltrarsi nel bosco [*Fort, nur weiter... um Gotteswillen!* **Trad.:** *Avanti, avanti... per amor di Dio!*].

Ma ancora affiorano il ricordo, la nostalgia, il rimpianto; e un desiderio di pace, di quiete, di serenità. [*Es war so still hinter den Mauern des Gartens...keine Sensen mehr...kein Rufen und gehn...und die Stadt in hellem Nebel...so sehnsüchtig schaute ich hinüber...und der Himmel so unermesslich tief über dem Weg, den du immer zu mir gehst...noch durchsichtiger und ferner...die Abendfarben.* **Trad.:** *era così quieto dietro le mura del giardino... più nessun rumore di falce...nessun grido, nessun passo...e la città nella nebbia chiara...io guardavo verso di essa con tanto desiderio...e il cielo così infinitamente profondo sopra la strada che tu percorri sempre per venire da me...ancora più diafani e lontani...i colori della sera*].

Poi improvviso il richiamo alla realtà, al senso di vuoto [*Aber du bist nicht gekommen.* **Trad.:** *Ma tu non sei venuto*]. È tutto un farneticare sconnesso, che passa dalla speranza alla caduta, all'angoscia che si proietta nel fruscio di un uccello notturno [*Wer weint da?...Ist hier jemand?...Nichts aber das war doch...Jetzt rauscht es oben ...Es schlängt von Ast zu Ast...Es kommt auf mich zu...Nicht her! Lass mich...Herrgott, hilf mir...Es war nichts...nur schnell...oh, oh...was ist das? Ein Körper...Nein, nur ein Stamm.*

Trad.: *Chi piange là?... C'è qualcuno?...Nulla...eppure era...adesso c'è un fruscio lassù...dei colpi di ramo in ramo...Viene verso di me... Non qui! Lasciami!... Signore Iddio, aiutami... Non era nulla...Via, presto, presto...oh, oh... che cos'è questo?...un corpo...No solo un tronco.*]

Scena terza – *La strada è sempre al buio; di lato un'ampia striscia luminosa; il chiaro di luna illumina una radura. Alte erbe, felci, grossi funghi gialli. La donna esce dal buio.*

Lo stato ossessivo si impadronisce della donna. I suoi fantasmi ingigantiscono mostruosamente le forme della natura. Fra la terza e quarta scena il discorso musicale si tende fino allo spasimo. Nel punto di massima tensione, si colloca l'interludio orchestrale.

Scena quarta – *Una strada ampia, illuminata dalla luna, che esce a destra dal bosco. Prati e campi (alternanza di fasce gialle e verdi). Verso sinistra la strada si perde di nuovo nel buio degli alberi alti. Solo sulla sinistra estrema la strada riemerge visibile. Vi si immette un sentiero che scende da una casa. In questa tutte le finestre dalle imposte scure sono chiuse. Un balcone in pietra bianca.*

Stato di prostrazione totale, condizione di morte; ritornano il ricordo, la nostalgia, il desiderio di fuga. All'approssimarsi della scoperta del cadavere dell'amato, si scatenano eccitazioni febbrili, raccapriccianti. Dall'inconscio dissociato si proiettano immagini terrificanti, vere e proprie allucinazioni fino all'urlo di angoscia. Poi la tensione si allenta, ma nell'irrisolta immedesimazione con l'oggetto della propria passione e con le brame ad essa legate, l'attesa durerà per sempre.

UN SOPRAVVISSUTO DI VARSAVIA

Nel 1947, Schönberg, impressionato dall'agghiacciante racconto di un sopravvissuto all'eccidio degli ebrei nel ghetto di Varsavia, per mano dei nazisti, compose in pochi giorni un brano per voce recitante coro e orchestra. Il testo, scritto in inglese dallo stesso Schönberg, narra in uno stile asciutto e avvincente i terribili istanti che precedono la strage degli abitanti del ghetto ebraico, i quali, proprio nel momento di massima tragicità, intonano a una voce l'antica preghiera *Shema Israel*, di origine mosaica.

TESTO INGLESE

I cannot remember everything. I must have been unconscious most of the time. I remember only the grandiose moment when they all started to sing, as if prearranged, the old prayer they had neglected for so many years, the forgotten creed! But I have no recollection how I got underground to live in the sewers of Warsaw for so long a time.

