

CARLO e MARTINA AMADESI



INVENZIONE E ARTE
NELLE PICCOLE
COMPOSIZIONI

EDIZIONE ON LINE

INDICE

INVENZIONE E ARTE NELLE PICCOLE COMPOSIZIONI

(a cura di Carlo Maria Amadesi)

- 2 Introduzione**

- 5 Frescobaldi e l'inizio del Seicento**
- 13 L' Inghilterra di Purcell e la Francia di Couperin**
- 23 Nell'attesa del giovane Mozart**

- 33 I verdi sentieri di Field**
- 37 I paesaggi domestici di Schumann e Pierné**
- 47 Paderewski, grandezza e humour**

- 51 I paradossi di Satie**
- 55 Ravel "alborada del gracioso"**
- 61 Le bagatelle esotiche di Cerepnin**

- 65 Shostakovic : la mia Russia**
- 73 Messiaen "ile de feu"**
- 81 Le variazioni di Bercovec**

LA VOCE DEL VIOLINO

(a cura di Martina Amadesi)

- 87 Le Origini**
- 93 Corelli - Vivaldi - Bach**
- 99 Paganini**
- 105 Pezzi, sonate e concerti**

Introduzione

La forma più in uso è il monologo. Quel parlare a se stessi, anche in presenza di altri. Nel monologo la quantità delle parole abbonda, è arte fina, passa attraverso locuzioni ricercate, citazioni colte, utilizzo reiterato dell' io.

Altra forma è il dialogo, scienza più difficile e meno usata che richiede attenzione e rispetto dell'interlocutore. Se non c'è rispetto non c'è dialogo.

Scrivere un libro è come stare in equilibrio su una fune tra la tentazione del monologo e l'apertura al dialogo con i lettori, ma consente di avere il tempo per esprimere le proprie idee.

La forma più efficace di dialogo è vicina alla conversazione amichevole, cioè a quel porgere in modo informale e sintetico, lontano da un linguaggio troppo ermetico, anche se talora vi si ricorre per precisione.

Questo libro, in forma di conversazione, rappresenta un viaggio nella storia, dedicato a coloro che amano e conoscono la musica, e la considerano non solo esternazione istintiva o rapido svago della mente, ma ne fanno oggetto di ascolto e di riflessione.

Leggere vuol dire ascoltare e la musica dovrebbe indurci a farlo.

Pochi sono coloro che hanno letto i Vangeli, cioè li hanno ascoltati, e ne hanno fatto seguire un momento di riflessione. Ma questo cosa c'entra con la musica !?

Un certo tipo di musica ha la sua missione, è un linguaggio particolare, piuttosto unico per capacità evocativa, e chiama in causa la nostra parte spirituale aiutandoci, anche se a volte solo per brevi istanti, ad assumere un atteggiamento meno egoistico e ad occuparci degli altri con carità. Essa produce un cambiamento del modo di essere e ci aiuta a ridurre i sentimenti alla loro purezza per assumere comportamenti autenticamente umani.

Tante sono le emozioni insipide e sfuggenti cui diamo una esagerata attenzione che non meritano.

Per quanto riguarda la musica bisogna sapere se ci accontentiamo oppure ricerchiamo qualcosa di più. Non è un problema di quantità ma di forza comunicativa.

La mia professione mi lega a quella musica dal contenuto complesso ed articolato, che pretende una attenzione meno occasionale e casuale, ma anzi precisa, a volte maniacale, coltivata appunto con lo studio, che va sotto il nome di "musica colta". E chi molto studia giunge obbligatoriamente alla conclusione di sapere comunque poco, così poco da assumere un atteggiamento di umiltà e di silenzio.

Da questo processo di mortificazione germoglia la condizione spirituale che permette di ascoltare il prossimo e conversare con esso. Nelle forme di breve durata è possibile costruire gradualmente una nostra conoscenza della musica colta, perché in esse troviamo tutti quegli ingredienti presenti in tutte le composizioni.

Le bagatelle, gli schizzi, i fogli d'album, i pezzi caratteristici rappresentano brevi componimenti di musica da camera, in genere per pianoforte, con un intento preciso, così come gli aforismi, le sentenze, i motti sono le piccole strutture letterarie che comunicano qualcosa di saggio.

Sentimento e *INVENZIONE* stanno alla base delle piccole composizioni, il passo successivo consiste nell' *ARTE* di disporre gli elementi che le compongono.

A questo proposito negli esempi musicali che appariranno si dà una breve analisi ed un commento. Sarà poi cura del lettore proseguire, se lo desidera, consultando i testi originali e procedere per proprio conto.

In ogni brano musicale una serie di note scandite da un ritmo e supportate da una armonia coerente rappresentano il *tema* o *motivo*. Seguendo le consuete regole della ripetizione e della variazione si dà vita al *tema*, come ad un personaggio, e lo si fa muovere sulla scena. Altri *temi*, se necessari, aprono una conversazione vera e propria.

L'argomento della conversazione musicale viene spesso ribadito per essere chiaramente individuabile e per non incorrere nella tentazione del divagare con il rischio di andare "fuori tema". Nei tentativi dodecafonici solo l'elemento dinamico-ritmico risulta evidente mentre gli altri parametri sono da sottoporre ad una indagine speculativa. Una piccola composizione o "piccola forma" contiene tutto questo.

Come avviene in ogni buona conversazione, cercherò di non disperdermi in lungaggini che appagano chi le scrive e meno chi le legge; spero invece che le mie scelte agevolino la comprensione dell'arte della musica ed aiutino a cogliere quei fermenti di novità che in essa si celano.

In questo libro ho scelto di conversare intorno alle figure di vari musicisti dal Seicento ad oggi e del loro momento storico. L'analisi di alcune brevi ma significative composizioni a tastiera pone l'attenzione sulle più disparate capacità di inventiva che spesso riflettono le condizioni storiche e culturali nelle quali sono germogliate.

Mia figlia Martina ha curato, con lo stesso intendimento, la seconda parte riferita al violino.

c.m.a

Frescobaldi e l'inizio del Seicento

Nel Cinquecento gran parte della Chiesa era sprofondata nella corruzione, con atteggiamenti come la vendita delle indulgenze per ottenerne ricavi. Il monaco Martin Lutero si fece carico di porre un freno. Con l'affissione alla porta del suo convento delle 95 tesi mise in discussione la posizione delle gerarchie ecclesiastiche e le dichiarò di intralcio all'originario messaggio evangelico improntato su un puro rapporto tra uomo e Dio.

