

PREFAZIONE

La presente monografia, focalizzata sull'incidenza dell'arte della coloratura sull'ampia e variegata produzione in cui l'opera lirica, in particolare quella di tradizione italiana, viene ad articolarsi, non ha pretese di esaustività e completezza. La scelta di una scansione degli argomenti trattati secondo uno schema cronologico- storico non intende proporsi come una breve storia della musica. La mia intenzione era procedere per rapidi flashes, al fine di seguire, nelle sue svolte più significative, l'evoluzione del genere operistico appunto da una prospettiva specifica e ben individuata: la tecnica della coloratura.

E' in riferimento a questo assunto centrale che tale lavoro interdisciplinare va considerato. In particolare, mi premeva mettere in luce, attraverso un excursus tra le varie epoche storico-culturali, in che misura la tecnica predetta venisse a strutturarsi ed a modificarsi e soprattutto quale risultasse la sua autentica funzione nella tessitura musicale. Vengono così a delinearsi due distinte tipologie di coloratura: la prima, di stampo barocco, con funzione prevalentemente esornativa, che è alle radici della stessa nozione di bel canto, contraddistinta da virtuosismi e ogni genere di acrobazie vocali, di cui riscontriamo gli estremi residui nella produzione rossiniana, ed un altro tipo di coloratura, che si impone in tutto il periodo romantico, ed in cui viene a determinarsi la fusione tra elaborazione tecnica e finzione scenica, tesa ad evocare stati d'animo, delicate sfumature psicologiche, contrasti di passioni, scontri tra situazioni personali inconciliabili. Questa seconda specie collega, in modo indissociabile, l'artificio tecnico, pur necessario ed insopprimibile nell'opera lirica, ad un'esigenza di verosimiglianza non oggettiva – chè sarebbe impossibile – ma emotiva. In altri termini, è la coloratura a porsi al servizio, quale strumento ausiliario, della situazione scenica evocata, al fine di accrescere il pathos e di coinvolgere lo spettatore.

La coloratura che potremmo definire di "emozione", contrapposta a quella di agilità, presenta caratteristiche specifiche ben distinte: è escluso il gioco vocale fine a sé stesso e qualsiasi escursione dello strumento voce serve ad esaltare l'espressione di stati patologici o comunque "alterati" della coscienza e della psiche dei personaggi. L'aspetto tecnico, in ultima analisi, cede rispetto al fattore psicologico- drammatico, ed è appunto ciò che suscita, facilitandolo, il plauso delle platee grazie al meccanismo dell'auto- identificazione, ben noto ad Aristotele, che lo faceva culminare nella catarsi. Mi rendo conto che la presente trattazione possa presentare qualche lacuna, ma mi ritengo sufficientemente appagata se almeno sono riuscita a suscitare stimoli che altri, con << migliore penna >> della mia, potranno adeguatamente sviluppare con ulteriori ricerche.

Rita Cammarano

BIBLIOGRAFIA

- Lorenzo Bianconi, "Il Seicento" – EDT , Torino 1991
- Flavio Testi, "La musica italiana nel Seicento" – Bramante Editrice, Milano 1970
- Walter Kolneder, "Vivaldi" – Rusconi Libri, Milano 1994
- Giorgio Pestelli, "L'Età di Mozart e di Beethoven" – EDT, Torino 1991
- Alberto Basso, "L'Età Di Bach e di Haendel" – EDT, Torino 1991
- Massimo Mila, "Lettura del Flauto Magico" – Einaudi Editore, Torino 1989
- Daniela Goldin, "La vera Fenice", librettisti e libretti tra Sette e Ottocento. – Einaudi, Torino 1985
- A. Poggi e E. Vallora, "Mozart" Signori, il catalogo è questo. – Einaudi, Torino 1991
- Edward J. Dent , "Il Teatro di Mozart" – Rusconi, Milano 1979 -
- Cesare e Ida Paldi, "Mozart lirico" – Bonacci editore, Roma 1990
- L.Orrey, G.Abraham, G.Favre e A. Lewis, "La musica vocale nell'età di Beethoven"- Feltrinelli, Milano 1991
- Stefan Kunze, "Il teatro di Mozart"- Marsilio Editore, Venezia, 1° ediz. 1990, 2° ediz. 2006
- L. Bianconi e G. Pestelli, "Storia dell'Opera italiana" – IV°, V° e VI° vol. , EDT Torino 1988
- Philip Gosset, "Rossini, Donizetti, Bellini" – Ricordi, Milano 1995
- Julian Budden, "Le opere di Verdi", Vol. I "Da Oberto a Rigoletto"- EDT Musica, Torino 1985
- Julian Budden, "Le opere di Verdi", Vol. II "Dal Trovatore alla Forza Del Destino" EDT Musica, Torino 1986
- Abramo Basevi, "Studio sulle opere di Giuseppe Verdi" – Firenze, Tipografia Tofani 1859 Biblioteca musicale di S. Cecilia
- Lorenzo Bianconi, "La Drammaturgia Musicale"- Ediz. Il Mulino, Bologna, 1986
- Marcello Conati, "Rigoletto" Un'analisi drammatico- musicale – Ed. Saggi Marsilio, Venezia 1992
- Carlo Gatti, "Verdi" – Arnoldo Mondadori editore, Milano 1950
- Claudio Casini, "Verdi" – Rusconi Libri, Milano 1994
- Fabrizio Della Seta, " <<... non senza pazzia>> Prospettive sul Teatro musicale" – Carocci editore, Roma 2008

“L’arte della coloratura”

Percorsi ed evoluzione tipologica, caratteriale e storica del

“Soprano di coloratura”



Isabella Colbran

INTRODUZIONE

Si sa che il canto è nato con l’uomo. Identici sono, infatti, i meccanismi che presiedono all’articolazione delle parole e quelli alla base del canto, che genericamente si potrebbe definire parola modulata.

Al di là di definizioni semplicistiche ed ovvie è però necessario comprendere che cos’è il canto nella sua intrinseca specificità onde poter sviluppare adeguatamente l’assunto di questa breve ricerca: l’evoluzione tipologica, caratteriale, strutturale del “soprano di coloratura”.