The day began as usual: Reveille when it still was dark. "Get out!". Whether you slept or whether worries kept you awake the whole night. You had been separated from your children, from your wife, from your parents. You don't know what happened to them... How could you sleep?

The trumpets again – "Get out! The sergeant will be furious!" They came out; some very slowly, the old ones, the sick ones; some with nervous agility. They fear the sergeant. They hurry as much as they can. In vain! Much too much noise, much too much commotion! And not fast enough! The Feldwebel shouts: "*Achtung! Stilljestanden! Na wird's mal! Oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen? Na jut; wenn ihrs durchaus haben wollt!*" (Attention! Stand still! How about it, or should I help you along with the butt of my rifle? Oh well, if you really want to have it!). The sergeant and his subordinates hit everyone: young or old, strong or sick, guilty or innocent... It was painful to hear them groaning and moaning.

I heard it though I had been hit very hard, so hard that I could not help falling down. We all on the ground who could not stand up were then beaten over the head...

I must have been unconscious. The next thing I heard was a soldier saying: "They are all dead!". Whereupon the sergeant ordered to do away with us.

There I lay aside half conscious. It had become very still – fear and pain. Then I heard the sergeant shouting: "*Abzählen!*" (Count off!). They start slowly and irregularly: one, two, three, four – "*Achtung!*" the sergeant shouted again, "*Rascher! Nochmals von vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen, wieviele ich zur Gaskammer abliefern!*" (Faster! Once more, start from the beginning! In one minute I want to know how many I am going to send off to the gas chamber! Count off!).

They began again, first slowly: one, two, three, four, became faster and faster, so fast that it finally sounded like a stampede of wild horses, and (all) of a sudden, in the middle of it, they began singing the Shemà Ysrael.

Testo ebraico (Traslitterato)

Shema Israel, Adonai Eloheinu, Adonai Echad. Vehavta et Adonai Elohecha bechol levavecha uvechol nafshecha, uvechol meodecha. Vehayu hadevarim haeileh, asher anochi metsavecha hayom, al levavecha. Veshinantam levanecha, vedibarta bam beshivtecha beveitecha, uvlechtechu vaderech, uvshochbecha uvkumecha. Ukshartam leot al yadecha, vehayu letotafot bein einecha. Uchtavtam, al mezuzot beitecha, uvisharecha.

TRADUZIONE

Non posso ricordare ogni cosa. Devo essere rimasto privo di conoscenza per la maggior parte del tempo. Ricordo soltanto il grandioso momento quando tutti cominciarono a cantare, come se si fossero messi d'accordo, l'antica preghiera che essi avevano trascurato per tanti anni, il credo dimenticato! Ma non so dire come riuscii a vivere nel sottosuolo nelle fogne di Varsavia, per un così lungo tempo.

Il giorno cominciò come al solito: sveglia quando era ancora buio. "Venite fuori!". Sia che dormiste o che le preoccupazioni vi tenessero svegli tutta la notte. Eravate stati separati dai vostri bambini, da vostra moglie, dai vostri genitori; non si sapeva che cosa era accaduto a loro, come si poteva dormire?

Di nuovo le trombe – "Venite fuori! il sergente sarà furioso!" Vennero fuori; alcuni molto lenti; i vecchi, gli ammalati; alcuni con agilità nervosa. Temono il sergente. Si affrettano quanto più possibile. Invano! Molto, troppo rumore, molta, troppa agitazione, e non svelti abbastanza! Il sergente urla: "*Achtung! Stilljestanden! Na wird's mal! Oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen? Na jut; wenn ihrs durchaus haben wollt!*" (Attenzione! Attenti! Beh, ci decidiamo? O devo aiutarvi io con il calcio del fucile? E va bene; se è proprio questo che volete!)

Il sergente e i suoi aiutanti colpivano tutti; giovani e vecchi, remissivi o agitati, colpevoli o innocenti. Era doloroso sentirli gemere e lamentarsi.

Sentivo tutto sebbene fossi stato colpito molto forte, così forte che non potei evitare di cadere. Eravamo tutti stesi per terra, chi non poteva reggersi in piedi era allora colpito sulla testa. Devo essere rimasto privo di conoscenza. La prima cosa che udii fu un soldato che diceva: "Sono tutti morti". Al che il sergente ordinò di sbarazzarsi di noi.

