

SOMMARIO

DIRETTORE RESPONSABILE
Concezio Renzetti

REDAZIONE
Edmea Marzoli
Marco Rapattoni
Carmen Cinzia Santoro
Angelo Valori

**PROGETTAZIONE GRAFICA
E IMPAGINAZIONE**
Rossano Morra

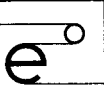
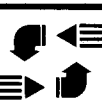
**HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO**
Mario Bortolotto
Sergio Cafaro
Floriana Cagianelli
Alvaro Company
Luigi Fait
Silvio Feliciani
Dino Gatti
Michelangelo Lupone
Edmea Marzoli
Marco Materassi
Eva Oddone
Cesare Orselli
Elio Santangelo
Carmen Cinzia Santoro
Marco Stroppa
Angelo Valori
Gaspere Nello Vetro
Olga Visentini
Vincenzo Vitale

ABBONAMENTO ANNUO
(11 numeri)
ITALIA L. 25.000
ESTERO L. 50.000
SOSTENITORE L. 100.000
C/C Postale n. 20/2523

EDITORE
ACCADEMIA
MUSICALE
PESCARESE

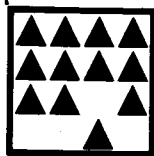


In copertina
SCENOGRAPHIA DEL II ATTO DE
"LA VERA STORIA" DI LUCIANO BERIO
IN OCCASIONE DELLA 1ª ALLA SCALA.
FOTO ARCHIVIO T. ALLA SCALA
© LELLI & MASOTTI

 2	 6	 7
REDAZIONALE	IL PIANOFORTE	SAGGISTICA
INCHIESTA SUI CONSERVATORI <i>Elio Santangelo</i>	PIANOFORTE "MAL TEMPERATO" "CONFITEOR" "SHOW PIANISTICO" DUBBIO TELE - FONOGRAFICO <i>Vincenzo Vitale</i>	LINGUAGGIO E PERCEZIONE MUSICALE: NOTE SULLE TEORIE DI E. H. GOMBRICH <i>Floriana Cagianelli</i>
 13	 16	 22
INCONTRO CON...	ANALISI	MUSICA CONTEMPORANEA
FRANCO PETRACCHI	"SINFONIA DEI SALMI" DI IGOR STRAWINSKY <i>Marco Stroppa</i>	"SENZA VOCI 2" <i>Michelangelo Lupone</i>
 28	 30	 32
CHITARRA	MUSICA-ISTRUZIONE	APPUNTI
INTERVISTA A CARLO PROSPERI <i>Alvaro Company</i>	DISCIPLINA DELLE LEZIONI PRIVATE <i>Gaspere Nello Vetro</i>	EDUCAZIONE DELL'ORECCHIO <i>Eva Oddone</i>
 35	 41	 45
TEATROMUSICA	RECENSIONI	NOTIZIARIO
L'INCONTRO DI R. STRAUSS E H. v. OFFMANNSTHAL A NASSO <i>Cesare Orselli</i>	"LA VERA STORIA" M. CAMPANELLA A PESCARA INAUGURAZIONE DELLA STAGIONE 1982 AL TEATRO FILARMONICO DI VERONA	OPERE - FESTIVALS CONCERTI - CONCORSI
 57	 61	 64
VARIE	DISCHI E LIBRI	CI INVIANO
NOTE SU TRE GRANDI DELLA BACCHETTA <i>Sergio Cafaro</i>	<i>Mario Bortolotto</i> <i>Olga Visentini</i>	

Redazione e Amministrazione: via Fontanelle, 11 — 65010 Pescara — Tel. 085/52840

E' vietata qualsiasi riproduzione, adattamento, traduzione, senza autorizzazione. La responsabilità di quanto pubblicato negli articoli è lasciata ai singoli autori, e per i notiziari alle fonti che li divulgano. Sped. Abb. Postale Gr. III/70 — Pubbl. inf. 70% — Aut. Trib. di Pescara n. 11/81 del 16/11/81
• Stampa — Grafiche Ballerini — Pescara — Tel. 085/71941 • Fotocomposizione — Agenzia VIVA — Pescara — Tel. 085/374116



ANALISI

IGOR STRAVINSKY: SINFONIA DEI SALMI

Marco STROPPIA

La maggior parte della musica che oggi viene eseguita nei concerti è stata composta tra il sec. XVII° e il sec. XIX° ed appartiene quasi interamente al sistema tonale, cioè ad un "corpus" di regole grammaticali e sintattiche che influenzano lo svolgimento del pensiero musicale. Molto è stato scritto su queste regole, che non devono essere naturalmente interpretate come principi inderogabili, bensì come modelli di comportamento abbastanza costanti in un certo periodo storico. I numerosi trattati di armonia contengono informazioni più o meno esatte su tale compositore o su talaltro, o sulla differenza che intercorre fra i due o infine sullo stile di tutta una corrente, di un gruppo, ecc. Tutta questa produzione ha creato, così, una base di riferimento sulla quale impostare un lavoro analitico più complesso.

Quando, però, si lascia il sistema tonale per spingersi un poco in avanti, verso i giorni nostri, il numero dei testi decade bruscamente, sino a diventare nullo. Tentare, quindi, l'analisi di un'opera situata in questo periodo è impresa ardua e difficile, perchè, mancando una base di riferimento comune, bisogna innanzitutto inventare un vocabolario nuovo che descriva "oggetti" musicali nuovi. Inoltre, ogni compositore reagisce alla situazione di crisi e di incertezza in modo personale, creando un proprio sistema e delle proprie regole che non sono sempre uguali per tutta la sua produzione e che raramente hanno molti punti in comune con le ricerche di altri compositori.

In quest'analisi cercherò, quindi, di mettere innanzitutto a fuoco quegli aspetti del linguaggio di Stravinsky che si ritrovano anche nella Sinfonia di Salmi, per creare una minima base sulla quale procedere. Non intendo assolutamente esaurire tutte le problematiche riguardanti la figura o il linguaggio del compositore, ma soltanto avviare un primo tentativo di indagine di questo periodo della storia del pensiero musicale, in vista di una sua migliore comprensione tecnica.

INTRODUZIONE

La base di riferimento costante del linguaggio di Stravinsky rimane sempre il tono/modo (I), cioè alcuni poli attrattivi che coincidono con tonica, sottodominante, dominante. Una certa tensione viene procurata con appoggiature non risolte, note estranee percorse insieme all'accordo, le quali, ben lungi dal negare queste attrazioni, servono invece per confermarle maggiormente (l'appoggiatura, infatti, è sentita come un mezzo estraneo al tono, per creare tensione).

Il diatonismo regna sovrano: al massimo vengono sovrapposte cromaticamente più linee diatoniche, oppure il cromatismo ha solo una funzione estranea all'armonia e alla melodia, senza alcun carattere distruttivo riguardo a note attrattive.

L'invenzione melodica e la conduzione del discorso musicale sono sempre scarsi e nel complesso primitivi. E se nel primo caso si è parlato di influenza popolareggiante, nel secondo non è negabile l'incapacità stravinskiana di sviluppare idee musicali, se per svi-

luppo si intende che il fenomeno sonoro stesso muta, è, cioè, in divenire, in rinnovamento.

