

Inizio 20esimo secolo nella cultura europea musicale, i cambiamenti che avvengono dall'inizio del

20esimo secolo sono così radicati che hanno conseguenze sul sistema di scrittura, dal punto di vista formale.

Negli anni 70 dell'800 ci si rende conto che il sistema economico, che sembrava definitivo e irreversibile dell'Europa e perfetto, non era affatto perfetto.

1870 Russia di Guglielmo sconfigge la Francia di Napoleone III, Francia si afferma la terza repubblica, l'impero austriaco è nella sua fase migliore, 1873 crollo drastico della borsa austriaca; tutto ciò provoca un fenomeno molto interessante: una delle grandi fasi della cultura

europea viene per la prima volta a coincidere con un momento, non di grande espansione economica, culturale, ma con uno di profonda crisi; crisi che è irreversibile.

La crescita della cultura ha sempre coinciso con un momento di espansione culturale ed economica (Atene di Pericle, Firenze del 300-400), ma con la crisi degli anni 70 a Vienna è diverso

è proprio la Vienna di fine secolo che produce uno dei momenti culturali più alti e più importanti;

per la prima volta gli intellettuali si fanno carico ed interpreti della crisi, e ciò produce una stagione

culturale gigantesca (Vienna di Freud, della secessione di Klimt ecc.).

Il '900 è il secolo in cui la scrittura musicale vede un secondo grande balzo antropologico della

cultura musicale, quello della riproducibilità sonora, negli anni '70 del '900 e poi gli '80 ci sono i

primi esperimenti e i primi strumenti che permettono di registrare il suono.

Ugo Von Hofmannsthal figura emblematica, è il primo interprete, la figura di intellettuale viennese

che apre il nuovo secolo, con una presa d'atto della crisi.

Collabora con Richard Strauss producono una serie di opere molto valide es. l'Elektra.

Nel 1902 Ugo pubblica una brevissima opera di narrativa "La lettera di Lord Chandos", immagina

un nobile del '600 viennese che scrive una lettera al filosofo Bacone, in questa lettera Lord Chandos, il protagonista, racconta i suoi successi come scrittore e i suoi riconoscimenti, e poi

dice di essere arrivato a un punto in cui il linguaggio è paralizzato, non riesce più a trovare un

linguaggio che possa, con una espressione diretta, unificare la realtà, non è più possibile usare il

linguaggio per esprimersi, perché quando percepisco qualcosa come unitaria nel momento in cui

cerco di tradurre questa immagine unitaria in parole, l'immagine si frantuma e non posso esprimere quello che ho percepito: c'è bisogno di un nuovo linguaggio, la lingua delle cose mute.

Dicevano che il '900 fosse il secolo per trovare una soluzione al problema proposto da Ugo, servono una serie di rivoluzioni che vanno a mettere in crisi il linguaggio usato fino a quel momento.

La difficoltà di recuperare quell'unità del reale e della società, che si è frantumata con la modernità e la rivoluzione francese.

Nel 1722 in Francia il trattato di armonia di Rameau, che possiamo considerare l'equivalente di

quello che i trattati teorici del 500? Erano stati per la polifonia, qui Rameau ribalta completamente

la prospettiva sulla musica, "la melodia è una conseguenza dell'armonia", questo si chiama sistema tonale: gerarchizzazione degli elementi sonori, quando abbiamo delle entità più stabili (consonanze) e delle entità instabili (dissonanze), abbiamo creato una gerarchia in cui un brano

musicale è visto come un insieme di altezze che sono tutte dipendenti dalla scelta di un nucleo

centrale che è, quella nota e quell'accordo, che dà origine a tutto il sistema.

Si può anche uscire dalla struttura gerarchica creata dal nucleo centrale, ma poi alla fine bisogna

rientrare a ciò da cui si è partiti.

Questa idea gerarchica è il sistema sul quale si è costruito il discorso musicale di tutta la stagione

del 18-19esimo secolo, che non è mai stato superato, sono cambiati alcuni aspetti ma alla fine io

anche adesso devo capire qual'è il nodo centrale di una canzone; non è che ciò che mette in crisi

questo linguaggio si scatena tutto improvvisamente a inizio '900, in realtà ci sono esperienze in

cui si è cercato di tornare a linguaggi che andassero al di là della distinzione minore-maggiore (es.

l'ultima stagione creativa di Beethoven).

Linguaggio tipico della cultura tedesca.

Consonanza e dissonanza, non sono concetti assoluti, un accordo non è tanto dissonante o consonante di per sé, ma in relazione ad un altro accordo: è la relazione fra due sonorità che crea

il rapporto consonanza-dissonanza, il rapporto non è il fatto fisico, come si sosteneva nel '700, e il grosso dell'evoluzione musicale è dovuto al fatto che il concetto di

consonanza-assenanza si è evoluto; dopo un po' ci si abitua ai suoni che a quel punto diventano aspetti abitudinari, non sono

più eccezioni ma norme, e le eccezioni sono altre.