“Il sommo grado della fede, consiste nel credere che Dio è clemente anche se salva così pochi, anche se condanna così tanti; nel crederlo giusto anche se di sua volontà ci rende necessariamente dannabili, anche se sembra dilettersi dei dolori dei miseri e degno piuttosto di odio che di amore”. (Martin Lutero, Del servo arbitrio).

La Riforma di Lutero rivoluzionò anche il concetto di musica sacra. Il Corale fu la forma espressiva protestante adatta allo scopo e serviva a coinvolgere personalmente i fedeli alla liturgia. Anche i canti popolari, i canti dei Minnesänger, i canti penitenziali, i canti militari con il loro spirito spesso dissacrante, vennero sfruttati da Lutero e tradotti in Corali.

Con la introduzione del tedesco nella liturgia riformata, quello che si cantava permetteva ai fedeli di imparare i temi della fede cristiana, e per conservarne l'attenzione si proibì ogni esibizione di musica strumentale nelle chiese, ad eccezione dell'uso dell'organo.

Mentre per i protestanti il canto sacro era un servizio che coinvolgeva tutti, nell' Europa cattolica si delegava l'uso del canto ai professionisti che lo esercitavano nei "cori" , luoghi architettonici appositamente separati dagli spazi di preghiera dei fedeli.

In Italia la polifonia vocale raggiunse il massimo splendore con Palestrina e Lasso ed il punto di partenza dell'arte strumentale è da collocarsi proprio nel momento d'oro della vocalità cinquecentesca.

Per gli strumenti solo all'inizio del 1600 cominciò a delinearsi un repertorio distinto, particolarmente in Francia e Inghilterra. Il tono si faceva, a seconda della latitudine e della influenza della chiesa, più o meno serio.

Clavicembalo, virginal, spinetta e organo, che prima di allora erano trattati allo stesso modo dai compositori, diedero vita alle toccate, ai ricercari, alle fantasie, alle variazioni, ai preludi.

I clavicembali italiani del '600 erano strumenti bellissimi, spesso con una sola tastiera ed una struttura leggera che conferiva sonorità chiara e limpida.

I clavicembali di Anversa, nelle Fiandre, erano invece sontuosi, grandiosi e imponenti.

Il ferrarese Girolamo Frescobaldi, per la sua *maniera* di suonare con *affetti cantabili*, era ritenuto uno dei maggiori compositori ed esecutori di tali strumenti. Egli difatti volle attraverso la musica strumentale evocare gli *affetti* degli ascoltatori, suggerire delle emozioni, e lo fece ispirandosi ai canti, quelli *melismatici* , che gorgheggiavano più note per ogni sillaba. Frescobaldi fu il primo grande *independentista* della musica strumentale, fino ad allora sempre subordinata alla vocalità e alle parole di un testo.

Si diffondeva a quel tempo la superstizione e la fede era più un fatto esteriore che un'intima convinzione. Il culto era soggetto ad un rigido controllo attraverso l'uso massiccio del tribunale dell' Inquisizione, che affondava i suoi controlli nella vita intellettuale e letteraria italiana.

Il filosofo e frate domenicano Giordano Bruno, più attento agli studi umanistici che alla vocazione religiosa, morì sul rogo per eresia nel gennaio del 1600, quando Frescobaldi aveva 17 anni. Iniziava un secolo con molte pretese di successo, anche grazie a Galileo Galilei che poneva le basi della scienza moderna sperimentale.

Ferrara era uno dei centri musicali più attivi d'Italia e colà operava il celebre organista Luzzaschi col suo giovane allievo Frescobaldi, alla Corte del duca Alfonso II d' Este. Una corte signorile che, per sua natura, tendeva ad isolarsi e a cedere il passo ad un'area culturale più estesa da cui nacquero quei cenacoli di amanti del sapere che presero il nome di Accademie.

Quelle di Roma, Napoli, Venezia, quella della Crusca di Firenze che curò l'edizione del Vocabolario, furono attive ma a volte si distinsero per il trionfo dell'effetto più che del gusto, della forma più che del contenuto.

Con questi intellettuali la poesia divenne un gioco bizzarro, ricercato, spesso volutamente oscuro. Il rifiuto del culto dei modelli classici tese a trascinarli in supponenze infondate e all'uso della metafora fino all'eccesso. Il poeta Giambattista Marino, napoletano, con la sua ricerca forzata della novità nelle forme esteriori, annunciò quella poetica diffusa col nome di "marinismo", che consiste nel ritenere che la poesia non abbia altro fine che il diletto.

Gli intellettuali in generale avvertirono che la realtà risultava troppo complessa per essere fedelmente riprodotta, e che il Rinascimento era giunto a un tale grado di perfezione oltre il quale non era più possibile andare. L'insieme delle realizzazioni artistiche, dalla architettura alla pittura, dalla musica alla letteratura, dove la forma vuole essere così raffinata da apparire strana e stupefacente e grandiosa, prese il nome di Barocco.

Nella trattativa politica si discuteva molto sulla "ragion di Stato", sui rapporti tra politica e morale, si proclamava la necessaria subordinazione dello Stato alla Chiesa, del singolo allo Stato. La politica divenne istituzionalmente calcolo della convenienza, con

sfrontatezza si cominciarono ad usare terminologie utilitaristiche e ad avviare una arte vera e propria del confondere.

Gli scrittori satirici evitavano i temi politici e religiosi, ma senza riferimenti precisi a fatti e persone, ridicolizzavano i difetti delle corti e le mode. Con il *poema eroicomico*, inventato da Alessandro Tassoni, si mise in ridicolo la figura degli eroi.

“ La secchia rapita” del 1621, canta in forma eroica argomenti comici come può essere una guerra tra modenesi e bolognesi per il possesso del secchio di un pozzo. Giusta ironia contro il campanilismo eccessivo delle città italiane del tempo e contro la moda dei poemi epici di stampo rinascimentale.

Un genere veramente nuovo della civiltà barocca fu la *commedia dell'arte*, arte di improvvisare. Su trame di carattere generale gli attori improvvisavano il dialogo sulla scena. Generalmente una commedia durava tre atti, recitata da comici di professione, riuniti in compagnie sotto la direzione di un capocomico. Scene nelle quali si erano fissati i tipi comici presenti nella commedia latina e nel teatro rinascimentale, le maschere che caratterizzavano gli abitanti di una regione o di una città come Pulcinella, Arlecchino, Brighella, Pantalone.