Come la sua ritmica si rifà generalmente ad un unico valore base di cui i ritmi e i valori superiori sono multipli interi - e non a suddivisioni di un'unità di misura più grande - così la sua concezione melodica può essere ricondotta ad un unico frammento di base, a un «atomo melodico», il quale non viene ulteriormente suddiviso ed è composto generalmente di un numero piccolo di note. Il discorso musicale si svolge, quindi, accostando questi blocchi o atomi melodici in varie maniere, ma la loro intima essenza, pur se variata, non viene più posta in contraddizione (come non pensare all'atomo di Democrito?). Si esamini, per esempio, l'inizio del 1° tempo della sinfonia (2), basato appunto su due di questi atomi melodici, un accordo di mi (3) con funzione esclusivamente ritmica e un arpeggio, a sua volta proiezione nel tempo di un accordo di 7^a di dominante di Mib/do. Il minimo comune multiplo in questo caso è la semicroma.

Tutto ciò porta ad un divenire musicale sempre apparentemente frammentario, proprio perchè l'unità si riferisce ad un livello temporale superiore, quello che lega la successione degli atomi melodici, non sempre facilmente percepibile.

Composta nel 1930 e formata da tre tempi, la Sinfonia di Salmi fu richiesta da S. Kussevitzy per celebrare il 50° anniversario della Boston Symphony Orchestra.

L'organico strumentale ricorda i registri di un grande organo antico, privo di strumenti dolci (archi e clarinetti) con l'eccezione dei bassi con funzione di ideale basso continuo. Comprende legni a 4 o 5,

ottoni, timpani, grancassa, 2 pianoforti, celli e bassi, coro.

Nel coro, soprani e alti dovrebbero essere voci bianche, omaggio alla prassi della scuola romana ed alle sue prescrizioni; ma in pratica la parte, difficile per bambini, è sempre affidata alle voci femminili.

I 3 tempi - il cui testo, tratto dai salmi 38.13/14, 39.2/4 e 150, parla di "contrizione" (I tempo), "speranza" (II tempo) e "glorificazione" (III tempo) - si ispirano ecletticamente a situazioni linguistiche diverse: il I° trae ispirazione dal gregoriano, ripensandone il deuterus, il II° tende a sintetizzare modalità e cromatismo debolmente seriale in un'unità mista, il cui rendimento però è chiaramente modale; il III°, infine, tocca varie modalità tra cui spiccano quelle di Do e Mib.

Spesso, infine, modo maggiore e minore sono accostati e sovrapposti (bimodalità): costante fissa del pensiero di Stravinsky, risalente alle sue prime esperienze compositive.

PRIMO TEMPO

Di forma tripartita, ABA, preceduta da un'introduzione di 25 batt., non porta indicazioni agogiche ma solo il valore del metronomo. L'imposto è modale: precisamente dal modo di mi iniziale alla dominante di Do finale che si collega, senza soluzione di continuità, col II° movimento.

Lo schema formale è così sintetizzabile:

--- INTRODUZIONE

- (b.1/25)

--- PRIMA PARTE,

- (b.26/52)

A ----- episodio "a" (b.26/32)

----- episodio "b" (b.33/40)

----- episodio "a" (b.41/48)

----- coda (b.49/52)

--- PARTE CENTRALE,

- (b.53/67)

B

--- RIPRESA,

(b.68/78)

----- episodio "a" (b.68/78)

Gli elementi principali, gli atomi melodici, sui quali si basa tutto il I° tempo sono tre, e per essere meglio identificati verranno d'ora in poi contrassegnati con un numero.

Si definiscono quindi: elemento n. 1:



elemento no. 2:



elemento no. 3



Appare subito evidente l'estrema diversità dei materiali musicali proposti. Analizzandone, però, la strutturazione interna, emergono chiaramente i rapporti che intercorrono fra di loro, rapporti cui forse Stravinsky non aveva consciamente pensato, ma che esistono e testimoniano la pregnanza del suo senso stilistico.

Alla base di tutto stanno due "archetipi" musicali: l'intervallo di 2ª e l'arpeggio, prevalentemente formato da intervalli disgiunti di 3ª. Queste due figure non esistono isolate dal contesto, ma sono uti-

lizzate per la generazione dei tre elementi.

L'el. 1, infatti, è costituito solo da un arpeggio di semicrome ripetuto più volte, i cui intervalli, nel corso del I° tempo, sono leggermente variati. All'inizio, però, quest'arpeggio si appoggia proprio sull'intervallo di semitono ascendente, che lo sostiene nella regione inferiore ogni 4 o 8 note (cfr. es. 1).

L'el. 2, invece, presenta soltanto l'intervallo semitonale, espresso una volta sola in figurazioni lunghe (,) e appare subito in contrasto antitetico con l'el. 1, pur essendo entrambi tratti dallo stesso materiale di base.

L'el. 3 riassume e sintetizza i dati proposti dagli altri due, essendo, infatti, costituito da una serie discendente di gradi congiunti (espansione del dato semitonale) "ornati" da salti di 3ª (derivati a loro volta dai gradi disgiunti dell'arpeggio).

Sin dall'inizio, quindi, il paesaggio che costituisce lo sfondo degli avvenimenti musicali appare ben delineato e ricco di spunti e di rapporti interessanti.

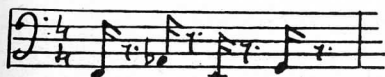
Esaminate le componenti orizzontali, restano da considerare quelle verticali: nell'introduzione si alternano i due atomi melodici già citati, che identificano ognuno un preciso ambito modale: il modo di mi - arcano modo di derivazione greco - gregoriana che fu assai caro a Stravinsky (come non ricordare l'indimenticabile inizio dell'Or-



IGOR STRAVINSKY



La ripresa del periodo iniziale (b. 41 sgg.) non presenta nulla di nuovo se si esclude l'intervento staccato dei bassi con l'el. 3 aggravato e ridotto a due sole note.



(1) L'imposto si dice tonale se la base del linguaggio è costituita dalla scala diatonica maggiore o minore e se sono osservate determinate forze attrattive.

Se gli intervalli della scala diatonica sono diversi, oppure non sono rispettate le attrazioni tonali, l'imposto è modale.

Modernamente la modalità può fare riferimento a vari modelli (tetracordi greci, scale gregoriane, scale derivate dal canto popolare, ecc.).

Quando, infine, la scala ha un numero di suoni inferiore a sette, si hanno i modi difettivi (esatonale, pentafonico, ecc.).

(2) Nella presente analisi si fa riferimento all'edizione Boosey - Hawkes del 1948.

(3) Per la definizione delle tonalità o modalità si segue tale convenzione: se il rapporto tra tonica e medianta della scala è di 3^a maggiore, l'iniziale è maiuscola; se di 3^a minore, l'iniziale è minuscola.

(4) Per pedale si intende una nota continuamente tenuta e ripetuta di seguito.

Per 'gruppo pedale' si intendono più note continuamente ripetute che formano un unico complesso a sè stante che può anche essere indipendente dal contesto armonico in cui è inserito.

Tutte queste corrispondenze tra elementi tematici possono forse meravigliare: possibile che Stravinsky abbia calcolato tutto così millimetricamente? e dove va a finire l'intuizione o l'ispirazione artistica? Chi non ha mai provato a scrivere qualche nota non si rende conto che la sola scelta di un certo sistema musicale crea tutta una serie di relazioni intervallari possibili e probabili che sono insite e quasi implicite nel sistema stesso, nella sua conformazione linguistica e sintattica.