Il discorso va articolato lungo due direttrici fondamentali: storica e tecnica. Solo in apparenza tali filoni sono separati, poiché, come tenterò di dimostrare, essi si contraddistinguono per una serie di costanti interferenze ed interrelazioni. In altri termini, non si può prescindere da un’analisi storico- culturale se si vuol cogliere la realtà del canto nella sua essenza, ma soprattutto nel suo dinamico “farsi”, arricchirsi, modificarsi attraverso i secoli. D’altro canto tal genere di modulazione della voce umana che esprime la parola, nelle sue molteplici sfumature, non essendo qualcosa di statico, va analizzato nei suoi intrinseci meccanismi strutturali, nelle sue caratteristiche più squisitamente tecniche e formali, per poter scoprire i modi del suo vario articolarsi. Va precisato che, a tutt’oggi, non si è pervenuti ad una definizione esaustiva del canto. Si tratta di una realtà così complessa, varia, ricca di specificazioni che, pur se ben caratterizzata, conserva qualcosa di sfuggente. Il motivo è ben chiaro: non esiste un’unica forma di canto. Ne consegue che il discorso andrebbe articolato in una duplice prospettiva: sincronica e diacronica. Nel primo caso andrebbero messe a confronto le più diverse e svariate tradizioni musicali in ambito europeo, intercontinentale e mondiale in un unico lasso di tempo; nel secondo caso, invece, l’analisi, sotto il profilo evolutivo, verrebbe a focalizzarsi sulle trasformazioni di una stessa tradizione musicale attraverso gli anni ed i secoli. Tutto ciò, però, ci condurrebbe molto lontano e oltre tutto esulerebbe dal nostro obiettivo, assai più limitato: pervenire ad una

Il Seicento e l'emergere delle acrobazie musicali.

Il Seicento rappresenta uno dei periodi più complessi e controversi della cultura europea. Da molti bistrattato come secolo di decadenza e di artifici, da altri osannato per gli elementi di novità che in esso si manifestano, resta tuttora, per molti aspetti, un enigma, non solo per la mancanza di univocità dei suoi interpreti, ma anche e soprattutto per la permanenza di talune zone d'ombra su cui la critica non ha ancora a sufficienza indagato. Premesso ciò, va doverosamente aggiunto che non esiste un Seicento "tipo", di cui poter descrivere le caratteristiche fondamentali. Anche in questo caso, occorre procedere per distinguo, collocando il discorso lungo delle specifiche coordinate spaziali e temporali. Per quel che concerne lo spazio, si rileva, ad una prima sommaria analisi, che non esiste un unico Seicento. Sarebbe più corretto dire "i Seicento". Infatti questo secolo si propone all'attenzione con caratteristiche ben diverse, a seconda dell'area geografica considerata e dei tempi di evoluzione delle singole culture nazionali. Mentre infatti in Italia viene portato alle estreme conseguenze il processo di sclerotizzazione delle forme in ogni settore artistico _ fenomeno conosciuto come "manierismo" _ per poi sfociare in una dissoluzione dei contenuti a scapito della forma, che acquista un valore a sé stante a prescindere dal messaggio (secentismo, marinismo, barocco), in Inghilterra ed in Spagna non è così. In Inghilterra fiorisce il grande teatro elisabettiano, il cui nome di maggior spicco è quello di **William Shakespeare**, mentre lo stesso periodo in Spagna viene denominato El Siglo d'oro, perché la letteratura ed il teatro in particolare in esso raggiungono il massimo grado di perfezione con autori come **Lope De Vega, Tirso De Molina e Calderon De La Barca**. Come si spiega tale dislivello tra l'Italia e le altre nazioni ? Semplicemente col fatto che la grande esplosione di vitalità creativa manifestatasi nel Rinascimento italiano si verifica altrove circa un secolo dopo. Ne consegue che se in Italia il diciassettesimo secolo si caratterizza per un generale e diffuso decadere dell'arte nelle sue varie accezioni, forse anche per la eccessiva frammentazione geografico – politica, nelle altre regioni d' Europa la perfezione e lo slancio creativi raggiungono la loro acme.

Paradossalmente, in Italia è proprio la situazione di decadenza a fare da incentivo ad una svolta significativa ed irreversibile, di cui si parlerà in seguito, specie in campo musicale. Per quel che concerne invece l'altra coordinata, quella temporale, va specificato che sarebbe arbitrario concepire il Seicento come un blocco compatto e statico di fenomeni . In realtà, mentre nei primi decenni del secolo, sopravvive la grandiosità e la perfezione stilistica del Rinascimento, nel periodo mediano, tra gli anni '50 e '60, si avverte un senso di stanchezza, dato dalla ripetizione passiva di formule ormai vuote, come se dei fasti rinascimentali fosse rimasto il solo involucro esteriore. Infine, sullo scorcio degli ultimi decenni, il Seicento sembra presentarsi con una fisionomia ancora nuova, precorrendo la grande evoluzione, con caratteristiche che non è esagerato definire rivoluzionarie, che si imporrà nel secolo dei lumi, quando le ultime illusioni, ormai obsolete, di una cultura prossima al tramonto saranno soppiantate dai rigori astratti, universali, della nuda ragione.

Johann Sebastian Bach e Georg Friedrich Haendel : due esperienze per molti aspetti parallele e non prive di interessanti analogie



Ancora oggi è diffusa l'abitudine di accostare i nomi di Bach e di Haendel, non tanto per motivi meramente cronologici, quanto per il fatto che entrambi furono partecipi di una medesima temperie culturale che si risolse in una quasi coincidenza di sensibilità e di gusti. Ciò però non deve farci dimenticare che l'attività artistica dei due compositori si svolse in contesti nazionali del tutto diversi (Inghilterra e Germania) e che la vocazione di Haendel fu più cosmopolita e meno soggetta ad influssi e condizionamenti di tipo esclusivamente autoctono.

Bach è un aspetto emblematico della cultura germanica che, pur sforzandosi di superare schemi e modelli tradizionali, non fa che trasformarli, arricchirli e variarli, senza però mutarne le caratteristiche identitarie.

Mentre Haendel viaggiava per l'Europa, Bach restava fortemente abbarbicato alla realtà germanica, in tutte le sue sfaccettature, privilegiandone la componente mistico religiosa. E infatti il compositore trascorse tutta la vita nella Germania centrale, terra madre del Luteranesimo, guadagnandosi da vivere come organista e soprattutto come compositore di musica sacra in anguste corti provinciali, chiese, scuole ed istituzioni municipali. Inoltre, mentre Haendel a soli diciotto anni mostrò la sua libertà di spirito, rinunciando ad un suo regolare impiego in chiesa, Bach non aveva la stessa inclinazione all'avventura ed al rischio. Introverso, sedentario, amante della tranquillità, non mostrò interesse per l'aspetto commerciale dell'attività compositiva, e ciò forse influì sul numero complessivo delle sue opere che furono date alle stampe, benché le sue composizioni superassero il migliaio. La sua fama in vita fu quasi esclusivamente locale e i giudizi critici dei suoi contemporanei non furono certo lusinghieri nei suoi confronti. Perlopiù essi riguardarono le sue doti di organista.

Per due generazioni la produzione musicale di Bach fu dimenticata, e solo alquanto tardi fu riconosciuto come grande autore di musica sacra.

Interludio

“L’epoca dei falsettisti castrati”



Carlo Broschi Farinelli

Il periodo che va dalla fine del ‘500 al tardo ‘700 e che abbraccia, dunque, le origini dell’opera lirica e le sue successive evoluzioni sino ai primi segni della nuova sensibilità romantica è anche detto l’ « epoca dei castrati »». Beninteso, la pratica dell’evirazione si perde nella notte dei tempi, e dunque non è caratteristica esclusiva di un momento storico della musica in Italia.