Altro genere nuovo fu il melodramma, detto anche dramma musicale, oggi l'opera. Si voleva una tragedia come quella greca, accompagnata dalla musica, un recitar cantando dove la musica superasse le parole. Nacque e si diffuse nel '600 anche il romanzo, più ampio e più complesso della novella. Era una specie di riduzione in prosa del vecchio poema avventuroso, una letteratura evasiva e patetica, da sostituire a quella cavalleresca ed eroica.

In questi anni, i primi del Seicento, Frescobaldi era al servizio del Cardinale Guido Bentivoglio, nunzio apostolico nelle Fiandre.

Lo seguì per un certo periodo in quel territorio cosmopolita di virginalisti inglesi e musicisti olandesi, che aveva con Anversa uno dei centri musicali più attivi dell' Europa, e colà divenne apprezzato organista.

Trasferitosi a Roma ancora in giovane età fu organista a Santa Maria in Trastevere e poi in San Pietro. Dopo una breve parentesi presso il duca di Mantova, fu a Firenze nel 1628 come musico del Granduca di Toscana. Qui pubblicò il primo e il secondo *Libro d'arie musicali per cantarsi nel Gravicembalo e Tiorba a una, due o tre voci*.

Ritornato nel 1634 a Roma, riprese il proprio posto in San Pietro. L'anno successivo pubblicò a Venezia i *Fiori musicali*, una tra le più belle raccolte per organo, alcune Canzoni, Capricci e i Ricercari. La sua fama era immensa.

Nella produzione di Frescobaldi vi sono anche due raccolte di Toccate e altri generi musicali che nascevano nell'ambito di celebrazioni liturgiche dove necessitava l'esigenza di poter essere interrotti il più velocemente possibile e nel modo migliore, alla prima richiesta del celebrante. Composizioni quindi non lungamente pensate e sofferte.

Dopo la morte di Frescobaldi il clavicembalo in Italia conobbe un declino in coincidenza con la moda dello stile concertante e il conseguente emergere di gruppi strumentali.

PA

Corrente di Girolamo FRESCOBALDI

p

f *p*
allarg...
a

tempo un poco marcato

p
ritenedo *f* ripigliando con grazia

f ritenedo a tempo

p
allargando assai *sf*

Siamo di fronte ad un breve pezzo in 3/4 dove il carattere di andamento vivace si pone sulla scivolata delle due semicrome sempre discendenti nella parte dell'esposizione. La struttura ritmica invece è saldamente ancorata alle semiminime che conferiscono un movimento di danza galante e un poco austero.

L'inizio è in la minore con una linea melodica che parte dalla dominante e scende alla tonica, segue un accenno in progressione al modo maggiore che, attraverso l'utilizzo delle note alterate fa# sol# do#, conserva la luminosità maggiore con una progressione centrale fino alla cadenza finale in la maggiore.

Le prime 12 battute vengono ritornellate.

Nella seconda parte, dopo un inizio in la minore si va subito in maggiore e con una progressione discendente lo si conserva fino alla cadenza in leggero *ritenendo*.

Indi con il *ripigliando con grazia* attraverso gli accordi maggiori di primo, terzo, quarto e primo grado, attraverso una progressione discendente tutta sulla scala di la minore, questa volta senza le alterazioni precedenti tipiche del moto ascendente, si giunge all'accordo di dominante.

Nel *a tempo* finale, utilizzando questa volta la scala di la minore ascendente, quindi con le alterazioni melodiche, si cadenza sul quinto grado, con una replica finale che porta, attraverso un ampio moto contrario, alla tonica questa volta in La maggiore.

Il brano ha ancora un sapore rinascimentale molto pronunciato che richiama all'*amor cortese*, tra desiderio erotico e tensione spirituale, una ambivalenza che prelude all'esigenza dei temi musicali contrapposti.

Le opere di Frescobaldi sono per la maggior parte dedicate alla musica strumentale e raccolte in volumi a stampa, che egli fece pubblicare a proprie spese.

Molti musicisti vennero dall'Europa per studiare con lui, fra cui J.J. Froberger, che ne diffuse lo stile in Germania, influenzando in modo determinante sulla musica organistica tedesca .

Le opere di Frescobaldi costituiscono dunque la sintesi della grande tradizione organistica italiana del Rinascimento e del primo barocco.

PA

L' Inghilterra di Purcell e la Francia di Couperin

Le aree progredite dell'Europa, Inghilterra, Olanda, Italia del Nord e in parte la Francia, concentravano le ricchezze nelle mani di poche persone, i grandi proprietari, che utilizzavano la loro proprietà fondiaria per avviare una qualche attività imprenditoriale, mentre la maggioranza della popolazione era poverissima. All'epoca l'età media si aggirava intorno ai 35 anni, spesi per i più a sopravvivere con un basso reddito tra epidemie, carestie e guerre interminabili, come quella dei Trent'anni, dal 1618 al 1648.

Nei Paesi arretrati tra cui l'Italia del Sud e la Spagna ci fu un ritorno al sistema feudale.

La Spagna, che nel secolo precedente aveva vissuto più sullo sfruttamento delle colonie che sulla produttività interna, entrò in una crisi alla quale l'Inghilterra e l'Olanda reagirono riorganizzando i commerci su scala mondiale e potenziando le loro flotte mercantili. Gli inglesi cercarono nuovi profitti con il commercio delle pelli canadesi. In quegli anni avviene la restaurazione degli Stuart sul trono inglese, l'avvento di Cromwell al comando dell'Inghilterra repubblicana, e la riflessione di Isaac Newton sulla gravitazione universale.

La vita artistica era costosamente raffinata e galante.

Henry Purcell nacque probabilmente a Westminster il 1659.

Suo padre, Henry Purcell il Vecchio fu maestro del coro dell'Abbazia di Westminster e cantò all'incoronazione di re Carlo II d'Inghilterra.

Dopo la morte del padre il giovane Henry, che doveva avere circa 6 anni, venne seguito da suo zio Thomas Purcell, anch'egli Gentiluomo della Cappella Reale, come liutista di corte. Grazie al prestigio dello zio, il giovane Henry divenne così corista nella Cappella Reale.

Proprio in questo ambiente così fecondo il giovane Henry Purcell passò la sua infanzia, sviluppando abilità sorprendenti.

Leggende narrano che Purcell componeva musica già all'età di 9 anni, ma la prima opera che poté essere attribuita a lui fu un'ode per il compleanno del Re.

