

MUSICA E TEATRO

Musiche di scena / Musica Incidentale

Per musiche di scena (o musica incidentale) si intende l'insieme dei brani musicali che, in uno spettacolo di teatro di parola, contribuiscono, come la scenografia, i costumi e l'illuminotecnica a vivificare emotivamente l'espressione drammaturgica, integrandosi fra loro e con la recitazione degli attori.

Esiste una precisa distinzione fra la musica di scena e quella che si può trovare in uno spettacolo di teatro musicale, e cioè in un'opera lirica, in un'operetta o in un musical. In questi casi, infatti, l'azione scenica viene, di norma, portata avanti da una strettissima integrazione tra recitazione e musica (espressa il più delle volte attraverso le modalità del canto o della danza), mentre nel caso della musica composta per il teatro (e quindi la "musica di scena" propriamente detta) questa interviene quasi sempre senza interferire sugli sviluppi della vicenda, andandosi a sovrapporre alla recitazione come sottofondo, creando cesure fra una scena e l'altra oppure commentando (anche come pezzo solistico e/o corale) la situazione drammatica.

I confini fra i generi musicali sono ovviamente imprecisi e in alcuni casi molto indefiniti. Nel caso di uno dei massimi compositori teatrali del '900, il tedesco Kurt Weill collaboratore di Bertolt Brecht, spesso le sue opere vengono ascritte da alcuni nel campo delle musiche di scena mentre, forse, almeno nel caso de "L'Opera da tre soldi" (il frutto più famoso della collaborazione dei due), bisognerebbe parlare di "teatro musicale".

Teatro GRECO

Per teatro greco, in letteratura e nella storia del teatro, si intende l'arte teatrale nel periodo della Grecia classica. Le forme teatrali che oggi conosciamo discendono da quelle che si praticavano e che vennero perfezionate nella Atene del V secolo a.C.

Gli Ateniesi organizzavano alcuni giorni dell'anno grandi manifestazioni in cui tre autori teatrali dell'epoca, secondo approvazione da parte dell'arconte eponimo, gareggiavano per conquistare la vittoria decisa da una giuria composta da dieci giudici, selezionati da varie Tribù. Gli attori, esclusivamente uomini anche nelle parti femminili (perché le donne non potevano recitare), indossavano maschere che li rendevano riconoscibili anche a grande distanza (nel teatro di Atene gli spettatori più lontani potevano essere anche a quasi cento metri dagli attori), ne amplificavano la voce grazie ad un congegno interno. La recitazione era rigorosamente in versi, e alle parti soliste si accompagnava un Coro, gruppo di attori che assolveva la funzione di collegamento delle scene, commento e narrazione della trama. La forma d'arte di ispirazione più elevata era considerata la tragedia, i cui temi ricorrenti erano derivati dai miti e dai racconti eroici. Le commedie, di carattere più leggero e divertente, prendevano spesso di mira la politica, i personaggi pubblici e gli usi del tempo.

E' noto che la tragedia greca non veniva soltanto recitata, o perlomeno non esclusivamente. Attori e coro, infatti, si esprimevano perlopiù in una sorta di declamazione intonata difficile oggi da immaginare. Ai personaggi sul palco erano affidati monodie, duetti, terzetti. I coreuti dispiegavano il loro canto al momento dell'ingresso in orchestra ("parodo"), tra gli atti ("stasimi"), all'uscita ("esodo"). Dapprima tali interventi si caratterizzavano per la forte tensione emotiva, in seguito assunsero tono più lirico, svincolandosi dal resto dell'azione. Di quella musica, di cui erano autori