Tuttavia, il concetto di « bel canto » è indissolubilmente associato alla castrazione, sì da costituire una delle caratteristiche salienti, fino a quando essa non fu proibita da leggi civili e da disposizioni della Chiesa, che pure aveva contribuito in misura marcata al suo affermarsi sia nelle esecuzioni in ambito liturgico che in quelle di carattere profano. L’origine dei “castrati”, risalente addirittura ad alcuni millenni fa, rimane avvolta nel mistero, in quanto non esistono notizie storiche certe in proposito.

Quasi certamente, l’usanza si è diffusa nell’area orientale, in particolare presso le popolazioni di razza araba.

L’esistenza degli eunuchi è testimoniata presso la corte dei faraoni egiziani, nel periodo più antico, nonché presso le popolazioni dell’Asia minore della Grecia e, successivamente, nella Roma Imperiale.

Gli eunuchi avevano o la funzione di custodire gli harem di Califfi, Sultani, sceicchi ed emiri, al fine di evitare il contatto delle donne appartenenti al sovrano con individui di sesso maschile per atti di natura sessuale, o funzioni di natura sacerdotale, per il presupposto che una condizione “neutra” (né maschio né femmina) favorisse l’intermediazione con la divinità.

Ma veniamo ad un’epoca più recente. Con l’avvento del Cristianesimo si accentuano, nella mentalità del tempo, sia ad Oriente che ad Occidente, gli atteggiamenti sessuofobici, con forme

Il Settecento: una grande trasformazione nell'universo musicale europeo.

Nel Seicento venne a verificarsi un fenomeno unico, di singolare importanza : la nascita dell'opera lirica in Italia. Tale evento non fu improvviso, ma si manifestò come il prodotto di una graduale evoluzione di generi musicali precedenti, che infine trovarono il giusto equilibrio in una mirabile osmosi. Non si trattò comunque della giustapposizione di elementi eterogenei ; al contrario, come avviene nella chimica, questi elementi, venendo a contatto, reagirono, dando luogo ad una realtà del tutto originale e diversa, l'opera appunto. Le componenti a cui si faceva riferimento sono il madrigale e la favola pastorale, ma a queste vanno ad aggiungersi secoli di tecnica della composizione, per la tessitura strumentale e una ricca tradizione di tecnica vocale maturata sempre in ambito italiano, fino all'acquisizione di quel bagaglio ricchissimo di norme e di tipologie di esecuzione alla base del belcanto. Un dato è incontestabile: fin dal primo Seicento l'Italia è considerata in Europa la “ vera università musicale “, come l'aveva chiamata Schutz nel 1648⁷.

Nonostante le fasi in cui può essere suddiviso il secolo XVII, per quel che concerne la musica, esso presenta comunque un andamento lineare, rappresentabile graficamente con una curva ascendente / discendente. Per il Settecento invece tutto risulta più complicato, perché, se è vero che il centro nevralgico da cui si dipartono le trasformazioni e le innovazioni resta comunque l'Italia, è pur vero che esse si svolgono in direzioni differenti e spesso divergenti. Sotto il profilo della cultura in generale, o, per meglio dire, della Weltanschauung, il nuovo secolo si presenta piuttosto scialbo, a parte alcune ardite intuizioni filosofiche che aprono la strada al criticismo e successivamente all'idealismo, portando alle estreme conseguenze il sensismo seicentesco. E' il secolo delle parrucche incipriate, delle crinoline, dei cavalieri serventi, dei pastori e delle pastorelle che scimmiettavano i pastori veri, pur se graziosamente atteggiati, del poeta greco Teocrito o del Virgilio delle Bucoliche. La prima impressione è quella di trovarsi di fronte ad un universo culturale vacuo, fatuo, non sostenuto da valori forti, ma caratterizzato da frivolezza, vanità e superficialità. Se la disamina si concentra sul panorama letterario, specialmente italiano, nonostante la pregevole ma facile musicalità metastasiana, certamente è così. Ma sono doverose due precisazioni: 1) il giudizio è in gran parte suffragato da dati oggettivi ma circoscritto ai primi decenni del secolo; 2) la mediocrità di molti prodotti letterari sprigiona come un “effetto di alone” tale da oscurare ogni altra forma artistica.

Troppo spesso si dimentica, dunque, che proprio in campo musicale il Settecento, a livello europeo, è il secolo più importante della storia, perché vi si riconoscono in nuce tutte le successive evoluzioni ed innovazioni degli stili e delle tecniche. Come al solito, è l'Italia la protagonista di tali metamorfosi, che si protraggono, però, fino alle soglie del nuovo secolo.

⁷ G. PESTELLI, “L'età di Mozart e Beethoven”, EDT, Torino, 1991. Pag. 3

“ Riflessioni pratiche sul canto figurato ”

di Giambattista Mancini – 1774

Il più importante trattato di canto del Settecento, è stato pubblicato la prima volta nel 1774, poi ampliato in una seconda edizione nel 1777;

<<E' una vera profanazione dell'arte che un semplice e cattivo suonatore di tasti o d'arco s'arroghi la qualità di maestro di canto, senza conoscerne i primi elementi. Fanno essi gridare a tutto fiato i loro scolari, guastano bellissime voci, non sapendo il modo di produrle e stenderle >>.

<< Gli organi della voce sono la laringe, il glote, l'uvola, il velo palatino, il palato, la lingua, i denti e le labbra. Quanto meglio saranno queste parti organizzate, tanto più bella, più forte e più chiara sarà la voce. Ella si spiega col canto per vari gradi acuti e gravi, ella si sospende e scorre per diverse modulazioni >>.

<< Mi occuperò a spiegare le regole della posizione della bocca, le quali, benché forse a primo aspetto non sembrino di grande importanza, pure formano uno dei punti più essenziali per ben riuscire. Nessuno, per quanto è pervenuto a mia notizia, ha trattato questa parte della professione come si conviene, e io stesso non sono arrivato a fissarne le mie idee, se non dopo una serie di osservazioni e dopo l'esperienza di molti anni >>.

<< Essendo importantissimo oggetto per chi vuol cantare il conoscere come convenga aprir la bocca, perché da ciò dipende la chiarezza della voce, mi fermerò a parlare dei difetti soliti commettersi in questa parte. Avvertasi che le regole per aprir la bocca non sono generali né possono stabilirsi universali per tutti gli individui..... L'esperienza ci insegna che una troppo grande o troppo piccola apertura di bocca, oltre all'essere sconcia e deforme, viene a rendere la voce ingrata e disgustosa >>.