L'ode inglese della fine del '600 prende la forma di una cantata, con parti strumentali, interventi di solisti e del coro la cui struttura ricorda gli anthems con orchestra scritti per essere eseguiti nella cappella reale. Le Odi erano composte per le seguenti occasioni

- I capodanni
- I compleanni
- I matrimoni
- Il ritorno del re a Londra

Quando Henry Purcell aveva circa sedici anni era abbastanza cresciuto per essere un semplice corista. Sui registri dell'Orchestra Reale, il 10 giugno 1673 è annotata *"l'autorizzazione per ammettere Henry Purcell nelle funzioni di custode, fabbricante, riparatore, accomodatore ed accordatore di organi, virginali, flauti e tutti gli altri qualsivoglia strumenti a fiato di Sua Maestà"*.

Quando Purcell era ormai divenuto organista dell'Abbazia di Westminster, si dedicò anche a prodotti della attività di corte *come songs e masque*, musiche per drammi in prosa tra cui *The Fairy Queen* tratta dal *sogno di una notte di mezza estate* di Shakespeare, *Dido and Aeneas*, una vera opera seria in Inglese.

Un genere di musica sacra vocale tipicamente inglese era rappresentato dall' *Anthem*, un inno, una antifona imponente, un canto in una forma di musica simile al mottetto.

I testi degli *anthem* erano generalmente tratti dalla Bibbia. Il *full anthem* era diviso in quattro parti esclusivamente corali con l'uso del contrappunto, mentre il *verse anthem* presentava l'alternanza di parti per solista e parti per il coro.

Gli *anthems* e i *services*, come gli *inni* e i *salmi*, rappresentavano la musica sacra per il servizio anglicano.

Henry Purcell esprime la sintesi delle esperienze strumentali e vocali maturate nel periodo tardo rinascimentale e prepara all'estrema fase barocca dominata da Händel.

Nelle toccate e partite, definiti generi idiomatici perché composti tenendo conto prevalentemente dell'atto esecutivo ed improvvisato piuttosto che dell'atto compositivo, si trovano scale ascendenti e discendenti, trilli, abbellimenti e virtuosismi di sorta, inframmezzati da momenti accordali.

Versato anche nel genere profano con arie, duetti e terzetti con basso continuo, composizioni cembalistiche, per organo, fantasie per 4 viole e sonate di evidente influsso corelliano

Toccatà di Henry PURCELL

The image displays a musical score for a Toccata by Henry Purcell. The score is written for piano and organ, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is in common time (C). The score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a whole rest in the treble and a series of eighth notes in the bass. The second system shows a more complex rhythmic pattern in the treble. The third system features a prominent bass line with eighth notes. The fourth system has a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a similar pattern. The fifth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a similar pattern. The sixth system has a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a similar pattern. The seventh system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a similar pattern.



Interessante esempio di improvvisazione tastieristica articolata :

11 battute introduttive che esprimono con sontuosità la tonalità di la maggiore andando dalla tonica alla dominante.

Un tema brioso composto da 2 quartine di semicrome discendenti che si rispondono tra le due mani per 18 battute con una leggera variazione nel disegno melodico delle quinte sempre per moto discendente nella seconda parte delle suddette 18 battute.

A seguire (non presente nel l'esempio) abbiamo altre cinque sezioni condotte in modo analogo ma con idee melodiche lievemente differenti, come avverrà nelle variazioni di Zipoli illustrate più avanti nel libro, ma in questo caso in modo più compatto da formare un corpus unico.

La prima “più allegro” di 30 battute in sequenza fugata, doppio in lunghezza rispetto al precedente, preannuncia il tema della notissima fuga in re minore di Bach per organo.

Segue una sezione in suddivisione ternaria “quasi tempo primo” di 17 battute ritmate in terzine con un tema sempre discendente come i precedenti, ma formato da tre terzine, che si risponde tra le mani cui segue un “subito più adagio “ di 10 battute per dar modo alla espressività di liberarsi .

Ancora 12 battute in “tempo primo” sempre con la stessa idea ritmica di quartine discendenti con la appoggiatura inferiore ed il “meno mosso “ finale di 7 battute conclusive con ritmo libero e fiorito .

In Francia, quando nel 1643 il Re Sole salì al trono aveva solo cinque anni, ed il potere effettivo finì nelle mani del Cardinal Mazzarino, membro principale del Consiglio di Reggenza. Per volontà o per caso il giovane re apprese che per governare incontrastato era necessario reprimere il Parlamento parigino, trasformare i nobili in innocui cortigiani e trasferire la corte da Parigi a Versailles. Così fece, e per restaurare le “frontiere naturali” della Francia invase i Paesi Bassi spagnoli, ed entrò in guerra anche con l’Olanda che si difese con la Grande Alleanza dell’Aia.

Qualche anno dopo i Turchi cinsero di assedio Vienna.

In Francia è questa l’epoca dei Couperin, una famiglia di musicisti francesi, attivi a Parigi.

In questo contesto storico *François Couperin II* detto *il Grande* (1668 – 1733) era bambino prodigio, eccellente improvvisatore, organista della Cappella Reale di Luigi XIV, maestro di clavicembalo degli infanti di Francia.

Appassionato di arte italiana cercò di riunire la tradizione francese e il gusto italiano alla Corelli con *Les Goûts-réunis* del 1724, ma prima ancora scrisse 4 libri di circa 252 *Pièces de clavecin* (1713-30), composizioni dall’intento liberamente descrittivo.

Le *pièces*, ordinate in 27 *ordres* e distribuite in 4 libri, sono paragonabili alle *suites* strumentali dei compositori dell’età barocca, ma la struttura classica *Allemande - Courante - Sarabande - Gigue* cede il posto alla *pièce de caractère*.

I titoli sono tutti al femminile poiché la parola "*pièce*" è, nella lingua francese, femminile: si tratta di una femminilizzazione dei titoli che conferisce un senso di eleganza oltre ad un corretto uso della grammatica francese.

Il suo è un barocco francese dunque, con *clarté* e *grandeur* e con questi brani mira a descrivere stati d'animo, luoghi, caricature di certi personaggi, ma anche oggetti, sentimenti, idee. I titoli si riferiscono talvolta a personaggi dell'epoca, dell'aristocrazia francese e parigina. Una sua nota frase è "*Amo molto più ciò che mi commuove di ciò che mi stupisce (J'aime beaucoup mieux ce qui me touche que ce qui me surprend).*"

Uomo discreto, uno degli artisti più squisiti della musica francese, musicista intimista, caratterizzato da uno stile fiorito e da un'armonia elegante, Couperin scrisse anche musica sacra, le celebri *Leçons de ténèbres*, e musica da camera.