gli stessi tragediografi, a noi resta soltanto un lacerto papiraceo, di epoca posteriore nonché di problematica decifrazione, proveniente dall'*Oreste* di Euripide. Tuttavia, possediamo una ricca serie di testimonianze letterarie. Alcune di carattere decisamente anedddotico: per esempio quella che racconta di come il canto delle Furie nelle *Eumenidi* di Eschilo producesse un effetto così spaventoso da far cadere in convulsioni per lo spavento i bambini che assistevano allo spettacolo. Altre ci aiutano a comprendere funzione e specificità della musica nel teatro greco dell'epoca di Eschilo, Sofocle, Euripide. Del primo (525-456 a. C.) conosciamo la severità dello stile, ottenuta attraverso la ripetizione di medesimi schemi ritmico-melodici perlopiù accompagnati dalla cetra. Sofocle (496-405 a. C.), ammirato dai contemporanei per la dolcezza delle sue melodie, portò il numero dei coreuti da dodici a quindici, introducendo anche più suonatori nell'orchestra tragica. Le innovazioni maggiori si ebbero però con Euripide (482?-406 a. C.), che inserì nelle sue tragedie vere e proprie arie virtuosistiche, perfino di tono popolare o esotico, al fine di ottenere il massimo coinvolgimento emozionale del pubblico. Ciò suscitò il biasimo di molti, tra cui il mordace Aristofane. Nella commedia, invece, solo di quando in quando agli attori era richiesto di cantare - e al coro esclusivamente negli intermezzi fra gli atti.

I Greci consideravano il teatro non come una semplice occasione di divertimento e di evasione dalla quotidianità, ma piuttosto come un luogo dove la polis (la città) si riuniva per celebrare le antiche storie del mito, patrimonio comune della cittadinanza. Lo spettatore greco si recava a teatro per imparare precetti religiosi, per riflettere sul mistero dell'esistenza, per rafforzare il senso della comunità civica. L'evento teatrale aveva dunque la valenza di un'attività morale e religiosa, assimilabile ad un vero e proprio rito. Agli spettacoli la popolazione partecipava in massa e probabilmente già nel V secolo a.C. erano ammessi anche donne, bambini e schiavi.

La rappresentazione teatrale non è dunque soltanto uno spettacolo: è un rito collettivo della *pólis* che si svolge durante un periodo sacro in uno spazio sacro (al centro del teatro sorgeva l'altare del dio). Il teatro, proprio per questo suo carattere collettivo, assunse la funzione di cassa di risonanza per le idee, i problemi e la vita politica e culturale dell'Atene democratica: se è vero infatti che la tragedia parla di un passato mitico, è anche vero che il mito diventa metafora dei problemi profondi che Atene vive.

I più importanti e riconosciuti autori di tragedie furono, nell'Atene del V secolo a. C., Eschilo, Sofocle ed Euripide. Nei diversi momenti storici, affrontarono i temi più sentiti dell'epoca. Eschilo fissò le regole fondamentali del dramma tragico: la tragedia inizia generalmente con un prologo (da *prò* e *logos*, discorso preliminare), che ha la funzione di introdurre il dramma; segue la parodo, che consiste nell'entrata in scena del coro attraverso dei corridoi laterali, le *pàrodoi*; l'azione scenica vera e propria si dispiega quindi attraverso tre o più episodi (*epeisòdia*), intervallati dagli *stasimi*, degli intermezzi in cui il coro commenta, illustra o analizza la situazione che si sta sviluppando sulla scena; la tragedia si conclude con l'esodo (*èxodos*). Mentre i primi due autori vennero considerati come i depositari dei valori della *polis*, Euripide espresse le contraddizioni di una società che stava cambiando.

Il teatro dell'epoca ignorava il concetto di scenografia così come lo intendiamo oggi. L'intera azione drammatica si svolgeva con la stessa facciata, forse decorata con dipinti in prospettiva. Non tutti gli eventi del dramma venivano rappresentati sulla scena; quelli più violenti avvenivano infatti fuori di essa. Gli spettatori prendevano coscienza dell'avvenimento tramite l'annuncio di un messo o un personaggio che aveva assistito all'evento (presa di coscienza dopo lo svolgimento), oppure per metonimia tramite le urla dei personaggi (presa di coscienza durante o immediatamente dopo lo svolgimento).