L'uno o l'altro eccesso portano a degli squilibri acustici quali : l'emissione “ingolata” se la bocca è troppo aperta; l'emissione “intubata” se è troppo chiusa *<<.... Credendo di ben situare la bocca, l'aprono, ma appena e gli danno rotonda la forma... Questa posizione mostruosa produce tre gravi difetti. Primo: la voce ha, per così dire un che di sepolcrale e spento>>.*

<< La gola con moto leggero deve sciogliere la voce e deve chiarire ogni vocale non solo nel proferirla, ma altresì nel piantarla per l'esecuzione di qualunque passaggio>>.

<< La voce non può uscire naturale e bella, qualor ritrovi le fauci in una posizione forzata e impedita ad agire naturalmente.. >>

<<Non si sentirà senza nausea l'inventato stile di chi canta a onda di mare, provocando le note innocenti con villane spinte di voce, difetto disgustoso e incivile, però, essendo venuto anch'esso di là dai monti, passa per rarità moderna >>

Gioachino Rossini : il rifiorire dell'opera italiana ed il ritorno trionfale dell'arte della coloratura



Su Gioachino Rossini sono stati sparsi fiumi di inchiostro. E' dunque difficile poter aggiungere qualcosa a quanto è già acquisito sulla sua figura e sulla rilevanza della sua produzione musicale, peraltro vastissima e articolantesi in fasi o cicli nell'arco della sua lunga vita.

Con Rossini l'opera italiana sembra "rifiorire": questo termine va, però, colto nella sua giusta accezione, che prescinde da una nozione di precedente decadenza. In realtà, nella storia della musica europea, non si era verificata, prima di Rossini, una vera "crisi" del genere musicale genericamente denominato "opera", della quale esistevano diverse peculiari specificazioni.

Ciò che era venuto a determinarsi era, invece, un appiattimento su moduli stereotipi, alquanto scontati, che denotavano una certa stanchezza creativa.

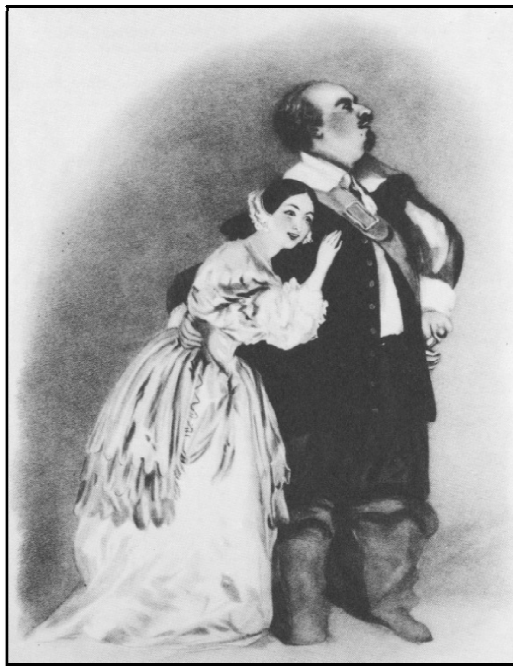
Ma a smentire la tesi del declino restano nomi di giganti della musica quali Paisiello e Cimarosa, che rappresentarono dei punti di riferimento per lo stesso Rossini. Il "rifiorire", dunque, si riferisce ad un cambiamento di rotta, ad una trasformazione interna del genere per molti aspetti rivoluzionaria. Ed infatti nella prima metà dell'Ottocento non vi fu nessun compositore che potesse eguagliare, neppure di lontano, l'influenza artistica ed il prestigio di Rossini. Altri compositori, come Bellini e Donizetti, plasmarono senza dubbio uno stile personale, ma dovettero operare all'ombra di Rossini e della sua personalità gigantesca, confrontarsi con le sue opere, seguire i suoi moduli operativi oppure discuterli o respingerli.

Sarebbe superfluo, per i fini che mi propongo, esporre in dettaglio le vicende che caratterizzarono l'esistenza del compositore.

Luigi Lablache – 1840

<<Metodo completo di canto>>

“Un’analisi ragionata dei principi sui quali diriger gli studi per isviluppar la voce, renderla pieghevole e formar il gusto”.



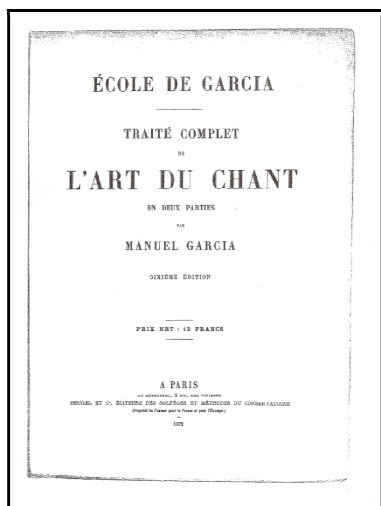
Luigi Lablache e Giulia Grisi ne’ “I puritani”

Kings Theatre London

All’inizio del suo trattato Lablache dedica qualche riga alla parte anatomica e fisiologica, come già aveva fatto Mancini :

<< Si chiama Voce quel suono che l’umana specie ha la facoltà di formare co’ suoi propri organi. I polmoni e la laringe ne sono i principali agenti: vien dessa però modificata mercè il concorso dei Seni mascellari, delle Fosse nasali e de’ Seni frontali. La maggior o minor apertura dell’estremità superiore della Laringe, che dicesi la Glottide, fa sì che producansi suoni più o meno gravi. La purezza pertanto della voce dipende dall’esatto rapporto che dee passare fra il grado di apertura della Glottide ed il grado d’elevazione del suono che vuolsi formare. Ciò che dicesi disposizione al canto consiste dunque principalmente nell’attitudine a cogliere sull’istante questo rapporto, e nella celerità con cui può quest’organo articolare i suoni dall’intelletto percetti >>.

Manuel Garcia figlio - 1847



Manuel Garcia apparteneva ad una famiglia di cantanti spagnoli, figlio del famoso tenore rossiniano Manuel Garcia, autore a sua volta di un trattato di canto, aveva come sorelle Maria Malibran e Pauline Viardot.

Manuel figlio più che come cantante si è distinto come didatta di canto ed è stato il divulgatore del laringoscopio.

Nel suo trattato Garcia ha elaborato una “teoria de colori” fondamentali della voce, che ha denominato “timbre clair” e “timbre sombre”, teorizzando che il timbro chiaro e il timbro scuro possono miscelarsi tra loro << sfociando in un numero infinito di colori vocali, a seconda della posizione della laringe,

della coordinazione muscolare interna della laringe e delle cavità di risonanza >>.

Egli così scrive :

<< Qualunque modificazione prodotta nel timbro d'un suono ha origine da un'analogia varietà nella disposizione interna del tubo che percorre la voce. Ogni gradazione di timbro nel suono rappresenta dunque la posizione data al tubo. E perciò, dato che un tubo flessibile può subire gradatamente un numero infinito di modificazioni e corrispondendo nel nostro caso ogni differenza di posizione ad una differenza di suono, possiamo anche asserire che queste differenze di suono sono moltiplicabili all'infinito ... Il suono preferibile in quanto a bellezza strumentale sarà quello che esce rotondo, vibrante e morbido: importante risultato, cui devono tendere di concerto maestro e allievo >>.