Accordo del tritono 1865: il primo accordo che si sente, e che viene considerato ancora oggi

come il vero punto di massima esposizione del sistema tonale della rete delle eccezioni: la dialettica fra le consonanze e le dissonanze si gioca fra tonalità più forti e più brevi.

Considerato

uno spartiacque nella cultura musicale tedesca, da questo momento si sente la necessità di sdoganare le dissonanze e di renderle sempre più presenti.

Questo spostamento, questa emancipazione della dissonanza connota tutta la musica tedesca

dell'800-900.

Il punto di rottura è che qualunque sonorità è equivalente alle altre e sta all'artista decidere come disporle, non esiste più la gerarchia.

Arnold Schönberg, compositore (1874-1951), nato a Vienna morto a Los Angeles, trasferito dopo

l'annessione dell'austria alla Germania.

Parte dal linguaggio tardo-romantico, post-wagneriano; arriva a un punto di emancipazione della

dissonanza e gonfia talmente tanto il gigantismo orchestrale che derivava dal teatro di Wagner,

che tutto gli esplose nelle mani, decide di trovare; non guarda solo all'interno, alla disgregazione

del sistema dall'interno, attraverso l'emancipazione della dissonanza, ma porta anche all'interno

della musica colta, l'estetica della musica dei locali, dei cabaret; non a caso lui per la prima fase

della sua vita faceva il musicista di cabaret.

La composizione più importante, dal punto di vista della vocalità, e della post-tonalità, è il "Pierrot

lunaire" 21 poesie in più parti, poesie di un autore belga Giraud, tradotte in tedesco messe in musica da Schönberg; primo manifesto dell'espressionismo.

Pierrot diventa lunaire, ubriaco e drogato.

Schönberg aveva composto questi brani su commissione, su commissione di Albertine Zehme,

un'attrice di teatro di cabaret; andava di moda in quegli ambienti il "Melodram" (trad.melologo):

brano di recitazione, da fare non in contesti di rappresentazione teatrale, accompagnato dalla

musica; questo genere era molto usato nei cabaret, se ascoltiamo i dischi dell'attrice del "Angelo

azzurro", sentiamo che molto spesso nel cantare le sue canzoni finisce per parlare e non cantare.

Schönberg si pone un problema, se la scrittura è ciò che io fisso di un progetto mentale o è la

fissazione simbolica di ciò che avviene, per lui l'idea è trovare un sistema di scrittura che permetta

di dire all'interprete di fare esattamente quella cosa, è così che nasce il "Pierrot lunaire", nasce

come un melologo, per una voce recitante, ma lui non vuole che la voce reciti e basti, vuole questi

continui passaggi fra il parlato e il cantato; fa anche esplodere l'orchestra, fa suonare pochi strumenti, per ricreare l'atmosfera del cabaret.

Sulle note della parte di canto ci sono delle "x", nella partitura stampa Schönberg scrive una legenda dei segni che usa in partitura e dà la spiegazione di come devono essere usati questi

segni. Acchiappare la nota, intonarla come scritta dal compositore, ma poi abbandonare la nota

per passare al parlato, per questo ci vuole una scrittura che sia ancora più chiara e precisa;

questo sistema non funziona perché ogni esecuzione dello stesso brano risulta diversa.

1° testo. Mondestrunken (ebbro di luna), l'idea è che l'artista non nella razionalità ma nell'ebbrezza, nella perdita completa di controllo, trova una forza.

Tipica la ripresa in posizioni fisse degli stessi versi.

Dal pov delle note non è cambiato nulla, non ci sono suoni in più, l'unica novità è questo iperdeterminismo, che vorrebbero imporre all'interprete una soluzione ma non ci riescono e inevitabilmente gli artisti, soprattutto nel dopoguerra, a questa soluzione non crederanno più. L'interprete per lui dovrebbe essere un fedele escutore delle sue scelte, ma non può essere così

perché non ce un sistema di scrittura così chiaro.

Questi sono gli anni in cui si afferma in tutta Europa il movimento futurista, il futurismo è un fenomeno europeo e l'Italia ha un ruolo centrale nel definire questo momento, ma non per questo

deve essere assimilato il futurismo italiano a quello europeo, e il fine non è uguale, in Italia il futurismo diventa la cultura di riferimento della prima stagione del fascismo, in francia ebbe delle

caratteristiche molto diverse; con il futurismo non viene messo in discussione solo il linguaggio,

ma il concetto stesso di arte concepito fino a quel momento, si mette in discussione che l'arte sia

fatta di opere, per loro è fatta di azioni, il movimento futurista va addirittura a negare che l'arte

abbia uno spettatore passivo, per loro lo spettatore è attivo e prende parte all'opera.