Una commedia è oggi un componimento teatrale o un'opera cinematografica dalle tematiche leggere o atto a suscitare il riso, perlopiù a lieto fine. Il termine ha assunto nei secoli varie sfumature di significato, spesso allontanandosi di molto dal carattere della comicità. La commedia, nella sua forma scritta, ha origine in Grecia nel VI secolo a.C.

La parola greca "comodìa", composta di "Kòmos", corteo festivo e "odè", canto, indica come questa forma di drammaturgia sia lo sviluppo in una forma compiuta delle antiche feste propiziatorie in onore delle divinità elleniche, con probabile riferimento ai culti dionisiaci. Ma la commedia greca veniva usata anche per fare ironia sulla politica e sulla legge presente allora: la cosiddetta satira.

Il suo maggiore rappresentante è Aristofane, l'unico commediografo della commedia attica di cui ci siano pervenuti testi completi. Utilizzò elementi fantastici e introdusse la satira politica fino all'attacco personale, secondo il principio dell'onomastí komodéin (deridere una persona con il suo nome).

L'ultima fase della commedia attica, dopo la commedia antica e la commedia di mezzo, è la commedia nuova, che coincide con l'età ellenistica, in cui il cittadino è ridotto al rango di suddito, ininfluenza dal punto di vista politico. I temi della commedia si adattano alla nuova realtà, spostandosi dall'analisi dei problemi politici all'universo dell'individuo. I personaggi non riproducono che dei "tipi" secondo uno schema poi divenuto classico e adattato dalla commedia romana e, più tardi, dalla commedia dell'arte: i giovani innamorati, il vecchio scorbutico, lo schiavo astuto, il crapulone. Il maggior esponente della commedia nuova è Menandro (IV-III secolo a.C.).

Teatro ROMANO

Il teatro latino è una delle più grandi espressioni della cultura della Roma antica. Fortemente caratterizzato nella direzione dell'intrattenimento, era spesso incluso nei giochi, accanto ai combattimenti dei gladiatori, ma soprattutto, sin dalle origini è collegato alle feste religiose. La provenienza di molti testi è di origine greca, in forma di traduzioni letterali o rielaborazioni (vertere), mescolate ad alcuni elementi di tradizione etrusca.

A Roma le rappresentazioni teatrali si svolgevano durante i giochi e le feste, in occasione di cerimonie religiose, trionfi militari, funerali di personalità pubbliche. A differenza del teatro greco, la connotazione civile o rituale lascia il posto al carattere di intrattenimento. Per il pubblico romano la partecipazione è motivata dal divertimento più che dalla tensione religiosa o politica.

La commedia, apparentemente, si rifugia nella imitazione delle commedie di Menandro. Tito Maccio Plauto adatta i temi e i personaggi greci al pubblico romano, nascondendo però dietro ad una Grecia spesso improbabile tematiche riconoscibili del mondo romano a lui contemporaneo. A Plauto fin dai tempi antichi vengono attribuite centotrenta commedie, di cui ventuno sono giunte fino a noi, che riscossero enorme successo, contribuendo a far evolvere il rapporto della società romana con il teatro. Plauto si ispira ai modelli greci per creare nuove soluzioni, come invenzioni linguistiche, intrecci, battute, musiche e danze, che finivano per realizzare quasi dei musical, che purtroppo, oggi, a causa dell'incompletezza del materiale plautino tramandatoci, non si possono apprezzare pienamente.

Publio Terenzio Afro, liberto cartaginese, scrive commedie delicate, quasi sprovviste di ciò che venne in seguito chiamata la vis comica.

Accanto alle commedie d'ambientazione greca, cominciano ad affermarsi le commedie di argomento romano. La commedia romana ha grande somiglianza con il genere greco, con alcune innovazioni: l'eliminazione del coro (ripristinato in epoche successive nelle diverse trascrizioni) e l'introduzione dell'elemento musicale. La commedia 'greca' era chiamata fabula palliata (così chiamata dal pallium, mantello di foggia ellenica indossato dagli attori), mentre la commedia

ambientata nell'attualità romana era detta *fabula togata* (dalla "toga", mantello romano) oppure *tabernaria*.