Non affrontò mai il teatro d'opera, cosa invece di cui si occupò molto il suo ideale successore Jean-Philippe Rameau la cui carriera di operista ebbe inizio proprio nell'anno della scomparsa di Couperin.

Gli abbellimenti sono tipici della scuola francese e molto frequenti, essi fanno parte del canto e sono procedimenti espressi ai quali l'autore si raccomanda circa l'esattezza dell'esecuzione da lui voluta.

La nobiltà che esprimono evocano la corte di Luigi XIV .

I pezzi sono quasi sempre con sottotitolo e rappresentano ritratti di amici o di alti personaggi o scene pittoresche.

Il quarto libro fu pubblicato nel 1730, tre anni prima della morte, è un lavoro di un uomo stanco e malinconico.

François Couperin “Pièce de clavecin”
“Les Brinborions” XXIV ordine - Libro IV

Il termine *Brinborion* può significare cose di poco conto, bazzecole con un intento quindi ironico e satirico verso le altezzosità del mondo di corte.

Questo pezzo in esempio è leggero con valori puntati alla francese, un tono parodistico accompagna la sfilata degli uomini in grigio con regolarità e pesantezza di ritmo.

Crome e semicrome gareggiano nel mimare le chiacchiere della comare intenta a divulgare i pettegolezzi.

La seconda e la terza parte hanno un andamento analogo in minore, e la quarta parte conclude in maggiore.

Melodia molto francese con ornamentazione, armonia limpida e accento sul secondo movimento tipico della sarabanda. Basso regolare all'italiana.

La melodia è sostenuta da un basso che anticipa il futuro basso albertino del fortepiano.

In queste espressioni ritmico melodiche è evidente l'influenza della Follia, del XVII secolo, una danza dal carattere compassato, simile alla passacaglia e alla ciaccona. Ma anche il gioco in maschera teatrale che ebbe diffusione nel XVII secolo in Francia, denominato Fetes galantes, contribuisce alla grande arte satirica di Couperin, dalla allegria al burlesco, dalla levità alla tenerezza.

PA

PA

Nell'attesa del giovane Mozart

Nel periodo che va dal Cinquecento alla metà del Seicento l'Europa fu teatro di conflitti tra protestanti e cattolici, conflitti di religione resisi più aspri negli ultimi trent'anni, tra il Sacro Romano Impero, la Francia, la Spagna, la Svezia, la Danimarca, e altri stati. Nella Guerra dei Trent'anni (1618-1648) la popolazione tedesca ebbe 8 milioni di morti. L'Italia subì conseguenze micidiali soprattutto per la grande peste provocata da quella guerra, come racconta Alessandro Manzoni ne "I promessi sposi". I paesi europei riuscirono a riemergere perché salvaguardarono il concetto di stato nazionale sovrano che era nato nel Rinascimento.

La pace di Westfalia del 1648 rappresenta il primo fondamento del diritto internazionale, che è rimasto fino ad oggi. Gli articoli del Trattato di Westfalia affermano che una pace cristiana *governi tra tutti e ciascuna parte alimenti il vantaggio, l'onore e il beneficio dell'altro ... ciò che ha dato origine al disordine ed all'ostilità, non importa come e dove, da una parte o dall'altra deve essere dimenticato e perdonato per sempre*

In altre parole, la pace esige che ciascuno si sviluppi considerando come proprio interesse lo sviluppo degli altri e viceversa.

Quando il cardinale Mazarino assunse in pratica la reggenza della Francia a causa della minore età di Luigi XIV, impostò con la collaborazione del grande economista Colbert, una politica volta al

“beneficio dell’altro”, ovvero la creazione di opportunità a cui stati diversi sono comunemente interessati.

Un esempio concreto venne dalle nuove regole di convivenza: “*Da oggi in poi, lungo le due rive del Reno e nelle province adiacenti, il commercio ed il trasporto dei beni deve essere libero di transitare per tutti gli abitanti, e sul Reno non sarà più permesso di imporre nessun nuovo dazio, tassa o esazione di sorta*”.

I molti Principi elettori tedeschi, alle corti dei quali trovavano collocazione valenti musicisti, riconsiderarono il proprio legame con l’Imperatore non tanto per motivi politici o religiosi, ma perché si era aperta un’opportunità di sopravvivenza e capirono concretamente il concetto del “vantaggio dell’altro”. Contribuendo in primo luogo al bene comune e al benessere di tutti si riusciranno a ritagliare per noi stessi dei vantaggi superiori a quelli che si possono ottenere combattendoci per sottrarci i beni comuni.

... Occorre imparare a cooperare in una divisione del lavoro reciprocamente vantaggiosa, piuttosto che pensare in maniera competitiva ...

Il concetto di sovranità nazionale e la conseguente nascita del moderno sistema di Stati europei trionfò sul declinante ruolo dell’Impero e del Papato.

Con la fine della guerra dei trent’anni all’interno dell’impero asburgico 334 stati e città libere vennero riconosciuti membri sovrani della Dieta, con il definitivo fallimento del sogno asburgico di imporre un regime assolutistico e la fede cattolica a tutta la Germania.

Il processo di modernizzazione avveniva tra povertà, criminalità, peste ed epidemie.

Le istituzioni di cura si resero necessarie come le azioni repressive tanto da rendere emblematica la nascita di uno stato, quello prussiano, come esempio di ordine e disciplina militare in una Europa malata e confusa.

Nella cattedrale di Lubecca, e poi Amburgo, l’organista danese Dietrich Buxtehude organizzava le *Abendmusiken*, concerti pubblici serali eseguiti in chiesa prima di Natale e dopo Pentecoste.

Fu il maggior esponente della scuola organistica del Nord, quel

personaggio che, pure da anziano, teneva quei concerti che Johann Sebastian Bach andava ad ascoltare percorrendo lunghe distanze a piedi.

Altri seguirono , tra i quali un certo Johann Pachelbel, che nasceva a Norimberga nel 1653, in quella città già nota tre secoli prima per la Grande Dieta, quella in cui l'imperatore Carlo IV promulgò la "bolla d'Oro" per eliminare l'ingerenza papale dall'elezione dell'imperatore.

Di Pachelbel sappiamo che arrivò a ricoprire l'incarico di organista a Eisenach, città tedesca della Turingia, di aspetto medievale, dove incontrò la famiglia Bach, prima della nascita del grande Johann Sebastian.