Io giacevo da una parte, mezzo svenuto. Era diventato tutto tranquillo, paura e dolore. Fu allora che udii il sergente che gridava: "*Abzählen!*" (Contateli!). Cominciarono lentamente e in modo irregolare: uno, due, tre, quattro – "*Achtung!*" (Attenzione!) il sergente urlò di nuovo, "*Rascher! Nochmals von vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen, wieviele ich zur Gaskammer abliefern! Abzählen!*" (Più svelti! Cominciate di nuovo da capo! Fra un minuto voglio sapere quanti devo mandare alla camera a gas! Contateli!).

Ricominciarono, prima lentamente: uno, due, tre, quattro, poi sempre più presto, sempre più presto tanto che alla fine risuonò come una fuga precipitosa di cavalli selvaggi, e tutto ad un tratto, nel mezzo del tumulto, essi cominciarono a cantare lo Shemà Ysrael.

Traduzione testo ebraico

Ascolta, oh Israele, il Signore è tuo Dio, il Signore è uno. E amerai il Signore Dio tuo con tutto il tuo cuore, con tutta la tua anima e con tutte le tue forze. E metterai queste parole che lo ti comando oggi, nel tuo cuore, e le insegnerai ai tuoi figli, pronunciandole quando riposi in casa, quando cammini per la strada, quando ti addormenti e quando ti alzi. E le leggerai al tuo braccio, e le userai come "segno" tra i tuoi occhi, e le scriverai sugli stipiti della tua casa e sulle tue porte (delle città).

WOZZECK

Opera lirica in 3 atti, su libretto proprio (1925)

La vicenda: il soldato Wozzeck è una persona incolta ma buona e semplice d'animo; egli ama Maria, che lo tradisce con un graduato e per questo Wozzeck viene beffeggiato ironicamente dai compagni; in particolare il Capitano e il Dottore, che lo usano come oggetto per i propri scopi, esasperano la sua gelosia. Il nodo drammatico si stringe, fino a che Wozzeck, travolto dalle sue passioni e dal senso di frustrazione che patisce in un ambiente spietato e indifferente, uccide brutalmente Maria, tagliandole la gola presso uno stagno. Sporco di sangue torna in caserma, ma, ossessionato dall'idea che il delitto venga scoperto, ritorna allo stagno, dove annega mentre cerca convulsamente il coltello.

DRITTER ACT - VIERTE SZENE

Wozzeck: *Das Messer? – Wo ist das Messer? – Ich hab's dagelassen. –*

Näher, noch näher. – Mir graut's – da regt sich was.

Still! – Alles still und tot. –

Mörder! Mörder!! Ha! Da ruft's. Nein – ich selbst.

(wankt suchend ein paar Schritte weiter und stößt auf die Leiche)

Marie! Marie! Was hast Du für eine rote Schnur um den Hals? Hast Dir das rote Halsband verdient, wie die Ohrringlein, mit deiner Sünde!

Was hängen Dir die schwarzen Haare so wild – ?!

Mörder! Mörder!! Sie werden nach mir suchen. Das Messer verrät mich!

(sucht fieberhaft) Da, da ist's! (am Teich) So! Da hinunter! (wirft das Messer hinein).

Es taucht ins dunkle Wasser wie ein Stein.

Der Mond bricht blutrot hinter den Wolken hervor

(blickt auf) Aber der Mond verrät mich – der Mond ist blutig.

Will denn die ganze Welt es ausplaudern?! – Das Messer, es liegt zu weit vorn, sie finden's beim Baden oder wenn sie nach Muscheln tauchen.

(geht in den Teich hinein) Ich find's nicht. Aber ich muß mich waschen.