Negli ultimi decenni della repubblica si assiste a una grande crescita di interesse verso il teatro, che ormai non coinvolge più solo gli strati popolari, ma anche le classi medie e alte, e l'élite intellettuale. Cicerone, appassionato frequentatore di teatri, ci documenta il sorgere di nuove e più fastose strutture, e l'evolvere del pubblico romano verso un più acuto senso critico, al punto di fischiare quegli attori che, nel recitare in versi, avessero sbagliato la metrica. Accanto alle commedie, lo spettatore latino comincia ad appassionarsi anche alle tragedie.

Il genere tragico fu anch'esso ripreso dai modelli greci. Era detta *fabula cothurnata* (da *cothurni*, le calzature con alte zeppe degli attori greci) oppure *palliata* (da *pallium*, come per la commedia) se di ambientazione greca. Quando la tragedia trattava dei temi della Roma dell'epoca, con allusioni alle vicende politiche correnti, era detta *praetexta* (dalla *toga praetexta*, orlata di porpora, in uso per i magistrati). Ennio, Marco Pacuvio e Lucio Accio furono autori di tragedie, non pervenuteci.

Unitamente alla crisi dei generi comici e tragici, i generi che maggiormente si imposero all'attenzione del pubblico furono la danza e il mimo. Quest'ultimo consisteva nell'imitazione teatrale della vita quotidiana e dei suoi aspetti più grotteschi accompagnata da musica. Il verismo del mimo si avverte nelle sue convenzioni sceniche, che lo oppongono alla commedia: attori senza maschera, presenza di attrici sul palco e assenza di calzature per permettere la danza. Nato in epoche remote e arrivato a Roma dalla Magna Grecia, il mimo ebbe il suo apice di popolarità negli ultimi anni della repubblica e soprattutto in età imperiale. La crescente voga di questi spettacoli nell'età di Cesare si ricollega al diffondersi di un gusto veristico che rese le tradizionali rappresentazioni di Plauto ed Ennio obsolete e arcaizzanti.

La musica come elemento integrante dello spettacolo teatrale è una delle novità più consistenti del teatro romano. Ad un flautista (*tibicen*) era affidato il compito di accompagnare i dialoghi (*diverbia*) e i canti veri e propri (*cantica*). L'accompagnamento musicale, nelle parti recitate in *senari giambici*, veniva eseguito con la tibia, uno strumento musicale a fiato in osso, ad ancia semplice o doppia. La lunghezza e la modalità di esecuzione producevano un suono più grave o più acuto, adatto alle parti rispettivamente più serie o di contro più allegre di una rappresentazione. L'introduzione musicale produsse la convenzione per la quale il pubblico, prima dell'entrata del personaggio, poteva già intuire lo svolgersi degli avvenimenti. Spesso il musicista restava in scena per tutto il tempo della rappresentazione, muovendosi insieme ai personaggi. Della musica latina non ci è rimasto nessun documento che possa essere utile a ricostruirne i brani.

Riguardo al coro, non è ancora chiarito se esso partecipasse o meno alle tragedie, e che in misura. Di sicuro, comunque, a esibirsi tra gli atti delle commedie era spesso un'orchestra numerosa e fragorosa. Tibie, cetre, zampogne, strumenti a percussione, e perfino voci, costituivano l'organico d'accompagnamento a mimo e pantomimo, generi spettacolari affermatasi nel I secolo a. C., sovente con donne protagoniste.

L'attore a Roma poteva definirsi un interprete completo, in quanto era addestrato alla recitazione, al ballo e al canto, e perciò è maggiormente equiparabile ad un attore di musical piuttosto che ad uno di prosa moderno.