Fu chiamato più tardi alla corte del Wurttemberg, uno stato federale tedesco tra Francia e Svizzera, alle pendici della Selva Nera, che oggi presenta al suo interno o poco fuori città come Stoccarda, Karlsruhe, Friburgo, Heidelberg, sede della più antica università tedesca, Mannheim, celebre per l'orchestra che nel Settecento diede vita allo stile sinfonico classico

Pachelbel esercitò una duratura influenza sulla scuola organistica tedesca centro-meridionale e fu l'autore fra l'altro di 6 arie seguite da variazioni contenenti l'intero repertorio di figure melodiche e ritmiche dell'arte della variazione con il titolo di *Exacordium Apollinis*.

Nella sua musica confluiscono elementi dello stile di G. Frescobaldi, della musica francese e della tradizione tastieristica del nord.

Esattamente coetaneo fu Arcangelo Corelli attivo a Roma ma riconosciuto in tutta Europa come compositore e violinista.

I suoi concerti grossi, le sonate da camera e da chiesa, e le sonate per violino solo fanno da sostegno al nascente concerto solistico.

L'ispirazione germogliava quasi sempre da argomenti sacri, come avvenne per le 6 sonate bibliche del 1700 di Johann Kuhnau di Lipsia, compositore e organista anch'egli.

Se scendiamo in Italia troviamo un Maestro di cappella nella corte romana della regina Cristina di Svezia, che si affermò da subito clamorosamente nel 1679 con l'opera *Gli equivoci nel sembiante*.

Si tratta del palermitano Alessandro Scarlatti , padre del celebre Domenico, attivo a Napoli dal Viceré, a Firenze e di nuovo a Roma,

presso il cardinale Ottoboni. Qui, nel 1706, divenne membro, con Corelli e Pasquini, dell'Accademia dell'Arcadia.

Primo fra gli operisti della sua epoca, Scarlatti raccolse quegli elementi formali e stilistici che portarono alla sinfonia 'avanti l'opera' (tripartita), all'aria col 'da capo', all'uso del recitativo 'secco' e 'accompagnato', e alle prime forme di 'concertato' nei finali d'atto, che di fatto caratterizzarono l'opera seria italiana per tutto il sec. XVIII.

Oltre ad essere un grande operista scrisse 10 toccate, che nella sua produzione rappresentano pezzi in vari movimenti, fino a sette, simili alle suites.

Nel Settecento vi furono pochi cambiamenti dopo le grandi costruzioni del Rinascimento e del barocco. Affioravano però, con l'apogeo dell'Illuminismo, nuovi problemi. Il balzo in avanti demografico rese le città più popolate, il settore industriale emarginò i contadini, la borghesia con la sua espansione commerciale contrastò la nobiltà.

L'intento dell'Illuminismo fu di liberare l'attività del pensiero, che per anni era stato oppresso dal timore di commettere errori, complice l'autorità religiosa e le superstizioni, e dare quindi all'uomo una ragione in più per essere ottimista.

Le nuove idee illuministiche provenienti dalla Francia e dall'Inghilterra, vengono rielaborate con senso critico e adattate alla situazione italiana.

Sebbene le città italiane fossero malconce, sporche e con le strade prive di marciapiedi, e le campagne spesso mal organizzate, l'Italia divenne meta di viaggi e fonte d'ispirazione per i più illustri scrittori e letterati del secolo, anche se la vivacità della vita culturale non fu eccelsa, eccezion fatta per la musica.

Ciò che ha caratterizzato questo periodo, oltre al fasto raggiunto dalla nobiltà, era il fascino che l'Italia era in grado di offrire regalando al visitatore una varietà di paesaggi che nessun altro Paese poteva mettere in mostra così facilmente.

Si affacciano al secolo dei Lumi numerosi musicisti di grande valore, con un'età che li contende ai due secoli. Tomàso Albinòni, per esempio, entra trentenne nel secolo come compositore e violinista veneziano, si adoperò nel solco della tradizione corelliana, anticipa

taluni aspetti del concerto strumentale veneziano del secondo '700. Ancora più giovane il celebre Antonio Vivaldi, poco più che ventenne, dà un contributo fondamentale a tutta l'arte compositiva del secolo, anch'egli compositore e violinista veneziano, studiò con il padre, anch'egli violinista.

Dopo aver preso i voti nel 1703, perciò detto, dal colore dei suoi capelli, 'il prete rosso', entrò come didatta e 'maestro de' concerti' all'Ospedale della Pietà, dove fu attivo per quasi tutta la vita.

La Serenissima, per consolidare il proprio impero commerciale, lasciava centinaia di bambini orfani da aggiungere ai trovatelli e alle fanciulle di famiglie numerose che non potevano ottenere una dote. Compito degli ospedali era di dare ricovero ai fanciulli abbandonati.

Dei quattro orfanotrofi veneziani, annessi agli ospedali, quello della Pietà era diretto dal Vivaldi che curava particolarmente l'educazione delle ragazze che, dopo il canto corale, studiavano qualche strumento musicale. La chiesa dove si esibivano era di piccole dimensioni, e dietro una grata lignea le *putte* davano vita a concerti estremamente graditi.

Nei suoi circa 480 concerti, di cui solo 84 pubblicati al tempo, prevale il genere solistico, soprattutto per violino ma anche per strumenti vari.

Grazie all'attività presso l'Ospedale ebbe modo di sperimentare nuove tecniche, come l'uso dei violini col 'sordino' e senza la prima corda o 'scordati', ed affidarsi a strumenti solisti raramente impiegati come le tiorbe, il mandolino, lo *chalumeau*, il corno, la viola d'amore, il liuto soprano.

Il suo fu uno stile più moderno di quello del coevo Arcangelo Corelli. Ebbe rapporti di lavoro con aristocratici di tutta Europa, molti dei quali acquistarono suoi lavori, fu acclamato operista e anche impresario teatrale.

Un periodo, quello di transizione tra i due secoli, fecondo di musicisti. Noto anche con lo pseudonimo anagrammato di *Melante*, Georg Philipp Telemann fu attivo ad Hannover, Lipsia, Eisenach, dove strinse amicizia con Johann Sebastian Bach, che superò di gran lunga nella composizione delle Cantate.

Di formazione eterogenea, sorretto da buoni studi umanistici, trattò soprattutto la musica vocale in tutte le manifestazioni sacre e profane e quella strumentale con 120 concerti per strumenti vari, realizzando

uno stile che, pur fermamente legato alle tematiche e agli stilemi del tardo barocco, anticipa talune soluzioni espressive prossime alla poetica dello stile galante.

Anch'egli tedesco, nato a Halle an der Saale, Georg Friedrich Haendel fa parte, con Bach e Scarlatti, del celebre trio di coetanei nati nel 1685.