Ich bin blutig. Da ein Fleck – und noch einer. (klagend) Weh! Weh! Ich wasche mich mit Blut – das Wasser ist Blut... Blut... (ertrinkt)

Der Doktor (tritt auf)

Der Hauptmann (folgt ihm): *Halt!*

Doktor (bleibt stehen): *Hören Sie? Dort!*

Hauptmann: *Jesus! Das war ein Ton. (bleibt ebenfalls stehen)*

Doktor (auf den Teich zeigend): *Ja, dort!*

Hauptmann: *Es ist das Wasser im Teich. Das Wasser ruft. Es ist schon lange Niemand ertrunken. Kommen Sie, Doktor! Es ist nicht gut zu hören!*

(will den Doktor mit sich ziehen)

Doktor (bleibt aber stehen und lauscht): *Das stöhnt – als stürbe ein Mensch. Da ertrinkt Jemand!*

Hauptmann: *Unheimlich! Der Mond rot und die Nebel grau. Hören Sie? – jetzt wieder das Ächzen.*

Doktor: *Stiller, – jetzt ganz still.*

Hauptmann: *Kommen Sie! Kommen Sie schnell! (zieht den Doktor mit sich)*

Fünfte Szene

(Straße vor Mariens Tür. Heller Morgen, Sonnenschein)

Kinder (spielen und lärmern)

Mariens Knabe (auf einem Steckenpferd reitend)

Die spielenden Kinder: *Ringel, Ringel, Rosenkranz, Ringelreih'n!*

Ringel, Ringel, Rosenkranz, Rin... (unterbrechen Gesang und Spiel)

Andere Kinder (stürmen herein)

Eins von ihnen: *Du Käthe! – Die Marie...*

Zweites Kind: *Was is?*

Erstes Kind: *Weißt' es nit? Sie sind schon Alle 'naus.*

Drittes Kind (zu Mariens Knaben): *Du! Dein Mutter ist tot!*

Mariens Knabe (immer reitend): *Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!*

Zweites Kind: *Wo is sie denn?*

Erstes Kind: *Draus liegt sie, am Weg, neben dem Teich.*

Drittes Kind: *Kommt – anschaun!* (alle Kinder laufen davon)

Mariens Knabe (reitet): *Hopp, hopp ! Hopp, hopp! Hopp, hopp!* (zögert einen Augenblick und reitet dann den anderen Kindern nach)

ATTO III - SCENA QUARTA

Wozzeck

Ma dunque? dov'è il coltello, certo l'ho lasciato, certo, ma dove? Orrore!

Che si muove là? Silenzio e morte. Assassino! No, sono io.

(cerca, fa ancora un paio di passi vacillando e inciampa nel cadavere)

Maria! Maria! Al collo ti sei legato un filo rosso? Hai guadagnato il nastro rosso come gli orecchini col tuo peccato! I tuoi capelli come sono sconvolti! Assassino! Assassino! Mi cercheranno, ora. Il coltello mi perde! (cerca febbrilmente)

Qui, è qui, giù, giù, va là dentro (getta il coltello nello stagno). *Nell'acqua nera affonda come un sasso.*

(la luna, come una macchia di sangue spunta tra le nubi. Wozzeck la guarda)

La luna mi tradisce. La luna è insanguinata. Tutti andranno in giro a raccontarlo. Il coltello è troppo in qua: di certo qualcuno può trovarlo facendo il bagno.

(Entra nello stagno) *Non lo trovo. Devo lavarmi tutto. Sono sporco. Una macchia, un'altra macchia. Ah!ah! Mi lavo dentro il sangue... quest'acqua è sangue... sangue... (annega)*

(sopraggiunge il Dottore seguito dal Capitano)

Il Dottore (s'avvanza)

Il Capitano (lo segue): *Fermo!*

Dottore (s'arresta): *Sente? Là!*

Capitano: *Gesú! Era un suono, questo.* (s'arresta anche lui)

Dottore (indicando lo stagno): *Sí, là!*

Capitano: *È l'acqua dello stagno. L'acqua chiama. Da tempo nessuno è piú annegato. Venga, dottore! Non è bene stare a sentire!* (vuol tirarsi dietro il Dottore)

Dottore (resta però fermo, in ascolto): *Sono lamenti – come se morisse un uomo. C'è qualcuno che annega!*

Capitano: *Lugubre! La luna rossa e le nebbie grigie. Sente? – ecco ancora i gemiti.*

Dottore: *Piú lievi, – ora tutto è silenzio.*

Capitano: *Venga! Venga presto!* (tira il Dottore via con sé)

SCENA QUINTA

(Strada davanti alla porta della casa di Maria. Mattino luminoso, sole. I bambini giocano e gridano. Il bambino di Maria cavalca su un cavalluccio di legno)