I Romani cominciarono a costruire edifici teatrali in muratura soltanto dopo il 30 a.C. Nel periodo precedente, i luoghi degli eventi teatrali erano costruzioni di legno provvisorie spesso erette all'interno del circo o di fronte ai templi di Apollo e della Magna Mater. Il teatro romano dell'età imperiale, invece, è un edificio costruito in piano e non su un declivio naturale come quello greco, e ha una forma chiusa, che rendeva possibile la copertura con un *velarium*, ed è l'esempio di teatro che più si avvicina all'edificio teatrale moderno. La *cavea*, la platea semicircolare costituita da

gradinate, fronteggiava il palcoscenico (*pulpitum*), che per la prima volta assume una profondità cospicua, rendendo possibile l'utilizzo di un sipario e una netta separazione dalla platea.

L'Opera prima dell'Opera

La polemica cristiana contro il teatro, condannato in quanto luogo del falso istituzionalizzato, trionfo della corporeità e perciò di libidine e sfrenatezza sessuale conduce, a partire dal V secolo, all'eclissi della teatralità in senso proprio. Ma non della spettacolarità, intesa come pratica performativa ad ampio raggio geografico, sociale, culturale, che trova alimento in mille occasioni festive, pubbliche o private. Ciò detto, appare dunque alquanto singolare che la rinascita medievale del teatro sia ascrivibile proprio alla Chiesa, essendo infatti avvenuta all'interno dell'ufficio sacro. L'atto di nascita di quel che poi verrà comunemente chiamato *dramma liturgico* (denominazione tuttavia molto contestata, giacché queste rappresentazioni non si svolgevano durante la messa: ecco perché forse sarebbe più opportuno parlare di "dramma ecclesiastico") è ravvisabile nel *Quem quaeritis* attribuito al monaco Tutilone e tramandato da due manoscritti del X secolo: due brevi battute scambiate tra l'angelo e le pie donne presso il sepolcro di Cristo ormai vuoto. Si tratta di un tropo, ovvero di un testo cantato aggiunto alla liturgia tradizionale, da eseguirsi durante la processione introduttiva alla messa di Pasqua. La visita dei Magi a Gesù, la strage degli innocenti, l'Ascensione, i miracoli dei santi e diversi altri episodi di storia sacra vennero adattati allo stesso modo. Via via il dramma liturgico ampliò la propria durata, arrivando ad accogliere diversi personaggi e scene di realismo comico.

Finché, uscito da monasteri e chiese, sostituito al latino il volgare, svolgendo soggetti epici e di leggende popolari assieme a quelli biblici e agiografici, non trovò posto nelle piazze di fronte a folle eterogenee di spettatori. Presero così a svilupparsi, dalla prima metà del XIII secolo e in certi casi fino a pieno Cinquecento, *miracles* e *passions* in Francia, *autosacramentales* in Spagna, *miracle plays* e *morality plays* in Inghilterra. In essi vi era molta musica di scena: melodie gregoriane, pezzi polifonici, danze, canzoni popolari, pagine strumentali, speciali effetti acustici in relazione a determinati personaggi o situazioni. I medesimi caratteri musicali, benché probabilmente con prevalenza maggiore di declamazione intonata, possedeva pure la *sacra rappresentazione* italiana (erede della *lauda drammatica* due-trecentesca), la cui massima fioritura si realizzò nella Firenze di Lorenzo il Magnifico.

Il recupero del teatro classico a opera degli umanisti tardoquattrocenteschi condusse al riallestimento scenico di quei testi e alla loro imitazione-ricreazione in chiave moderna. Larga fortuna godette in specie il genere comico. Tra gli atti, in sostituzione dei cori antichi, vi vennero collocati *intermedi* di varia natura, perlopiù di soggetto mitologico o allegorico. Alcuni mimati o danzati, in genere denominati *moresche*; altri affidati a voci soliste oppure, in conseguenza della voga madrigalistica che impazzì per tutto il sedicesimo secolo, eseguiti da *ensembles vocali* (spesso sostenuti da strumenti); altri ancora, infine, veri e propri spettacoli della meraviglia alle cui definizioni concorrevano azione, parola, canto, movimenti coreografici, effetti speciali, costumi lussuosi, persino profumi. Quest'ultima tipologia di intermedi era prediletta dalle grandi corti rinascimentali italiane, dalle quali veniva approntata in occasione di festeggiamenti dinastici e diplomatici di particolare rilievo. Genere specificamente cinquecentesco fu la *favola pastorale*, azione di soggetto amoroso ambientata in selve idilliache e campi ameni che vede protagonisti pastori, ninfe, divinità silvane propense al canto e al ballo.