In Italia Haendel lavorò al seguito di cardinali influenti, prima di recarsi a Londra dove rimase fino alla morte come operista, impresario teatrale e insegnante alla corte di Giorgio I. Colà operò in un ambiente musicale di corti, accademie e teatri, aperto alla circolazione delle idee.

Affrontò la musica in generale in modo trionfalistico, ma quella sacra non fu priva di sincera devozione.

Scrisse numerose composizioni celebrative come il *Te deum* per la pace di Utrecht del 1713, *masques* e *anthems* per il servizio anglicano, ma il suo magistero fu l'oratorio.

Nel campo strumentale compose 12 concerti grossi.

Johann Sebastian Bach, nato ad Eisenach, trascorse la sua esistenza intorno ad Arnstadt, Weimar, Cothen e Lipsia, dove morì.

La figura di Bach è legata ad una immagine di uomo serissimo, con profonda fede religiosa, considerato in vita un passatista per l'adesione alla polifonia e al contrappunto.

Le 250 cantate, le passioni secondo San Matteo, Giovanni, Luca, l'Oratorio di Natale, la Grande messa in si minore testimoniano una adesione alla musica sacra di tradizione luterana ed una forte attività speculativa.

Ad eccezione del melodramma, coltivò tutti i generi musicali spesso con un intento paternalistico e didattico. La storia ci trasmette la esistenza di 20 figli, avuti per dovere cristiano, da 2 mogli. Ma una indagine storica più recente lo ridimensiona come persona molto pratica e calcolatrice.

Domenico Scarlatti, figlio di Alessandro, esordì nel campo operistico a Napoli, la sua città di nascita. Di spirito simile al suo coetaneo Haendel, come lui girò l'Europa.

A Roma divenne maestro di cappella della regina Maria Casimira di Polonia, si recò in seguito in Gran Bretagna, poi a Lisbona presso

Giovanni V re di Portogallo, infine a Madrid al seguito dell'infanta Maria Barbara, regina di Spagna, dove rimase fino alla morte.

Compose 12 opere quasi tutte serie, ma è ricordato soprattutto per le 550 sonate per clavicembalo.

Al seguito dei tre grandi all'inizio del 700 un formicaio di strumentisti appartenenti a scuole diverse, provenienti da tutta l' Europa, si attivano per collocarsi in qualche corte. Pier Domenico Paradisi (1707 – 1791) napoletano, la sua fama è legata alla musica clavicembalistica, anticipa la concezione bitematica e tripartita del primo movimento di sonata.

Domenico Zipoli, un missionario gesuita e compositore, nato in Toscana e morto in Argentina. Si offrì volontario per lavorare nelle Riduzioni gesuite del Paraguay, i centri per l'evangelizzazione delle popolazioni indigene dell'America meridionale, dove la sua conoscenza musicale aiutò molto le popolazioni locali a sviluppare il loro naturale talento musicale.

Domenico Zipoli (1688 –1726) TEMA CON VARIAZIONI
dalle “Sonate d’Intavolatura per Organo e Cimbalo” - 1716

Le 12 variazioni a seguire che con il tema formano un corpus di 13 piccoli pezzi, sono condotte nel seguente modo:

II - Var 1 Poco più mosso. 4/4

Il movimento del tema è in crome staccate con intervalli più ampi.

La seconda parte produce un accompagnamento “albertino” in crome sulle note degli stessi accordi mentre la parte della mano destra semplici valori di semiminime.

III - Var 2 Allegro moderato 4/4

Movimenti di semicrome tra le due mani con carattere di proposta e risposta nei primi 2 quarti alla destra e nei secondi due quarti alla sinistra.

IV - Var 3 Allegretto 3/4

Un procedere in semicrome per tutta la prima parte con la mano destra e per tutta la seconda parte con la mano sinistra

V - Var 4 Moderato 2/2

Un “ricercare” sul tema a valori lunghi con qualche scansione di crome.

VI - Var 5 Allegretto 4/4

Tutti arpeggi di tre note ascendenti a terzine staccate nella mano destra per tutta la durata della variazione

VII - Var 6 Lo stesso tempo 4/4

Tutti arpeggi di tre note a terzine ascendenti staccate nella mano sinistra per tutta la durata della variazione.

VIII - Var 7 Allegro Brillante 4/4

Tutte quartine di scale e arpeggi alla sola mano destra

IX - Var 8 Lo stesso tempo 4/4

Tutte quartine di scale e arpeggi alla sola mano sinistra

X - Var 9 Allegretto spiccato 4/4

Movimento di quartine di semicrome alla mano destra e di crome alla mano sinistra

XI – Var 10 lo stesso tempo

Movimento di quartine di semicrome alla mano sinistra e di crome alla mano destra

XII – Var 11 Moderato 4/4

Piccole scale di quartine di semicrome alterne tra le due mani

XIII – Var 12 Allegro brillante 2/4

Grandi scale in biscrome che si rispondono tra le due mani

Entriamo nel XVIII secolo con Carl Philipp Emanuel Bach (1714) secondogenito di Johann Sebastian e della prima moglie Maria Barbara, al servizio di Federico II di Prussia come cembalista, direttore musicale ad Amburgo, successore di Telemann, soprannominato il Bach di Amburgo e Berlino.

Le sue sonate per cembalo, concerti e sinfonie wurttemberghesi prefigurano lo stile galante.

Autore di un saggio di metodo per la tastiera.

Franz Joseph Haydn (1732) fu al servizio del principe Nicolaus Esterhazy presso Vienna e alla sua morte su invito dell'impresario Salomon si recò in Inghilterra per concerti dove fu insignito della Laurea *honoris causa* a Oxford e conobbe Clementi.

Domenico Cimarosa (1749 Aversa), dopo aver composto melodrammi per i maggiori teatri italiani, si recò a San Pietroburgo presso Caterina II dove si dedicò prevalentemente all'opera buffa.

Il suo capolavoro "*il matrimonio segreto*" e numerose sonate per cembalo e fortepiano lo resero famoso nel mondo.

Muzio Clementi (Roma 1752- Inghilterra 1832) fu uno dei maggiori concertisti del suo tempo ed uno dei primi ad aver scritto musica per il pianoforte moderno.

L'unico grande musicista interamente vissuto nella seconda metà del Settecento, coerente colla sua epoca, perfetta sintesi di tutto ciò che lo aveva preceduto e sublime modello di ciò che lo seguirà, fu Mozart, del quale non parlo per lasciare al lettore il fascino di una indagine personale tra le migliaia di libri che si occupano di lui.