Così nel sistema tonale ricorre frequentemente il salto di 4^a o 5^a (tonica-dominante), mentre la dodecafonia tedesca insiste soprattutto sulle relazioni dissonanti di 7^a maggiore o 9^a minore, oppure in un sistema neomodale si trova spesso l'intervallo di 3^a, soprattutto minore, che ha il vantaggio di mantenere un imposto diatonico senza rimanere coinvolto dal rapporto Tonica-Dominante tonale.

E' proprio questa insistenza su intervalli ben determinanti che permette un più facile riconoscimento auditivo e una maggiore coerenza stilistica. Devo qui ripetere che il mio compito non è quello di indagare l'inconscio del compositore, ma solo di raccogliere i dati proposti (analisi) e di riunirli in una struttura formale (sintesi)?

Ritornando alla partitura di Stravinsky, dopo la coda della 1^a parte (tratta a sua volta dalla fine dell'introduzione), la parte centrale è affidata solo a strumenti a fiato (legni e ottoni), sempre usati nel registro grave, e al coro. La modalità di rife-

rimento è sempre mi, polo attrattivo attorno al quale gravitano tutte le linee proposte. Ma l'abbondanza di gruppi pedale, anche di parecchie note, di diversa lunghezza crea uno sfasamento di consonanze nei rapporti verticali. La ripetizione costantemente reiterata di un medesimo disegno crea una scena costante, immobile, che riporta alla grande tradizione pittorica delle icone bizantine, con le loro statiche, ieratiche raffigurazioni di volti o personaggi su un immenso sfondo oro.

Interessante per comprendere il significato tecnico di tali processi è l'esame di alcune battute del coro. Ogni voce intona una propria linea modale, saldamente impostata in mi, indipendente dalle altre e con un preciso giro melodico.

Es. 7

Poichè, però, le 4 voci cantano contemporaneamente, la sovrapposizione delle linee genera naturalmente degli intervalli verticali che non vivono automaticamente, come accordi, ma scaturiscono dal confronto di più melodie sovrapposte. E' un rivivere la diafonia antica con una sensibilità moderna, guidata cioè da un orecchio che non solo ammette gli arcani intervalli di 4^a o 5^a, ma anche quelli di 2^a o 7^a per es., inseriti in un contesto diatonico (vedi es. 6).

Tutta la parte centrale è un lungo crescendo di intensità e soprattutto di organico orchestrale, gestito con grande abilità e senso dell'effetto. Una sua dettagliata analisi esula dallo scopo e dalle dimensioni di questo articolo. Vorrei solo notare la progressiva aggiunta, al nucleo iniziale di note staccate ai fiati e tenute al coro, di nuovi strumenti con note tenute che raggiungono il punto culminante alle batt. 65/67 con l'entrata dell'organico orchestrale e della coda della prima parte che si collegano alla Ripresa mediante un pedale di dominante tenuto dai contralti.

Abbreviata e variata, la ripresa risponde solo gli el. 2 e 3, rispettivamente al coro e all'orchestra, e termina con un'improvvisa modulazione a do, mediante cadenza frigia, che prepara con un tutti di grande effetto l'attacco - senza soste - del II° tempo.

Nel prossimo numero: secondo e terzo tempo

Nasce ad Oranienbaum nel 1882. Figlio di Fëdor, colto musicista e cantante dell'Opera Imperiale di Pietroburgo, Igor inizia giovanissimo lo studio del pianoforte. Unitamente agli studi musicali, segue anche quelli giuridici - secondo i desideri del padre - fino a conseguire la laurea nel 1905.

L'amore per la musica, tuttavia, lo porta nel 1902 a far conoscenza col musicista RIMSKIJ - KORSAKOV, che gli offre preziosi consigli per continuare gli studi musicali dedicandoli, soprattutto, alla teoria delle forme e all'orchestrazione.

I frutti di questo primo periodo sono: la «Sonata in fa diesis minore per pianoforte» (1903-1904); la SINFONIA in MI bemolle op. 1 (1905-07) e FUOCO d'ARTIFICIO op. 4 (1908), opere nelle quali sono già presenti i due aspetti, classico e barbaro - come usa lo stesso musicista chiamarli -, che determineranno tutta la sua arte futura.

Nel 1906 STRAVINSKIJ sposa, intanto, la cugina in secondo grado Caterina Nosenko, da cui ha quattro figli: Théodore (noto poi come pittore), Svjatoslev (pianista, famoso come Soulima), Ludmila e Milena.

Mentre Stravinski sta lavorando al Poema Sinfonico «ROSSIGNOL», gli giunge l'invito di S. DIAGHILEV - personalità eminente negli ambienti artistici piotroburghei prima, parigini poi - a comporre la musica per la compagnia dei BALLETS RUSSES. Sono, infatti, di questo periodo i famosi L'OISEAU DE FEU (1910) e PETRUCHKA (1911) nella insuperabile interpretazione dei due interpreti principali V. NIJINSKIJ e T. KARSAVINA.

PETROUCHKA segna una data importantissima nella cultura musicale europea, quale capolavoro in assoluto dell'arte di tutti i tempi. La stesura di quello che viene considerato il «COLOSSO» di STRAVINSKIJ, le SACRE DU PRINTEMPS, che lo impegna dal 1911 al 1913, conosce la prima rappresentazione accesa e contrastata; ma ben presto, tanto il pubblico quanto la critica, ne esaltano l'immenso valore per le nuove idee compositive e la spiritualità tutta particolare che da esso nasce.

Nel 1915 Stravinski fissa la sua residenza in Svizzera. E' un periodo critico per il musicista a causa di lutti e privazioni. Il clima angoscioso della guerra, infatti, metteva in discussione ogni valore umano e spirituale; l'artista sa, comunque, risollevarsi rivolgendosi alla sola realtà che conosce immutabile: il popolo russo, con le sue favole, i suoi miti, i suoi canti.

Inizia in questo momento, la collaborazione con lo scrittore svizzero RAMUZ. Nasce, così, RENARD, «storia burlesca, cantata, suonata e danzata» scritta nel 1916 ma rappresentata solo nel 1922 a Parigi. Segue nel 1918 «L'histoire du soldat» recitata in un teatrino girovago.

Da questo momento il russismo di Stravinski incomincia ad integrarsi con l'influsso europeo: influsso italiano (PULCINELLA, balletto composto nel 1919); influenze bachiane, jazzistiche e così via dicendo. Stravinski, in pratica, si fa sempre più europeo, cristallizzando le varie esperienze culturali che la musica occidentale gli offre e abbandonando sempre più gli influssi che può subire per le sue origini orientali.

E' questo il periodo cosiddetto «classico» in cui nascono l'OTTETTO per strumenti a fiato (1923); il CONCERTO per pianoforte e strumenti a fiato (1924) e l'Opera - Oratorio «Oedipus Rex» (1927). Altri lavori di grande importanza, sempre appartenenti allo stesso periodo, sono i due balletti «Apollon Musagète» (1928) e le «Baiser de la fée» (1928) per Ida Rubinstein e la «Sinfonia di salmi» per coro ed orchestra (1930); infine, del 1934, il «melodramma» PERSEPHONE in tre quadri. Nello stesso 1934 Stravinski chiede ed ottiene la cittadinanza francese; gli è inutile. Il disfacimento a cui sta andando incontro l'Europa, la morte della moglie e di due figlie lo spingono ad andare negli U.S.A., ove si stabilirà definitivamente ottenendo al termine della guerra anche la cittadinanza americana.