Il futurismo nella musica mette in discussione il concetto stesso di suono, l'idea che la musica

diventi un fatto artistico solo nel momento in cui pone una distinzione fisica fra suono e rumore

viene superata, nel futurismo l'azione artistica è fatta di rumori, è un futurismo minore che non

lascia niente di troppo importante; Antonio Russolo fu l'inventore del "intona rumori", l'idea di usare i rumori per creare arte ha successo e verrà ripresa. Il problema di "Lord Chandos" Schönberg rietene di superarlo aumentando il tasso di determinazione, per i futuristi invece le

parole, il linguaggio, perdono significato assume importanza il suono della parola, l'elemento puramente fonetico e la sua capacità di creare attraverso il suono immagini, e questa è già musica, l'opera "parole in libertà" di Marinetti è considerata musica dall'autore stesso.

E come lo si legge questo nuovo linguaggio? Come si vuole, per questo si dice che cambia anche

il ruolo dello spettatore, il significato non è deciso né dall'autore né dall'interprete, che ci dà

1

singola interpretazione, sta allo spettatore decidere che interpretazione dare all'opera.

Il fascismo della prima ora ebbe questa componente e, dal punto di vista della politica culturale,

fu meno mordente sia del nazionalsocialismo tedesco sia anche dello stalinismo (fu proibito ogni

tipo di sperimentazione, si pensava fosse un momento di cambiamento e di rivoluzione ma ben

presto si capì che si andava in contro ad una dittatura, il realismo socialista, agli artisti fu proibito di sperimentare; nella Germania di Hitler andò anche peggio, si andò a concretizzare il concetto di

arte degenerata, il regime approvava solo musica che si rifacesse allo stile del tardo romanticismo). Succede che gli artisti che si trovano a lavorare in questo ambiente dei totalitarismi europei, hanno 3 soluzioni:

- Adeguarsi
- Andarsene
- Chiudersi nella emigrazione interna, operano silenziosamente senza più uscire allo scoperto, continuando il loro percorso e arrivando a soluzioni che, lavorando in solitudine, finiscono per essere estreme. Questo è il caso di due allievi di Schönberg.

Il primo è Anton Webern, austriaco, ucciso nel 1945 in contesti sospetti da un soldato americano.

Lavora in un contesto di emigrazione interna, seguendo i passi di Schönberg, portando le idee del maestro allo stremo.

Compose opere all'oscuro di tutti e tutto ciò viene poi scoperto a inizio seconda guerra mondiale,

quando lui era già morto e il suo lascito viene consociato e reso

noto; il suo poi diventa un punto di partenza e sarà la base per la musica di avanguardia, spiegata

poi nei corsi estivi; in questo momento c'è anche una rinascita della musica italiana.

A fine anni '40 tutti questi seguaci di Webern dovettero confrontarsi con un altro personaggio americano molto particolare, John Cage, ebbe dei confronti con Schönberg, ma poi si discostò

molto dalla sua strada, rifiutava l'iperdeterminismo, era più affascinato dalle culture orientali, dal

caso che può generare qualcosa che diventa realtà nel momento in cui è interpretato; arriva in

Europa quando i corsi estivi sono finiti, e porta una novità, porta con sé il concetto di alea (dado),

termine che designa l'estetica della casualità che entra dentro l'arte del '900, ma non è un caso

che va dove vuole.

Bruno Maderna, il rapporto scienziati musicisti è molto stretto, "serenata per un satellite", nata nel

1969 per il fisico Montalenti, questo satellite è uno dei primi esempi di partecipazione italiana nel

mondo dello spazio e Maderna scrive questa serenata per il satellite.

Maderna appiccica i pezzi di pentagramma su un foglio in attesa di dare loro una veste grafica e

affascinante; il risultato a stampa della serenata è composto come "parole in libertà" di Marinetti,

si può leggere e interpretare da dove si vuole, ma se andiamo a prendere i singoli punti dello

spartito vediamo l'iper determinismo di Schönberg; l'interprete può decidere di entrare da dove

vuole, poi una volta entrato però deve seguire le regole scritte.

Questa serenata è un punto di massima sintesi fra la notazione determinata nei singoli dettagli e

l'alea.

Il tempo: c'è un'indicazione del tempo e indica anche la durata del piano, da 4-12 min.

A questo livello non c'è alea, questa la si ha nel momento in cui si decide di ricomporre questi

pezzi. Si torna a porre l'accento sull'aspetto performativo della musica.

Le conseguenza sulla notazione è che non esiste più una notazione standard, e per alcuni compositore, nel momento in cui si va a creare una partitura questa deve avere un aspetto bello di per sè.