Bambini (giocano e fanno chiasso)

Il Bimbo di Maria (cavalca un bastone come un cavalluccio)

I Bambini che giocano: *Giro-giro-tondo, giriamo intorno al mondo!*

Giro-giro-tondo. Gir... (interrompono canto e gioco)

Altri Bambini (entrano di corsa)

Uno di loro: *Ehi Käthe! – La Maria...*

Secondo Bambino: *Che c'è?*

Primo Bambino: *Non lo sai? Son già andati tutti fuori.*

Terzo Bambino (al figlio di Maria): *Ehi tu! Tua madre è morta!*

Il Bimbo di Maria (sempre cavalcando): *Hopp, hopp! Hopp, hopp! Hopp, hopp!*

Secondo Bambino: *E dov'è?*

Primo Bambino: *Giace là fuori, sul sentiero, vicino allo stagno.*

Terzo Bambino: *Venite a vedere!* (tutti i bambini corrono via)

Bambini: *Corri, corri cavallino. Portami là. Corri, corri cavallino.*

Bambino di Maria: *Hopp, hopp, hopp!...* (indugia un istante e poi cavalca dietro agli altri bambini).

SOCRATE

Il testo dell'opera si deve a Satie stesso, che ha utilizzato passi tratti da alcuni Dialoghi di Platone, nella traduzione francese di Victor Cousin (1792-1867): il SIMPOSIO per la prima parte, il FEDRO per la seconda, il FEDONE per la terza. Il momento culminante dell'opera è quello della morte di Socrate.

TESTO FRANCESE

"(...) Cependant Socrate, qui se promenai, dit qu'il sentait ses jambes s'appesantir et il se coucha sur le dos, comme l'homme l'avait ordonné. En même temps le même homme qui lui avait donné le poison s'approcha et après avoir examiné quelque temps ses pieds et ses jambes, il lui serra le pied fortement et lui demanda s'il le sentait; il dit que non. Il lui serra ensuite les jambes; et portant ses mains plus haut, il nous fit voir que le corps se glaçait et se raidissait; et le touchant lui même, il nous dit que, dès que le froid gagnerait le coeur, alors Socrate nous quitterait. Et déjà tout le bas ventre était glacé. Alors se découvrant – car il était couvert – Socrate dit (et ce furent ses dernières paroles): «Criton, nous devons un coq à Esculape, n'oublie pas d'acquitter cette dette». «Cela sera fait – répondit Criton -; mais vois sit u as encore quelque chose à nous dire». Il ne répondir rien et un peu de temps après il fit un mouvement convulsif; alors l'homme le découvrit tout-à-fait: ses regards étaient fixes. Criton s'en étant aperçu, lui ferma la bouche et les yeux. Voilà, Échécrates, quelle fut la fin de notre ami, du plus sage et du plus juste de tous les hommes."

TRADUZIONE

"(...) Tuttavia Socrate, che girava un po' per la stanza, disse che le gambe gli si appesantivano e si mise a giacere supino, perché così gli consigliava l'uomo. E costui, quello che gli aveva dato il farmaco, non cessava intanto di toccarlo, e di tratto in tratto gli esaminava i piedi e le gambe e, ad un certo punto, premendogli forte un piede, gli domandò se sentiva.; ed egli rispose di no. E poi ancora gli premette le gambe; e così, risalendo via via con la mano, ci faceva vedere com'egli si raffreddasse e si irrigidisse; e tuttavia non cessava di toccarlo; e ci disse che, quando il freddo fosse giunto al cuore, allora sarebbe morto. E ormai intorno al basso ventre era quasi tutto freddo; ed egli si scoprì – perché si era coperto – e disse (e furono le sue ultime parole): «O Critone, noi siamo debitori di un gallo ad Asclepio, non dimenticatevi di darglielo». «Sì – disse Critone – sarà fatto, ma vedi se hai altro da dirci». Egli non rispose nulla, e poco dopo fece un movimento convulso, allora l'uomo lo scoprì completamente: i suoi occhi erano aperti e fissi. Critone, veduto ciò, gli chiuse le labbra e gli occhi. Questa, o Echecrate, fu la fine dell'amico nostro, del più saggio e del più giusto di tutti gli uomini".