Questo aumento d'importanza graduale della musica all'interno dello spettacolo teatrale portò, alla fine del XVI secolo, come si è già accennato, a veri e propri spettacoli di "teatro musicale", in cui alla recitazione parlata si sostituiva il "recitar cantando".

Pastorale e intermedi vengono considerati precursori diretti del *melodramma*, 'invenzione' fiorentina che nella decisa presa di posizione in favore del valore espressivo della monodia, nella riflessione sulla musica degli antichi portata avanti negli ultimi decenni del Cinquecento dal circolo intellettuale ("camerata") riunitosi attorno al conte Giovanni Bardi, trova la sua armatura teorica di riferimento. Atto di nascita ufficiale dell'opera è l'Euridice di Ottavio Rinuccini con la musica di Jacopo Peri.

INGHILTERRA

In Inghilterra, con l'affermarsi del teatro elisabettiano, si nota un uso della musica molto intenso, musica spesso prevista dall'autore e specificata nelle didascalie. Nel teatro di Shakespeare la musica era presente in varie forme: dalle canzoni e danze richieste dal pubblico durante gli intervalli a varie forme di musica strumentale riservata agli "effetti sonori" di personaggi soprannaturali. L'orchestra era posizionata sotto il palco o di fianco. Per le rappresentazioni shakespeariane scrissero musiche Robert Johnson, Thomas Morley e John Wilson, ma non è rimasto nulla di queste composizioni.

Per tutta la seconda metà del XVII secolo un genere teatrale molto in voga fu il *masque*, che diede molto lavoro ai compositori. Il *masque* è un intrattenimento teatrale della corte inglese, che univa recitazione, canto, danza e pantomima e aveva soggetto per lo più mitologico o allegorico. Derivato in parte dall'intermedio italiano e dal *ballet de cour* francese, fiorì nei sec. XVI-XVII. Scritto in versi, il *masque* non aveva carattere propriamente drammatico né una trama definita, univa personaggi umani (peraltro non sempre presenti) e allegorici e si avvaleva di apparati scenografici che divennero sempre più complessi.

Il più grande rappresentante dei compositori inglesi di musica di scena fu senza dubbio Henry Purcell, autore di partiture di altezza decisamente superiore a quelle dei suoi contemporanei. Di lui si possono ricordare "The Fairy Queen" (da "A Midsummer Night's Dream" di Shakespeare), "King Arthur" di Dryden e "The Tempest" di Shakespeare.

FRANCIA

Quello che rappresentò Purcell in Inghilterra trova in Francia un corrispettivo nell'opera di Jean Baptiste Lully, collaboratore di Molière e musicista di corte di Luigi XIV. Egli compose le musiche per molte rappresentazioni del grande drammaturgo, arricchendole spesso di interventi danzati, tanto da portare alla nascita di un vero e proprio genere teatrale, di grande successo in Francia, la *comédie ballet*.

Con il termine *comédie-ballet* furono inizialmente definite in Francia, nella seconda metà del '600, le commedie teatrali che venivano rappresentate con intermezzi musicali e coreografici, più o meno integrati con il resto della trama.

Il primo esempio del genere può essere considerato *Les fâcheux*, lavoro di Molière rappresentato con musiche di Jean-Baptiste Lully e coreografie di Pierre Beauchamp. La *comédie-ballet* avrebbe poi visto numerosi ulteriori esempi, nati sempre dalla collaborazione tra i tre, i quali sarebbero culminati nel capolavoro del genere, *Le bourgeois gentilhomme*, nel 1670. Dopo la rottura con Lully, Molière si rivolse a Marc-Antoine Charpentier e la collaborazione tra i due, ancora con il concorso coreografico di Beauchamps, si concluse nella "Comédie Melée de Musique, & de Danse" e "Le malade imaginaire".