Il periodo classicista che ha dominato tutta la produzione musicale dell'artista fino a questo momento sta per terminare. L'ultima espressione classicista, infatti, sia in senso cronologico che in senso artistico, sarà presente nel balletto «Orpheus» (1948) e ancor più nell'Opera «The Rake's Progress» rappresentata nel 1951 per la prima volta al Festival di Venezia. Il lavoro successivo, la «Cantata» del 1952, infatti, apre un capitolo nuovo nell'arte di Stravinski.

L'interesse per la Scuola di Vienna e la conoscenza delle nuove espressioni proposte dai musicisti emersi nel dopoguerra spingono l'artista russo alla creazione di una forma d'arte di singolare forza inventiva. Abbiamo, infatti, lavori di indiscutibile valore come il balletto «AGON» (1957) e la famosa Cantata «Threni, id est Lamentationes Jeremiae Prophetiae» (1958), che rappresentavano un nuovo ma significativo messaggio musicale.

Tra il 1959 e il 1960 nasce il «Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD Annum». Nel 1962 nasce la ballata sacra «Abraham and Isaac» dedicata al popolo israeliano in seguito ad un viaggio del musicista in quel Paese; ancora, per citare qualche altro lavoro della immensa produzione dell'autore russo, è doveroso ricordare «l'Introitus», realizzazione parziale di un «Requiem» che pare Stravinski avesse in mente di comporre tra il 1963 ed il '64. Del 1966 è la famosa «Requiem Canticles», che rappresenta una delle opere maggiori degli ultimi anni e in cui, come afferma R. Vlad, la musica presenta «una chiara e plastica, quanto concisa, articolazione formale, mentre le strutture intrinseche appaiono caratterizzate da un prevalente sapore diatonico-modale e da una polarizzazione tonale facilmente avvertibile».

La capacità inventiva di Stravinski si esplica ancora, nonostante l'età, nella candida Canzoncina «The Owl and the Pussy-cat» (La civetta e il gattino) per violino e pianoforte su testo di uno dei «Nonsense» di E. Lear, dedicata alla moglie Vera (1967).

Resta, infine, la realizzazione di due delle quattro Fughe (per fiati solisti) e dei relativi Preludi (per archi) del 1969, da quel ben noto «Clavicembalo ben Temperato» trovato ancora aperto sul suo leggio.

Stravinski si spegne il 6 aprile 1971 nell'amata Venezia, già visitata nei suoi frequenti viaggi in Europa e particolarmente in Italia. E' sepolto nell'Isola di San Michele, accanto a Diaghilev.

La grandezza del genio di Stravinski consiste nell'aver realizzato non solo nuove ed infinite possibilità armoniche, ma anche nell'aver sviluppato sensazioni che conducono ad una ben più ricca e viva consapevolezza del binomio Spazio-Tempo in cui le varie forme musicali si articolano.

In altre parole, Stravinski riesce a sviluppare, in una unica dimensione Spazio-Tempo, multiple reazioni armoniche che allo stesso tempo si fondono e rimangono pur sempre distinte. Certo, solo una singolare potenza creativa poteva realizzare nuove forme di «realismo» in musica, proprio nel momento in cui altri si dedicavano a diverse speculazioni teoriche.

Carmen Cinzia Santoro

SOMMARIO

DIRETTORE RESPONSABILE
Concezio Renzetti

REDAZIONE
Edmea Marzoli
Marco Rapattoni
Carmen Cinzia Santoro
Angelo Valori

**PROGETTAZIONE GRAFICA
E IMPAGINAZIONE**
Rossano Morra

**HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO**

Pietro Acquafredda
Maria Francesca Agresta
Bruno Battisti D'Amario
Walter Branchi
Sergio Cafaro
Floriana Cagianelli
Alvaro Company
Silvio Feliciani
Ugo Fusco
Giuseppe Maiorca
Marina Mayrhofer
Sergio Martinotti
Edmea Marzoli
Marco Materassi
Luca Mosca
Eva Oddone
Walter Ranalli
Marco Rapattoni
Elio Santangelo
Carmen Cinzia Santoro
Marco Stroppa
Patrizia Tugnoli
Angelo Valori
Olga Visentini
Vincenzo Vitale

ABBONAMENTO ANNUO

(11 numeri)

ITALIA L. 25.000

ESTERO L. 50.000

SOSTENITORE L. 100.000

C/C Postale n. 20/2523

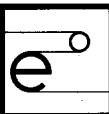
EDITORE
ACCADEMIA
MUSICALE
PESCARESE



In copertina

««DER NEUE ROMANTIZISMUS»»

di Rossano Morra



2

REDAZIONALE

**INCHIESTA
SUI CONSERVATORI**
Elio Santangelo



9

IL PIANOFORTE

**CLEMENTI: MORTE
E TRASFIGURAZIONE**
Vincenzo Vitale



10

SAGGISTICA LINGUAGGIO E PERCEZIONE MUSICALE:

**NOTE SULLE TEORIE
DI E. H. GOMBRICH**
Floriana Cagianelli



16

INCONTRO CON...

**MICHELE
CAMPANELLA**
Angelo Valori



19

ANALISI

**«SINFONIA DI SALMI»
DI IGOR STRAWINSKY**
Marco Stroppa



26

MUSICA CONTEMPORANEA

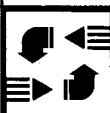
LO STATO D'ANSIA
Walter Branchi



29

CHITARRA

**LO STUDIO N. 1
DI VILLA LOBOS**
Bruno Battisti D'Amario



31

MUSICA-ISTRUZIONE

**DISCIPLINA
DELLE LEZIONI PRIVATE**
Silvio Feliciani



33

APPUNTI

**EDUCAZIONE
RITMICA**
Eva Oddone



35

TEATROMUSICA

**SANSONE E DALILA
AL BELLINI DI CATANIA
AMORE TEATRALE
DI UN SINFONISTA
IMPENITENTE**
Sergio Martinotti



41

RECENSIONI

**G. MARINUZZI (1882 - 1982)
BEETHOVEN A S. CECILIA
OPERE A VERONA
JANACEK AL R. VALLI
DI REGGIO EMILIA**



46

NOTIZIARIO

**OPERE - FESTIVALS
CONCERTI - CONCORSI**



58

VARIE

**I DODICI STUDI
PER PIANOFORTE
DI CLAUDE DEBUSSY**
Luca Mosca



61

DISCHI E LIBRI

Redazione e Amministrazione: via Fontanelle, 11 — 65010 Pescara — Tel. 085/52840

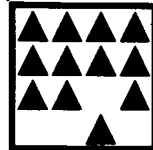
E' vietata qualsiasi riproduzione, adattamento, traduzione, senza autorizzazione. La responsabilità di quanto pubblicato negli articoli è lasciata ai singoli autori, e per i notiziari alle fonti che li divulgano. Sped. Abb. Postale Gr. III/70 — Pubbl. Inf. 70% — Aut. Trib. di Pescara n. 11/81 del 16/11/81
• Stampa - Grafiche Ballerini - Pescara - Tel. 085/71941 • Fotocomposizione Ag. VIVA - Pescara - Tel. 085/374116 • Retini - Zincolito - Pescara - Tel. 085/27240

ANALISI

IGOR STRAVINSKY: SINFONIA DI SALMI

Marco STROPPIA

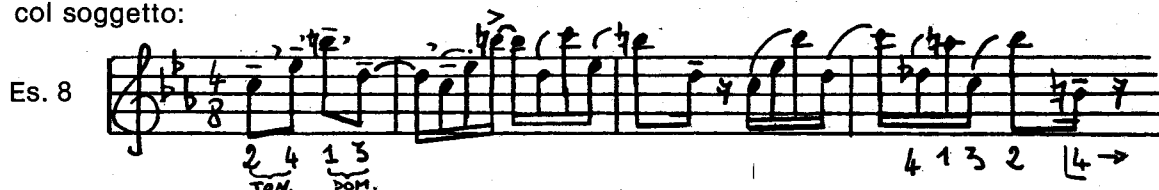
19



Secondo tempo

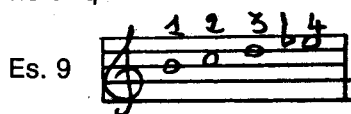
Unico tempo lento, racchiuso tra due movimenti più mossi, costituisce il momento severo della sinfonia: una doppia fuga, geniale ripensamento dell'esperienza bachiana e della sua sacralità.