<< Quando la laringe assume una posizione leggermente più bassa di quella che assume nel timbro chiaro, e il velo palatino si alza abbastanza, la colonna sonora va a colpire la zona intermedia del palato e la voce esce chiara, ma più rotonda rispetto a quella prodotta col timbro chiaro >>.

<< Affinchè una voce possa colpire l'orecchio con ugual qualità di suono in tutta la sua estensione, occorre che il cantante, con una corretta coordinazione muscolare globale, modifichi impercettibilmente la vocale. Deve arrotondarla leggermente e progressivamente andando nella zona acuta e, viceversa, renderla più chiara andando nella zona bassa, in modo che l'uguaglianza apparente della voce sia il prodotto di una disuguaglianza obiettiva, ma mimetizzata, della vocale. Il risultato di questo processo, applicato alle diverse vocali, è il seguente: la a si avvicina alla o aperta; la e aperta si avvicina alla e chiusa e poi alla eu francese; la i si avvicina alla i (y) francese senza coinvolgere le labbra; la o si avvicina alla u italiana (...)

Matilde Marchesi

“Metodo vocale teorico e pratico” – 1886



Matilde Marchesi, Graumann (Francoforte, 24/03/1821 – Londra, 17/11/1913), Mezzosoprano e insegnante di canto. Studiò con F. Ronconi, con Nicolai a Vienna e con Garcìa a Parigi.

Dal 1854 fu insegnante di canto al Conservatorio di Vienna, insieme al marito, anch'egli insegnante di canto (Baritono) e nel 1861 aprì una scuola di canto a Parigi.

Tra le sue opere didattiche sono da ricordare: 24 quaderni di vocalizzi, fra cui 24 Vocalises pour soprano dedicati a Rossini; Etudes d'agilité avec paroles.

<< Sono convinta che la conoscenza scientifica sia indispensabile agli insegnanti di canto, perché li mette in grado di trattare lo strumento vocale in maniera naturale e razionale e su una base di maggiore certezza >>.

<< Se l'allievo vuole acquisire un buon attacco, la glottide deve essere chiusa un istante prima che incominci l'espiazione, in altre parole l'attacco deve essere preparato >>.

<< La respirazione normale, cioè la respirazione naturale di una persona sana, è quella “diaframmatica” o “addominale”. Con questa modalità respiratoria i polmoni si espandono alla base e perciò incamerano la maggior quantità di fiato. Con le altre modalità, che sono sbagliate, i polmoni si riempiono solo parzialmente >>.

Sono riportati, qui di seguito alcuni esercizi del “metodo di canto”:

la Marchesi ricorda di eseguirli *<< a piena voce, ma senza forzare; a mezza voce, il suono non può conseguire tutta la sua potenza >>.*

Il Romanticismo e l' Ottocento: apparente declino dell' "arte della coloratura"

Il **Romanticismo**, come movimento culturale, non appare all'improvviso, ma, come è noto, attraverso dei segni premonitori, in primo luogo lo "**Sturm und Drang**" (Tempesta e assalto), denominazione tratta dall'omonimo dramma di Klinger. L'area di irradiazione è la Germania. Non ci diffonderemo troppo sul Romanticismo in sé, in quanto argomento rientrante soprattutto nell'ambito delle discipline letterarie. Ci basta sottolineare l'impatto e l'influenza che esso ebbe a rivelare in campo musicale, con l'estrema valorizzazione del sentimento come forma di conoscenza, di comunicazione, di espressione, contrapposta al razionalismo assoluto del periodo illuministico.

L'atmosfera del Romanticismo si preavverte già nelle grandi costruzioni sinfoniche di L. v. Beethoven, con un limite, però, ben chiaro: un esternarsi della sfera intima del compositore, che non assume aspetto programmatico e non viene teorizzato. Le forme esterne restano pressoché inalterate, anche se un processo di decostruzione e rielaborazione è riconoscibile in modo chiaro all'interno delle forme predette. In altri termini, Beethoven non volle includere consapevolmente la sensibilità romantica nella progettazione delle sue opere.

Questa sensibilità, però, si affaccia comunque nella musica quale riflesso delle vicissitudini biografico- esistenziali del musicista, ed anche se si considera lo svolgersi della sua formazione culturale extra musicale, non insensibile al pensiero dei grandi filosofi idealisti ed alle suggestioni provenienti dalla Rivoluzione Francese, promotrice di grandi chermesse musicali di sapore patriottico e popolareggiante, in chiave propagandistica.

Se la culla del Romanticismo fu la Germania, intesa non come stato unitario, allora inesistente, ma come territorio geografico, sarebbe erroneo identificare il predetto movimento culturale con le sue manifestazioni esclusivamente germaniche. In realtà, esistono tanti Romanticismi quanti sono i paesi e le nazioni europee che si impregnarono della nuova sensibilità e determinarono, grazie ad essa, una profonda trasformazione del gusto.

Per quel che ci concerne, prescindendo dalle note peculiari dei singoli Romanticismi, nel parlare delle metamorfosi prodottesi nella tecnica vocale procederemo per successivi distinguo.

In primo luogo è necessario sottolineare che, per i suoi assunti programmatici, il Romanticismo sembrerebbe configurarsi come naturale "nemico" dell'opera lirica, e, per conseguenza, dell'arte della coloratura, almeno intesa secondo i canoni dell'opera italiana, cioè a dire come consapevole e plateale alterazione del vero e del verosimile per assurgere ad una dimensione non "fantastica" in senso stretto del reale, bensì alterata al fine di aderire a gusti ed a schemi musicali precostituiti.

Brevi cenni sulla struttura formale del Melodramma italiano, specialmente in ordine alle caratteristiche delle tecniche e dei registri vocali.

L'opera italiana non è inquadrabile a priori in un tipo fisso, in quanto tende a presentarsi come realtà mutevole ed in perenne evoluzione fino alle soglie del Novecento. E' possibile, peraltro, delinearne alcune caratteristiche distintive costanti, che, pur trasmutando a loro volta, conservano in gran parte la loro originaria caratterizzazione.

La difficoltà nell'affrontare tale discorso risiede nel voler ridurre a schema una realtà che prende forma, per successive modificazioni e trasformazioni, nell'arco di oltre tre secoli. In ogni caso, i compositori, pur di ottenere degli esiti artisticamente validi ed organizzati in modo unitario, si trovarono nella necessità di attenersi ad un complesso di norme nelle quali veniva ad individuarsi la tipologia stessa del melodramma italiano nella sua accezione più comprensiva e più vasta.

Questo insieme di norme non è un canone contraddistinto da rigida fissità; non scaturisce da riflessioni teoriche astratte, ma viene a configurarsi a partire dalle esigenze strutturali interne dell'opera, vale a dire dalla sua stessa natura.