Nel XVIII secolo il genere in quanto tale venne quasi completamente superato, ma lasciò una notevole eredità nell'usanza a lungo rimasta viva nel teatro francese, del largo utilizzo di musiche di scena (anche cantate).

Dal 1700 ai giorni nostri

La musica di scena nel corso dei secoli successivi fu un campo in cui si cimentarono moltissimi musicisti, con maggiore o minore frequenza. Mozart ("Thamos, Koenig in Aegypten"), Beethoven ("Egmont", "Coriolan"), Schubert ("Rosamunda principessa di Cipro"), Berlioz ("Huit scènes de Faust"), Mendelsshon ("Sogno di una notte di mezza estate"), Schumann, Brahms, Bizet ("L'Arlèsienne") e Grieg ("Peer Gynt"), fino ad arrivare a Kurt Weill. Un'attività particolarmente intensa in questo campo ebbero, nel XX secolo, i musicisti francesi del gruppo dei "Six", seguaci ideali di Eric Satie ("Cinq grimaces pour le songe d'une nuit d'été"), tra i quali lasciarono opere significative soprattutto Darius Milhaud e Arthur Honegger.

Spesso, nel 1800, musiche concepite inizialmente per la scena divennero brani a sé stanti inseriti nella programmazione concertistica regolare. Esempi ne sono "Sogno di una notte di mezza estate" di Mendelsshon (da Shakespeare), "Egmont" di Beethoven (da Goethe) e "Peer Gynt" di Grieg (da Ibsen).

Uno dei massimi compositori teatrali del '900, il tedesco Kurt Weill collaboratore di Bertolt Brecht, con "The silver sea" (1933) fu di fatto l'ultimo autore ad aver scritto per il teatro di prosa musiche concepite per un'intera orchestra e coro. Con Kurt Weill si può dire che si conclude il mainstream classico della musica incidentale (o musica di scena) occidentale, databile appunto dalla metà del 1600 fino agli anni '30 del Novecento.

Da qui in avanti, per ragioni soprattutto economiche, l'impiego di grandi mezzi musicali e corali di norma venne riservato soltanto a generi espressamente "musicali" quali il musical, oppure a grandi produzioni cinematografiche. L'impiego stesso della musica nel teatro di prosa sembra meno importante e vincolante.

Per il teatro di prosa la tendenza è diventata sempre più quella di economizzare, ingaggiando piccoli gruppi di musicisti/cantanti, oppure addirittura abolendo la musica dal vivo e sfruttando le risorse tecnologiche, musiche preregistrate o suoni/effetti elaborati elettronicamente. Anche perché non tutti i teatri, in particolare quelli non solitamente adibiti al teatro d'opera o al balletto, hanno dimensioni tali da poter ospitare la buca per l'orchestra o spazi sufficienti per disporre un coro.

ITALIA

In Italia, oltre alle episodiche incursioni nel campo della musica di scena da parte di compositori prevalentemente dediti alla musica contemporanea, come, ad esempio, Luciano Berio e Sylvano Bussotti, nel dopoguerra si formò una generazione di musicisti che, pur non tralasciando altre forme più "alte" di composizione, divennero veri e propri "specialisti" del genere. Tra questi si possono ricordare: Fiorenzo Carpi, collaboratore storico del Piccolo Teatro di Milano, autore di innumerevoli commenti musicali per le regie di Giorgio Strehler e di molti dei maggiori registi italiani; Gino Negri, compositore eclettico di musica per la prosa e per l'opera; Sergio Liberovici; Giancarlo Chiaramello; Nino Rota, anche se sporadicamente. Alla generazione successiva appartengono altri musicisti come Nicola Piovani, Germano Mazzocchetti, Arturo Annecchino, Stefano Marcucci, Bruno Coli, Antonio Di Pofi, Massimiliano Pace, Francesco Di Fiore.