La 1^a esposizione è affidata solo a flauti e oboi. Comincia il 1° oboe col soggetto:



Ob. 1, b. 1-4

Consideriamo ora la successione di quattro suoni:



Tali suoni, presi nell'ordine 2-4-3-1 formano il capo del sogg., basato sul rapporto tonica/dominante. Il capo viene ripetuto 3 volte, diminuito, con diverso fraseggio e con l'introduzione di pause. Alternativamente il DO, primo suono, si trova trasportato all'8^a superiore. Questi suoni, presi nell'ordine 4-1-3-2 sono quindi trasportati un tono sotto, e costituiscono una breve articolazione modulante a sib subito "rientrata" in do con la comparsa del sib immediatamente successivo.

L'ordine 4-1-3-2 è conservato anche nella coda, basata sui 4 suoni della serie trasportati dapprima una 3^a maggiore inferiore, poi una 4^a eccedente inferiore.
Es. 10



suo lineare interno, tratto dalla coda, ripetuto 3 volte (vedi es. 10). La sua estensione totale è di 4^a diminuita, mentre il sogg. raggiunge ben la 9^a minore: ancora una volta

È indubbiamente un piccolo accenno a una serialità più o meno cosciente, accenno confermato dall'insistenza sull'intervallo di 7^a, tipico della scuola viennese, e in generale da un uso più frequente del cromatismo.

I ESP.

Es. 11 (vedi pag. successiva)

Es. 12 (vedi pag. successiva)

La risposta reale al flauto 1° è perfettamente alla dominante, secondo la prassi classica.

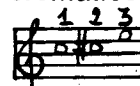
Il contro soggetto (CS) contrasta col sogg. per un andamento più tranquillo e per l'uso principale di gradi congiunti e di un cromati-

abbiamo l'opposizione di due elementi, l'uno basato sull'arpeggio, l'altro su gradi congiunti.

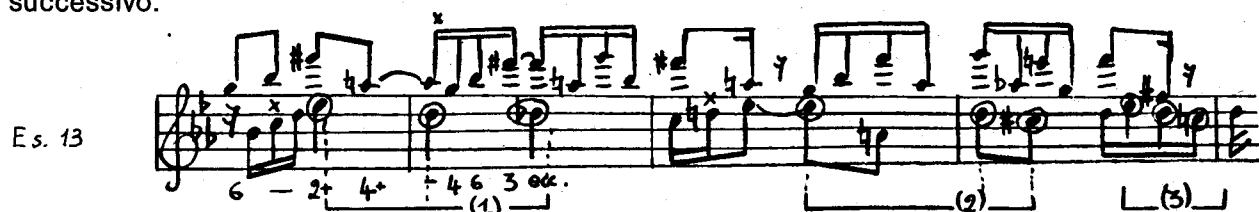
Gli intervalli che si creano tra CS e risposta sono liberi; tuttavia vengono preferiti intervalli di 3^a o 6^a, oppure eccedenti o diminuiti, già in uso all'epoca di Bach.

Es. 13

Dopo la coda, un piccolo divertimento, secondo la consuetudine bachiana, separa la seconda dalla terza entrata. Tale divertimento ripete nei due strumenti lo stesso modulo cromatico di 3 note



tratto dai suoni 1-2-4 della serie esamina-



FC. 1
Ob. 1, b. 6-10

Es. 11

Handwritten musical score for a piece titled "L'ESP." (L'Espresso). The score is written on multiple staves, including vocal parts (FL. soprano, FL. alto, FL. tenore) and instrumental parts (Violini I, Violini II, Violoncelli, Contrabbassi). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The title "L'ESP." is prominently displayed in the center of the page. The score is handwritten and appears to be a working draft or a composer's sketch.

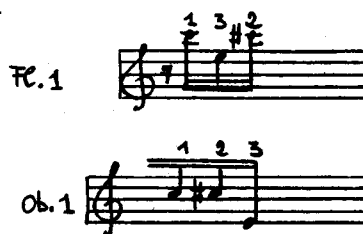
Es. 12

Handwritten musical score for "The Merry Widow" (La Veuve Joyeuse) by Franz Lehár. The score is written on ten staves, with vocal parts for Soprano (S.), Contralto (C.A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in French. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The title "The Merry Widow" is written at the top. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 35 and the second system starting at measure 36. The score is handwritten and appears to be a working draft or a personal copy.

[illegible]

ta, al flauto con la successione I-3-2, all'oboe con la successione I-2-3.

Es. 14



Con la terza entrata al flauto III° il CS passa alla parte superiore e la parte libera propone delle linee che introducono la nuova figura delle biscrome. Il tutto rimane ancora modale, nel senso che tenendo il sogg. come centro modale le altre parti si fanno riferire ad esso, sia che propongano note "buone" che "estrane" ai dati del sogg. Se poi si formano accordi, sono preferite soprattutto 7^a diminuite.

Rispetto al movimento precedente, però, quest'uso della modalità non risale direttamente ad esperienze passate. Inoltre, il cromatismo lineare è più frequente e caratterizza diversamente l'ambiente verticale in cui è inserito. Ho notato infatti come, a differenza delle linee diatoniche esaminate nel I° movimento, ci siano dei punti di riferimento verticale ben precisi, che coincidono di solito con triadi o settime del gruppo armonico di dominante (cfr. b. 15 o 17), e che articolano la successione delle linee melodiche.

Anche questa è una prassi già riscontrabile, nella sua essenzialità, nei primordi della musica polifonica, in quegli "organi melismatici" dove il cantus firmus, in note lunghe, funge da punto di appoggio intervallare per i liberi melismi delle altre parti.

L'ultima entrata della risposta è affidata all'oboe II°. Gli strumenti sono stati scelti con precisione, in ragione delle loro caratteristiche timbriche: a 3 parti troviamo infatti il flauto I° col CS nella regione sovracuta, l'oboe I° al centro nel registro medio e il flauto III° nel registro grave col sogg., chiaramente percepito a causa del suo bellissimo suono ricco di armonici. A 4 parti la sovrapposizione delle linee comincia a farsi piuttosto densa: ecco allora l'ancia doppia dell'oboe, nel registro medio-grave. Tutti gli altri strumenti si mantengono intanto in un proprio costante registro.