La suddetta organizzazione formale è riscontrabile, almeno in abbozzo, fin dal periodo arcaico del melodramma, nel periodo barocco, ma si definisce ed assume le connotazioni a noi note solo nel corso del Settecento. E' singolare che nella trattatistica più antica al riguardo siano presenti solo degli accenni sparsi, il che è una chiara indicazione che il sistema di norme predetto trae origine dalle esigenze pratiche dell'opera, piuttosto che da un bisogno di fissare aprioristicamente uno schema che di fatto limitasse la libertà e la creatività dei compositori.

E' comunque un fatto indiscutibile che in tutte le opere italiane posteriori al periodo delle origini la struttura interna è suddivisa in "numeri musicali" che a loro volta si articolano in più sezioni di forme in sé concluse.

Tali numeri sono sempre funzionali al discorso drammatico, vale a dire al diverso articolarsi, nel contesto dell'opera, di distinte "situazioni" della vicenda scenica, considerata sotto il profilo della scrittura musicale.

In particolare, i "numeri" sono duetto o gran duetto, aria / cavatina e finale intermedio. Tale terminologia, però, appare solo in una fase alquanto tarda e matura dell'opera, per quel che riguarda le partizioni interne, ed è dovuta alle riflessioni di un critico del melodramma molto acuto, il livornese Abramo Basevi.

Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini: gradualmente l'opera romantica italiana prende forma e si discosta dagli schemi anteriori.

Già nella vasta produzione rossiniana, specialmente quella più matura, è dato identificare, in nuce, alcuni connotati essenziali dell'evoluzione dell'opera lirica in senso romantico. I ripetuti tentativi di forzare la "solita forma" dal suo interno, realizzati da Rossini, sono un chiaro segno di una crescente insofferenza, sia pur sobriamente contenuta, nei confronti di schemi formali rigidi che costituissero dei vincoli troppo stretti per la fantasia e l'inventiva, nell'ambito della composizione.

D'altro canto, sempre con Rossini, **l'arte della coloratura** giunge al massimo del suo fulgore, per la ricchezza e la complessità delle tessiture melodiche raggiunta all'interno dei vari numeri, particolarmente nei duetti e negli assolo. Si verifica, attraverso tali procedimenti, una splendida prosecuzione della tradizione belcantistica italiana, che trova nei virtuosismi e nelle colorature i suoi maggiori punti di forza.

L'opera lirica, così, nei primi decenni dell'Ottocento, stabilisce una salda connessione con le sue origini secentiste, anche se viene a crearsi una vistosa divaricazione tra le fiorettature di tipo barocco e le colorature post-classicistiche e pre-romantiche rossiniane, chiaramente funzionali all'insieme e tese a potenziare ed evidenziare gli effetti drammatici dell'azione scenica. Questo vasto lavoro di elaborazione musicale, sul piano strettamente tecnico, riveste grande pregio, ma deve fare i conti con l'evoluzione della mentalità, del costume, del sistema valoriale dominante e, quindi, della sensibilità generale.

Che alla fine del Settecento vi fosse qualcosa di nuovo nell'aria, all'interno della vecchia Europa, era una sensazione diffusa. Lo stesso Rossini dovette cogliere questo passaggio epocale, che riteneva un'involuzione, quando decise di defilarsi dalle scene per trascorrere una tranquilla ed onorata vecchiaia. Va ascritta a suo merito, perciò, la tempestiva lungimiranza nel cogliere l'avvento di una fase nuova. Non è nostro compito descrivere, neppure sommariamente, le caratteristiche generali del Romanticismo.

Per quel che concerne il nostro tema, è sufficiente focalizzare l'attenzione su due aspetti: l'accentuazione del sentimento, espresso attraverso la melodia e, talora, attraverso la concitazione e il rallentamento dei ritmi, ed il tentativo di immettere nell'opera una qualche forma di verosimiglianza. Già si è accennato, però, riguardo al secondo punto, che una verosimiglianza assoluta non è conseguibile, in questo genere musicale e teatrale, per l'alterazione dei tempi scenici, che si discostano macroscopicamente dai tempi reali, come è più volte è stato messo in risalto, acutamente, dal Dalhaus.

Pertanto, l'unica verosimiglianza possibile risulta essere quella connessa al pathos, cioè all'espressione musicale e drammatica di situazioni caratterizzate da conflitti di sentimenti e di passioni, evocati con tale naturalistica intensità da comunicarsi, attraverso le note, allo spettatore per *syn-pathia*, cioè per un coinvolgimento emotivo dei fruitori nelle vicende dei protagonisti. Per sintetizzare in una formula il senso complessivo del Romanticismo musicale, si può dire che la

Carl Maria von Weber

Si è già detto che la musica romantica europea, ed in particolare quella germanica* (per area germanica si intende l'area austro-tedesca) , si diparte in due filoni fondamentali: quello strumentale e quello vocale e strumentale, che a sua volta si può suddividere in cameristico e "teatrale", o "lirico". Queste denominazioni, ovviamente semplicistiche, sono adottate esclusivamente a scopo classificatorio. Accenniamo qui alla musica teatrale tedesca per la sua straordinaria importanza nella storia della musica tout court, in quanto proprio in tale settore musicale si verificano delle svolte innovative che costituiscono altrettante tappe fondamentali nello sviluppo delle forme. Mentre, con Lully, agli schemi dell'opera italiana, ampiamente esportati in tutta Europa, erano venuti ad affiancarsi gli schemi dell'opera francese, in Germania ed in Austria non era mai nata un'opera di impronta veramente tedesca. Tale evento si verifica con l'affermarsi della grande personalità di **Carl Maria von Weber**.



Weber può essere definito il "padre dell'opera tedesca", poiché in lui il teatro musicale tedesco trovò la sua prima grande espressione.

Prima di lui nell'area germanica si era avuta un'ampia diffusione dell'opera italiana. Anche l'opera francese riscuoteva un certo successo ma era minore la sua capacità di penetrazione, e dunque il grado della sua diffusione.

Weber, uno tra i primi direttori d'orchestra in senso moderno, fu, al contempo, direttore artistico in vari teatri tedeschi, il che gli consentì di conoscere a fondo la struttura e le caratteristiche salienti dell'opera italiana.

Pertanto, ebbe modo di accorgersi che questa non era consona allo spirito nazionale tedesco e ravvisò l'esigenza del sorgere di un'opera che riflettesse la cultura, le tradizioni, le inclinazioni ed i sentimenti nazionali. I primi tentativi in tal senso, già accennati, riscossero un moderato successo. Ma il suo vero capolavoro è "**Der Freischutz**" (Il franco cacciatore). In esso prende forma per la prima volta un progetto di opera specificamente tedesca. Viene conservata la tradizionale struttura a "numeri" del **Singspiel**, costituita da pezzi musicali inframmezzati da dialoghi in prosa.