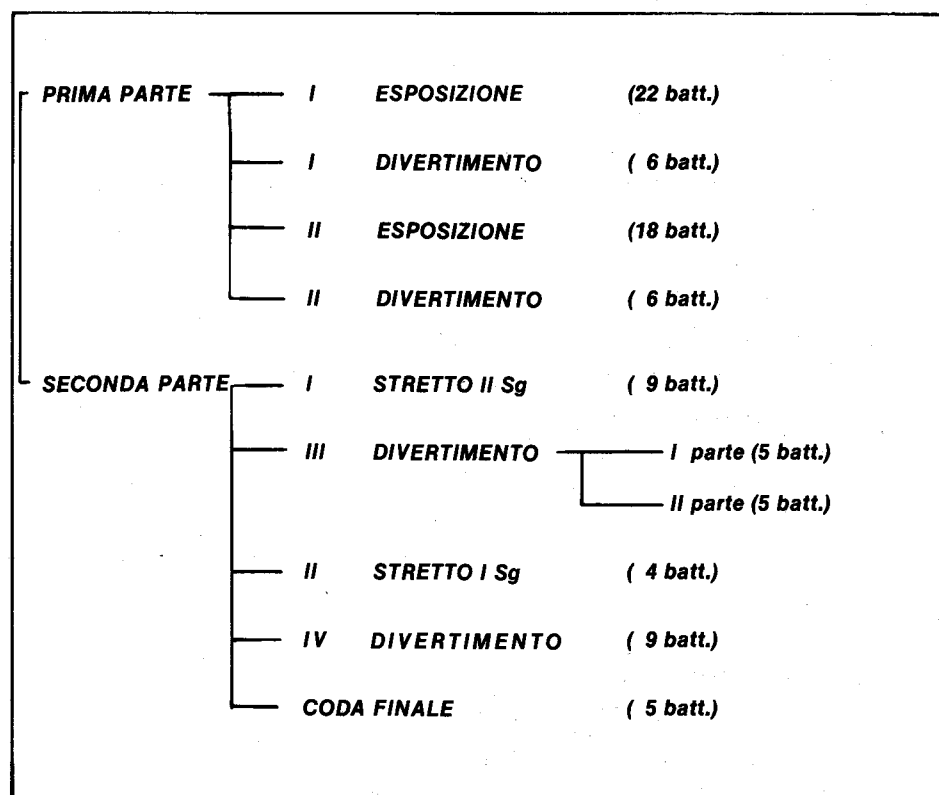
Dalla batt. 20 l'oboe I° ripete la prima parte libera, mentre è il CS che funge da basso, proponendosi come centro di riferimento tonale.

Un divertimento ha il compito di spostare il centro modale da un ambito di do a un ambito di mib, collegando così le due esposizioni.

Lo schema strutturale della fuga è costituito da 4 gruppi di entrate tematiche (due esposizioni e due stretti) collegati da divertimenti, secondo il seguente grafico (5):

Con la batt. 26 entra l'ottavino che raddoppia in 8^a il flauto I° e dà inizio ad una breve progressione ascendente di una battuta e mezza accompagnata da un crescendo dopo il quale subentra la II° esposizione. La serie di 4 suoni compare talvolta ancora, trattandosi di ritorni insiti nella scelta del materiale intervallare. Al termine una cadenza (VII7-I) avvia la II° esposizione, che presenta un totale effettivo di 4 parti:

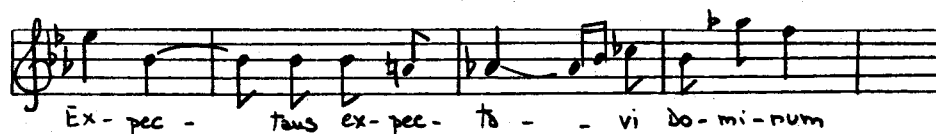
1) il II° soggetto, caratterizzato da



Il I° divertimento, esposto solo dai flauti, porta da do a mib introducendone gradualmente i 3 be-molli differenziali. È costruito con tecnica "atomistica", cioè non

due salti, all'inizio e alla fine, che racchiudono un movimento lineare per gradi congiunti molto limitato e ridotto in pratica ad un'ornamentazione della dominante

Es. 15



presenta all'inizio una progressione definita, ma tanti brevi frammenti tratti dalla prima esposizione e utilizzati per moto retto, moto contrario e, in casi di forme semplici, anche per moto retrogrado (vedi es. 2).

2) il I° soggetto, affidato ai bassi e sovrapposto al II°
3) una linea con figurazioni più mosse, affidata a fagotto e corno inglese, che in pratica è un abbellimento della tonica

Es. 16



4) un'ultima linea agli oboi che comincia liberamente, poi propone il capo del I° sogg. sul III° grado.
Es. 17

Questi inserimenti delle 4 note costitutive del I° sogg. anche sui gradi più insoliti della scala sono un dato costante di tutta la fuga.

Alla batt. 31, infatti, entrano i corni col capo del sogg. aggravato e trasportato al VI° grado (vedi Es. 12)

Con l'entrata della risposta ai contralti, regolarmente alla dominante, una nuova cadenza conferma il tono di sib (V5⁶ - I). Naturalmente, tutte queste cadenze avvengono per procedimenti lineari, non armonici. Tuttavia, è indubbio che queste linee contrappuntistiche, sparse lungo il percorso, ad un certo momento convergono tutte verso un punto preciso.

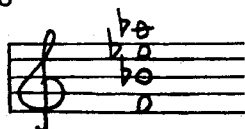
Esaminando ancora gli inserimenti del I° sogg., che non si presenta più insieme al II°, si registra un'entrata ai flauti sul la (b. 37), seguita immediatamente da una seconda entrata mezzo tono sopra al fagotto, le cui note più acute sono messe in rilievo per motivi timbrici dal corno I°.

Le ultime due entrate di sogg. e risp. a tenori e bassi sono accompagnate da una situazione orchestrale ancora diversa. Il coro a tre voci è sostenuto soltanto dai contrappunti dei violoncelli divisi a tre e raddoppiati all'unisono da 2 oboi e un C. ingl., cui sono affidate brevi tirature di 4 note (già comparse nella I° esposizione) divise tra gli strumenti con la tecnica della monodia polifonica di bachiana derivazione (vedi Es. 12).

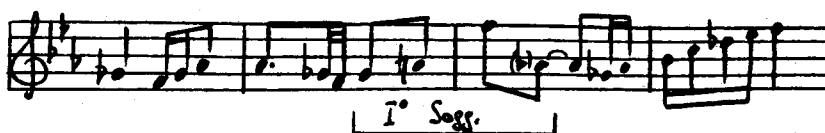
Alla batt. 44, l'entrata del trombone con il capo del I° sogg. in fa anticipa la struttura del divertimento successivo, che consta di un seguito di entrate delle 4 note iniziali del I° sogg. (tr in mib, cor in sib, ob in la) contrappuntate da piccolissime tirature e frammenti melodici tratti sempre da elementi già comparsi.

Nelle ultime due battute del divertimento proseguono solo le linee imitate che sfociano in un accordo per 4° sovrapposte all'inizio del I° stretto del II° sogg. le cui entrate, normali (I^a e IV^a) o aggravate (II^a e III^a), ripercorrono le note dell'accordo.

Es. 18



Es. 17



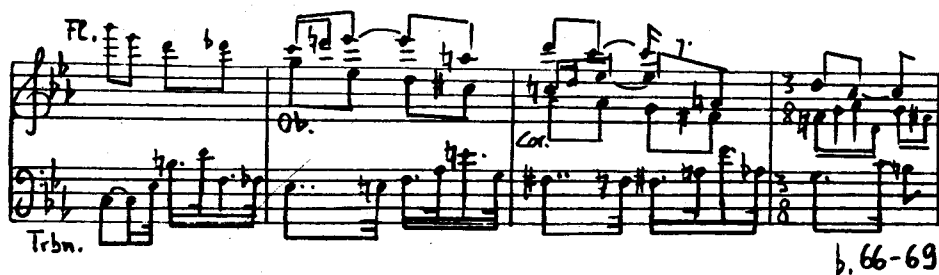
Lo stretto, affidato al coro solo, termina con una cadenza composta di secondo aspetto: II5⁶ - I4⁶ - V7-I.

Il divertimento successivo, invece, è svolto, dalla sola orchestra. Diviso in due parti di 5 batt. l'una, comincia con la citazione del capo del I° sogg., come il II° divertimento, naturalmente con un'orchestrazione e un'atmosfera completamente diverse e molto belle, ricche di note tenute che creano una fascia armonica costante.

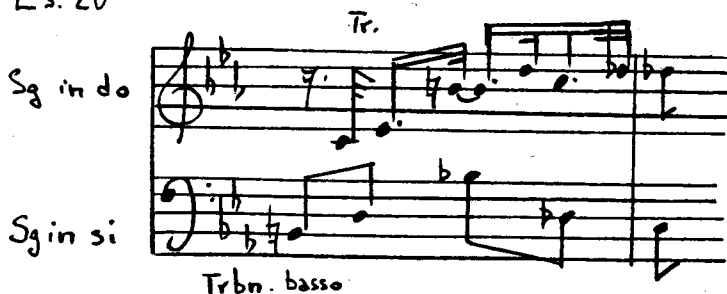
Le entrate tematiche, sorrette dal pedale di tonica, sono al trbn basso in sib, al cor I° in lab, al Cr.ingl. in dob e all'obl° in la.

Il pedale di tonica comincia, quindi, a muoversi portandosi sulla dominante di do, sulla quale inizia e si sviluppa tutta la seconda parte del divertimento, che è uno stretto del I° CS con il capo diminuito contrappuntato dal I° sogg. irregolarmente diminuito e caratterizzato dal celebre ritmo haendeliano che dà una certa solennità a tutto l'insieme.

Es. 19



Es. 20



b. 73-74



Coro, b. 52-54

Una pausa di 2/8 divide il divertimento dal II° stretto del I° sogg. canonico e caratterizzato ancora dal ritmo haendeliano. Nonostante la sua brevità, è piuttosto elaborato e giunge a passeggiare sovrapposizioni bimodali che subito però rientrano nell'ambito di un unico modo.

Es. 20

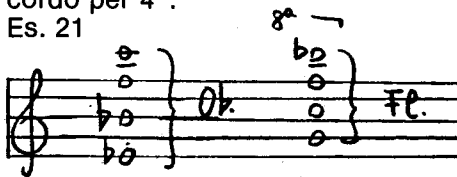
Il sogg. entra dapprima in sol (fg/cfg, vc/cb), poi in sib (tr), quindi in do (tr I e 2). A questi strumenti si aggiungono il parziale raddoppio dei tromboni e dei timpani e il riempitivo armonico dei corni. Il coro a 4 parti procede, in realtà, per intervalli essendo le voci raddoppiate in 8^a a due a due (BA e TS), oppure a tre e una (SAB e T) e così continuano sino al termine.

L'ultimo divertimento impegna sia il coro che l'orchestra piena, che procede generalmente per linee indipendenti, mentre i bassi espongono ancora il I° sogg. diminuito col ritmo puntato (B. 75) e il coro avvia una progressione discendente di semitoni tratta dal II° sogg. (b. 78-84).

Una settima di dominante introduce la coda finale, molto suggestiva dopo il tutti orchestrale. In essa riappaiono le prime 4 note del 1° sogg. esposte per due volte di seguito aggravate in do dalla tromba piccola in RE con sordina. I bassi, intanto, tengono un pedale di mib ornato con il capo del 1° sogg., mentre il coro, che ha ormai concluso la sua parte, si limita a tenere la tonica Mib.

L'ultimo accordo è, infatti, basato sul Mib, al di sopra del quale 4 oboi tengono un accordo per 5° sovrapposte, mentre 4 flauti un accordo per 4°.

Es. 21



Terzo tempo

Come il 1° tempo può essere paragonato a un grande preludio alla fuga, così l'ultimo ricorda un "classico" allegro sinfonico, bipartito con introduzione e coda.

Dell'ultimo movimento di una sinfonia ha, infatti, tutte le caratteristiche: lunghezza, ricchezza di

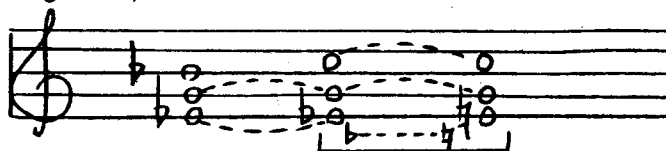
Ho seguito fedelmente l'analisi della fuga per testimoniare l'incendere solenne e grandioso, severo ed arcano nella sua unità e coerenza stilistica.

Vero centro di attrazione della sinfonia, è una "prova di forza" contrappuntistica che Stravinsky risolve in modo autonomo, traendo ispirazione dalla tradizione tedesca, ma senza citazioni o influenze dirette.

La forma che ne risulta non è una mera parafrasi del passato, e proprio per questo è ancora viva e interessante, anche se ha ormai più di tre secoli di storia sulle spalle e sta per scomparire definitivamente dalla scena del pensiero musicale.

motivi tematici, andamento agogico mosso, relativo contrasto tra gli elementi proposti.

L'importo modale oscilla continuamente tra Mib, do e Do, modi estremamente vicini e facilmente interscambiabili a causa delle numerose note in comune.

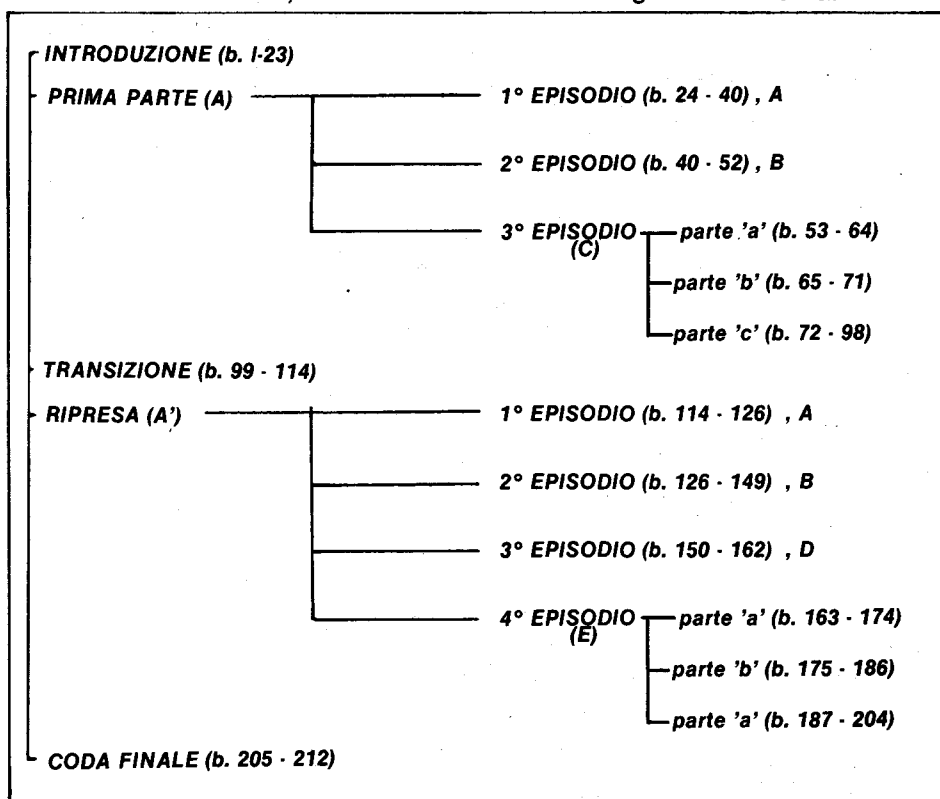


Es. 22

Il gioco cromatico Mib-Mib è, inoltre, ricondotto all'interno di un unico accordo di DO, come alter-

nanza tra maggiore e minore.