La produzione artistica di Weber toccò quasi tutti i generi musicali del suo tempo. Vasta fu pure la produzione weberiana di composizioni vocali, che comprende Messe, cantate, composizioni corali, Lieder e romanze.

Richard Wagner

Sul versante della musica teatrale, intanto, già si ponevano le premesse per una nuova e più incisiva riforma, i cui segni premonitori erano riscontrabili già nell'opera maggiore di Weber. L'artefice di tale riforma è **Richard Wagner**, un nome che giganteggia non solo nella storia della musica, ma anche negli sviluppi più significativi della cultura europea, essendo la cifra emblematica del Romanticismo tedesco più maturo. Wagner nacque a Lipsia il 22 maggio del 1813.



Oltre alla sua produzione musicale, notevole importanza riveste la grande quantità di testi critici, estetici e poetici raccolti in ben 13 volumi. Wagner ben presto individuò quelli che gli apparivano i difetti dell'opera di impronta italiana: il frammentarsi dell'azione in "numeri chiusi", che comportava la "gratuità" delle arie rispetto alle esigenze sceniche inerenti allo svolgimento del dramma. Altro difetto, connesso al primo, era per lui la divaricazione venutasi ad operare tra musica e testo poetico. La musica aveva acquistato preponderanza rispetto alla parola, che era diventata semplice supporto. Già Lully, pienamente consapevole della tradizione classicista del grande teatro di prosa francese, aveva elaborato un nuovo modello d'opera, che tuttavia non soddisfaceva in pieno alle esigenze individuate da Wagner.

Infatti, per il compositore, allo squilibrio suaccennato tra parole e musica, si aggiungeva l'inadeguatezza dei temi prescelti, che comportava una "discesa" dall'atmosfera ideale che, in uno slancio di sublimazione, aveva caratterizzato la produzione operistica dalle sue origini, nel Seicento, fino a gran parte del secolo XVIII.

Naturalmente, neppure le derivazioni di tipo arcadico dell'opera settecentesca rientravano negli ideali estetici di Wagner, la cui aspirazione era un ritorno all'antico, che ravvisava nella grande tragedia greca.

Ciò nasceva da un presupposto in gran parte errato, che non trovava riscontri verificabili: il presupporre che la stessa tragedia greca rappresentasse una fusione armonica di versi poetici e musica, sicché nel suo immaginario gli stessi versi, con le loro cadenze, si trasformavano in note.

Le più recenti ricerche filologiche hanno dimostrato l'erroneità di tale ipotesi, poiché, in realtà, nulla sappiamo del tipo di rapporto che esisteva tra le varie componenti della tragedia classica.

Predominio della scuola francese e ritorno trionfale dell'arte della coloratura

Nella seconda metà dell'Ottocento, pur affermandosi, in Germania e in Italia., due stili musicali sostanzialmente opposti, si era venuta a determinare una tendenza pressoché identica: la rimozione dell'aspetto melismatico dal canto, "in favore di un linguaggio meno edonistico e più diretto".

Le grandi arie di Giuseppe Verdi, come la "melodia infinita" di Richard Wagner rappresentavano le due facce di uno stesso fenomeno, le cui radici andavano individuate negli stessi principi sottesi al movimento romantico: la semplificazione della linea melodica, che escludeva ogni forma di abbellimento virtuosistico tale da frenare lo slancio emotivo della rappresentazione, smorzando il pathos dei conflitti e contrasti situazionali portati in scena. Tale generalizzazione motivata da finalità semplificatorie, non deve, però, far supporre che l'apparato esornativo musicale fosse del tutto eliminato. Esso era, invece, semplicemente ricondotto ad una funzione "strumentale" rispetto all'espressione dei valori musicali e drammatici che si configuravano nelle singole opere rappresentate, perdendo quell'autonomia che aveva caratterizzato le origini (sec. XVII) dell'opera italiana, nel contesto del periodo barocco. E' proprio, come ribadito più volte, a questa fase storico- culturale che risale la nozione di "bel canto" che tanta parte ha avuto nell'evolversi della produzione di musica lirica.

Il Romanticismo, con la sua esigenza di adesione profonda alla realtà, con il suo privilegiare i fattori emotivo- passionale, con la sua evocazione di grandi ideali incarnati in figure eroiche, progressivamente aveva eroso gli spazi del "bel canto", che, trasportando lo spettatore in una dimensione astratta ed autonoma, lo avrebbe distolto dal pieno coinvolgimento nelle vicissitudini, tormentose e tragiche, dell'eroe e dell'eroina protagonisti.

Mentre questa trasformazione viene svolgendosi, in Italia e in Germania, i primi elementi di novità si ravvisano in **Francia**. Infatti << per tutta la prima metà dell'Ottocento, Parigi fu praticamente la capitale europea dell'opera. Non solo vi risiedevano molti compositori importanti, ma anche quelli che vivevano altrove non si sentivano arrivati finchè non avessero ottenuto un successo a Parigi. Le origini di questo predominio risalgono ai tempi di Gluck. Benchè le sue ultime opere avessero un successo moderato in Germania e assolutamente nullo in Italia, il loro stile era talmente congeniale al gusto francese che continuò a fare proseliti, e grazie a questi potè sopravvivere durante la Rivoluzione e rifiorire nuovamente al tempo del Primo Impero >>.**2

Con poche ed incisive parole Grout fotografa la situazione che era venuta a crearsi, favorita da una prolungata "stasi" creativa dell'opera italiana e dalla mancanza di una vera concorrenza da parte tedesca.

Il Verismo

Un discorso a parte merita l'evoluzione (secondo alcuni autorevoli critici, è più giusto parlare, piuttosto, di involuzione) in senso realistico della musica europea tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del '900.

Esporre nei dettagli tale vicenda sarebbe cosa assai complessa. Pertanto, ci limiteremo a qualche telegrafico accenno. La trasformazione concerne soprattutto un settore: l'opera lirica. Le sue prime avvisaglie vanno individuate nell'allestimento viennese di "**Carmen**", di **Georges Bizet**. Questa fu concepita, in origine, secondo gli schemi dell'opera- comique, come, del resto, la prima versione del "**Faust**" di **Charles Gounod**. Si trattava di un regolare (e funzionale) alternarsi di parlato e musica. In seguito, Ernest Guirand trasformò i dialoghi in recitativi, e così "**Carmen**" assunse la forma attualmente conosciuta e divulgata.

Il libretto fu tratto dalla novella omonima di Prosper Merimée, che già aveva suscitato scandalo fra i benpensanti. La vicenda era ambientata nella Spagna di quel tempo: don Josè, brigadiere dei Dragoni, si innamora alla follia di una zingara sigaraia, Carmen, che a sua volta si invaghisce del toreador Escamillo. Pur consapevole di essere stato tradito, don Josè cerca disperatamente di convincere Carmen a restare con lui, ma la sigaraia non intende rinunciare alla propria libertà e rifiuta il suo amore. Don Josè, ferito nei sentimenti ed umiliato, la uccide.

Il soggetto appariva marcatamente licenzioso ed immorale, per gli schemi mentali dell'epoca, non tanto perché sceglie come protagonista uno spirito libero, che sembra ignorare ogni canone morale, quanto perché si tratta di una donna che, oltretutto, si serve di mezzi sensuali e sessuali per compiere le proprie scelte di vita, sfoderando il suo carattere "selvaggio" ed ammaliatore. Anche per un pubblico di mentalità aperta tutto questo era troppo. Inoltre, lo stesso amore non è più il sentimento al centro di tante trame romantiche – uno struggente desiderio intessuto di ideale, lontano e inattuabile – bensì una passione feroce, mostruosa, oscura, attraverso cui il destino si manifesta, e che può condurre addirittura alla morte. Anche il Romanticismo aveva insistito sul binomio Amore- Morte, indulgiando sugli aspetti più eclatanti di tale singolare connessione, concepita come una malattia.

Da Bizet in poi la <<malattia>> si trasforma in follia e ossessione. A sottolineare il cambiamento di clima psicologico è la stessa qualità di voce richiesta a Carmen, con estensione tale da raggiungere note basse e, nel contempo, toccare gli acuti estremi, collocandosi a mezza strada tra il contralto e il mezzosoprano.

La voce di Carmen è adoperata nella partitura con straordinaria efficacia drammatica soprattutto nel terzetto dell'atto III ("la scena delle carte").

Gli Strauss, l'opera lirica e le tipologie vocali.

Nella Storia musicale del XIX secolo, gli Strauss rappresentarono un caso unico e irripetibile. Difficilmente si verifica, infatti, che una famiglia di musicisti, ciascuno con una propria individualità artistica ben definita, riescano a improntare di sé un'epoca intera, aprendo nuove strade nel settore della composizione musicale e, soprattutto, delle tecniche di esecuzione.

Dopo la grande riforma wagneriana appariva assai arduo inserirsi con intuizioni originali nel microcosmo musicale, in quanto si era costretti a scegliere fra due alternative: o immettersi nel grande filone della tradizione segnato da Haydn, Mozart e Beethoven o, viceversa, portare alle estreme conseguenze la *Sensucht* romantica, mediante la composizione di opere altamente evocative di elementi folclorici, improntate a descrittivismo, naturalistico o addirittura intrise di nazionalismo, più o meno dissimilato.

Gli Strauss, di fronte a questo difficile bivio, seppero rimanere sé stessi, non indussero a forzature dettate dalla moda o da scelte aprioristiche, e tuttavia non caddero neppure in facili forme di eclettismo compromissorio. Specialmente nel campo della composizione e delle tecniche di esecuzione di musiche per corno, gli Strauss costituirono un'autentica dinastia, che dominò le scene musicali per oltre un secolo, fino alla morte di Richard, nel 1949.

Anche nei decenni successivi, fino ai giorni nostri, questi straordinari musicisti sono rimasti da un lato il simbolo del fascino della Vienna imperiale, delle feste sfarzose nel castello di Schonbrunn e, più in generale, di un ancien regime che stentava a tramontare, vivendo, tuttavia, uno splendido e irreversibile declino; dall'altro, di una musica drammatica, cupa, irta di accenti nuovi, non privi di dissonanze, che sembrano rivelare i limiti della notazione tradizionale e preludere, sia pure timidamente, ai nuovi orizzonti della dodecafonia e di altre forme sperimentali.

Eppure, pochi musicisti, come gli Strauss, vollero, espressamente e dichiaratamente, essere conservatori, sul piano della teoria e della prassi musicale.

La loro grande avventura iniziò con **Johann Strauss padre** (1804- 1849), seguito dal ben più noto **Johann figlio**, autore della celebre operetta "**Die Fledermaus**" ("Il Pipistrello", 1874).

Sull'opera musicale complessiva degli Strauss pesa un luogo comune: la loro produzione sarebbe legata a un certo clima festaiolo "fin de siècle", tipica di una corte viennese che si sforzava di non prendere atto della propria obsolescenza in un'Europa, ormai, i cui molteplici fermenti socio-economici e culturali sarebbero inevitabilmente sfociati nella formazione di un mondo nuovo, sempre più variegato e complesso.

Il Novecento: evoluzioni e trasformazioni negli stili e nelle tecniche musicali

Il Novecento è un secolo di grandi trasformazioni. E' singolare che tali trasformazioni avvengano, ad un ritmo vertiginoso, nell'arco ben circoscritto di appena quattro decenni.

La seconda metà del secolo si distingue, invece, per un generale rallentamento dei moti dello spirito e dell'ingegno, che talora rasenta la stasi. Si ripercorrono, in sostanza, le esperienze pregresse, con approfondimenti e ripensamenti.

Le neo-avanguardie sono prive, insomma, del mordente e della carica rivoluzionaria che aveva distinto le avanguardie. Il fenomeno riguarda anche il settore musicale.

Tra gli autori di maggior interesse, nel nuovo secolo, giganteggia la figura di **Claude Debussy**, che inaugura addirittura una moda, il "debussismo", che diede luogo a vistosi travisamenti del significato complessivo della produzione musicale del compositore, legati soprattutto a forzature ideologiche ed a premesse teoretiche non sempre aderenti alla realtà fattuale.

Tra queste premesse, in primo luogo va considerata l'identificazione della musica di Debussy con il simbolismo in letteratura e l'impressionismo in pittura. Siffatti parallelismi mancano di rigore e risultano in gran parte arbitrari.

In realtà Debussy ha due volti: il primo risale ai primi anni del secolo, quando la sua produzione poteva ancora rientrare nelle molteplici metamorfosi attraversate dal Romanticismo.

In questa fase, la musica debussiana vuole essere una eloquente affermazione dell'esprit francese, complesso amalgama di eleganza, di preziosismo, di fantasia di tipo idilliaco, in analogia con i pittori francesi del tempo aderenti all'estetica dell'impressionismo (un moto che va dalla natura ai sensi, e quindi all'intelletto dell'artista).

Debussy, mostrando sempre un grande rigore strutturale, come rilevò acutamente il celebre direttore d'orchestra Ernest Ansermet, nel 1909, compone per vasti quadri sonori, in cui l'"impressione" originaria si manifesta nel caratteristico "flou", (lo sfumato), che viene a concretizzarsi in una tecnica inconfondibile mediante la quale le singole impressioni vengono suggestivamente tradotte in suoni corrispondenti.

Le sue capacità di creare atmosfere sognanti, per mezzo di un raffinato colorismo melodico, ha fatto sì che Boulez accostasse il nome del compositore a quello di Webern.

Frequente anche, nelle sue melodies, è lo sforzo di realizzare una struttura musicale "poetica", rivestendo di suoni non tanto le parole, quanto il clima emotivo e spirituale, che si respirava nei grandi poeti dell'epoca: Baudelaire, Verlaine e Mallarmé.