La struttura formale è sintetizzata nel seguente schema:



L'introduzione presenta alcuni elementi tematici significativi, impostati in Mib:

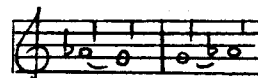
Es. 23



L'orchestra, invece, ha come bassi SOL-DO, che sono evidentemente la dominante e la tonica di do: chiaro esempio delle ambiguità tra i modi base, ancor più evidenziate dalle diverse situazioni timbriche. Ne risulta un agglomerato sonoro ibrido, che appartiene ad entrambe le modalità.

Alla parola "DOMINUM" l'orchestra propone un accordo perfetto di DO maggiore, tratto dalle prime due lettere della parola, esteso per ben 5 ottave, dal DO grave dei bassi al MI acuto dei flauti e degli oboi. Tale accordo manca della 5°, che è presente però negli armonici, e richiama la struttura dell'accordo iniziale del 1° tempo.

Anche il semitono lab-sol affidato ai corni ricorda l'el. 2, sovrapposto ai motivi introdotti all'inizio.



Nonostante, quindi, la netta diversità di carattere, una serie di rapporti verticali e orizzontali lega questo movimento ai primi due, contribuendo all'unità stilistica della sinfonia.

L'allegro successivo è suddiviso in varie parti, come risulta evidente dallo schema. Piuttosto che seguirne dettagliatamente l'evoluzione, sembra più opportuno indicare i punti salienti, per non allungare troppo le dimensioni dell'analisi e per metterne in risalto i fatti realmente più importanti.

Gli elementi tematici in gioco sono molti; tuttavia derivano dagli archetipi originari del 1° tempo.

È utile, quindi, esporli non in ordine di apparizione, ma seguendo la derivazione (le battute segnate tra parentesi si riferiscono soltanto alla loro prima entrata).

Si hanno quindi:

A) Elementi tratti dal grado congiunto:

1 - ornamento semitonale superiore e inferiore del SOL
Es. 24

2 - scala ascendente per gradi
Es. 25

3 - scala ascendente esatonale
Es. 26

B) Elementi tratti dall'arpeggio:

1 - proiezione verticale (accordo) della 7^a di dominante di fa
Es. 27

2 - arpeggio ascendente di Mi realizzazione chiaramente strumentale
Es. 28

3 - versione vocalistica dell'elemento precedente
Es. 29

C) Elementi misti, tratti da entrambi gli archetipi:

1 - intervalli di 3^a e gradi congiunti tratti dall'el. 3 del 1° tempo
Es. 30

2 - tratto dall'el. 2 è sempre affidato al coro e subisce nel corso del tempo alcune significative mutazioni: intervallo di tono (53-54)

espansione in un intervallo di 6^a (72-73)

contrazione in un intervallo di 3^a (87-88)

Es. 31

3 - complesso armonico tratto da procedimenti per grado delle voci superiori e sostenuto da un arpeggio ostinato di 4^a (cfr. es. 32).

(Mi) V9

Coro
b. 163-168
Bassi

ambito di 3^a
giro sul Lab
giro sul Do
ped. di Sib
gruppo Ped.

Es. 24



Cb., b. 25-26

Es. 25



Trbni, b. 37-38

Es. 26



Trbn. 1, b. 108-109

Es. 27



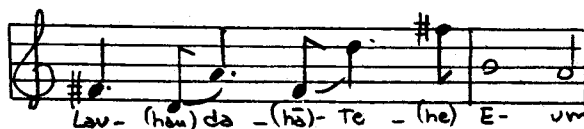
Fg., Cor / Vc, Cb, b. 24

Es. 28



Fl. 3/4, b. 40-42

Es. 29



Sopr., b. 150-151

Es. 30



Tr/Arpa, b. 29-30

A questa notevole varietà di elementi si contrappone, quindi, la loro generazione dagli stessi archetipi degli altri tempi. Con l'aiuto delle battute segnate e dello schema formale, è facile seguire il loro svolgimento e la loro collocazione nella struttura.

Anche questo movimento utilizza in modo originale il sistema neomodale: rispetto al diatonismo del 1° e al cromatismo accidentale del 11°, impiega alcune sovrapposizioni cromatiche di linee diatoniche, inserite in un contesto bitonale. Si veda, per es., il "Meno mosso" (b. 146-149), dove i bassi arpeggiano la triade di Fa", mentre i flauti quella di Fa.

È un aspetto del cromatismo dal rendimento completamente diverso.

Invece di alterare i singoli gradi di una scala, si sovrappongono più strati diatonici sempre ben separati: miscugli di elementi invece che soluzione.

Attraverso una serie di ostinati, di semiminime - talvolta gruppo pedale, tal'altra "atomo melodico", quando non semplicemente ritmo costante -, la sinfonia giunge alla fase più affascinante, indubbiamente uno dei momenti più belli per la riuscita timbrica e la concisione dei mezzi impiegati: si tratta dell'ultimo episodio della ripresa, una specie di Te Deum che procede lento e maestoso.

Al di là degli apprezzamenti estetici, è utile metterne in risalto alcuni aspetti tecnici assai significativi. L'economia di mezzi si manifesta nella scelta verticale: un unico accordo di 9^a di dominante di Mib con la sensibile sostituita dalla tonica, generato da un insieme di linee che ruotano attorno ad alcune note cardine, e sorretto da un pedale ostinato di 3 suoni a distanza di 4^a che ricorda col suo maestoso incedere i solenni cortei dei concerti barocchi. La sonorità è bellissima.

Es. 32

La parte centrale dell'episodio cambia strumentazione: dell'organo antico rimangono i registri acuti del ripienino (ob. e C. ingl) a sovrastare da soli l'incessante processione dei bassi.

Attraverso una salita e un crescendo che subito si spengono, ritorna la parte iniziale, realizzata da tutta l'orchestra.

Al termine rimane solo l'ostinato, mentre oboi e celli divisi a 3 realizzano accordi per linee (Fa-Re-Sol-Sib-Re) che conducono alla Coda finale, esattamente uguale all'introduzione e conclusa dallo stesso accordo di Do maggiore, ultima, infinita lode a DIO.

(5) Si dà per scontata la conoscenza della forma "classica" della fuga, cui viene fatto costante riferimento durante l'analisi e dalla quale sono presi a prestito tutti termini usati.

IGOR STRAVINSKY