PA

I verdi sentieri di Field

La Scotia Maior, nome della antica Irlanda, altrimenti detta *Ériu o Eire*, fu patria di pensatori e letterati, a cominciare da Giovanni Scoto Eriugena del IX secolo, monaco e filosofo, che intese la fede come ricerca e sforzo di interpretazione del significato delle Scritture, molto vicino al *credo per comprendere* di Sant'Agostino. E così via molti altri per mille anni fino a Oscar Wilde, James Joyce e Bono degli U2.

John Field è stato un compositore e pianista irlandese, nato a Dublino nel 1782. È conosciuto soprattutto per aver inventato il genere pianistico romantico del "notturno", che ispirerà decine di compositori del romanticismo musicale fra cui Fryderyk Chopin e Michail Glinka.

Field era figlio di un pastore protestante e suonatore di violino mentre il nonno, dilettante pianista, insegnò questo strumento al giovane John. Ad un anno dalla scomparsa di Mozart la famiglia si trasferì a Londra dove Field divenne allievo del celebre concertista e compositore italiano Muzio Clementi, che poi seguì nei suoi concerti a Vienna e Parigi per stabilirsi definitivamente in Russia, dove divenne popolarissimo nei salotti aristocratici di Mosca e San Pietroburgo.

Raggiunta una certa fama nei primi anni dell'Ottocento iniziò ad esibirsi per conto proprio e tenne dei trionfali concerti a Parigi, in Belgio, in Svizzera ed in Italia. Nel 1831 si ammalò così gravemente da non avere che pochi anni ancora, trascorsi a Mosca, per comporre i suoi ultimi notturni ed esibirsi ancora insieme a Carl Czerny.

Tra le tante opere di John Field meritano di essere citati i 7 Concerti per pianoforte, i quartetti, i 16 notturni, le 4 sonate.

NOTTURNO di John Field

12/8 time signature, B-flat major key signature.

Measures 1-3: Melody in piano, accompaniment in bass.

Measures 4-6: Melody in piano, accompaniment in bass.

Measures 7-9: Melody in piano, accompaniment in bass.

Measures 10-12: Melody in piano, accompaniment in bass.

Measures 13-15: Melody in piano, accompaniment in bass.

Measures 16-18: Melody in piano, accompaniment in bass. Dynamics: *sf* (piano), *p* (bass).

Measures 19-21: Melody in piano, accompaniment in bass. Dynamics: *mp* (piano).

Measures 22-24: Melody in piano, accompaniment in bass. Dynamics: *sf* (piano), *sf* (bass), *p* (bass).

Agli inizi dell'Ottocento la carriera del cantante lirico rappresenta la speranza dei giovani musicisti. Tutti andavano all'estero a praticare studi e carriera. La italianità non valeva più, neppure per lo strumentista. In Italia mancavano le condizioni sociali perché l'arte strumentale potesse vivere. Le difficili condizioni della musica strumentale erano dovute alla mancanza di un ceto medio che le potesse supportare. La musica strumentale esisteva come consumo delle classi benestanti.

I fruitori dei grandi musicisti erano le dame, i principi, nei palazzi dei nobili, nei salotti dei benestanti.

Nel palazzo madrilenno dei duchi di Osuna, per esempio, circolavano migliaia di dilettanti inglesi, francesi, tedeschi, russi. Gli Osuna erano ricchi, colti e appassionati di tutto ciò che riguardava le arti e le scienze. Goya li conobbe intorno al 1785, e sembra sia stata la passione per la caccia ad avvicinare il pittore a Pedro de Alcántara, futuro duca di Osuna e sua moglie María Josefa Pimental. Il conte possedeva una delle più grandi biblioteche private di Spagna, circa 25.000 volumi. Avrebbe voluto farne dono alla nazione, ma il governo lo impedì, poiché conteneva libri proibiti dall'Inquisizione.

La duchessa di Osuna non era da meno del marito e viene descritta come "*la donna più insigne per talenti, virtù e gusto di tutta Madrid*". Si occupava infatti, tra le tante opere umanitarie, dell'educazione dei giovani, e aveva fatto della sua casa uno dei grandi salotti culturali e mondani d'Europa.

In Italia questa ricchezza non c'era, tantomeno era così diffusa.

Per l'opera le cose andavano meglio, piaceva a tutti ed era per tutti. Tra Field (1782) e Rossini (1792) dieci anni di distacco ed un ideale passaggio di testimone tra la musica salottiera strumentale, che bramava al successo popolare, e quella lirica teatrale che in cuor suo ne invidiava la più colta intimità.

PA

I paesaggi domestici di Schumann e Pierné

Nella prima metà dell' Ottocento la condizione della borghesia tedesca permetteva di coltivare una sana ammirazione per le arti e di condividerle con amici a casa dell'uno piuttosto che dell'altro. Era un modo per prendere distacco e nello stesso tempo coscienza della realtà e rivendicare una propria autonomia economica e culturale.

Coloro che si ritenevano intellettuali moderati, nascondevano nel loro intimo un atteggiamento conciliante fra ideale e reale, altri più intransigenti, non tollerando l'ordinario, si affidavano alle categorie del sogno, della fantasia e dell'immaginazione.

Le idee della rivoluzione francese, soprattutto il concetto di patria e di nazione, che le armate napoleoniche avevano diffuso in tutta Europa, non furono spazzate via dalla Restaurazione, ma l'idea di uno Stato costituzionale, fondato cioè non sull' arbitrio di qualcuno ma su una costituzione che garantisse la libertà e l' uguaglianza dei cittadini dinanzi alla legge e il rispetto delle regole, era ormai sentita come una concreta esigenza.

In questo periodo storico Robert Alexander Schumann, emulo di Leopardi, leggeva avidamente pur non rinunciando alle poche occasioni che la vita della città natale di Zwickau, la sua Recanati, poteva offrirgli.

Quinto figlio di un appassionato libraio che pubblicò i classici di tutto il mondo in edizione tascabile, si accostò sin dai primi anni alla

letteratura classica e romantica, scrivendo lui stesso poesie, romanzi e tragedie

Conseguita la maturità nel 1828 si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza a Lipsia dove entrò rapidamente a contatto con l'ambiente musicale. Doveva essere un individuo estremamente eccentrico, interiormente irrequieto, in possesso di grandi capacità mentali, ma non particolarmente diplomatico. Incapace di mezze misure, accolse le contraddizioni dell'esperienza romantica al massimo grado a tal punto da non considerare le conseguenze delle proprie azioni. Tentò il suicidio gettandosi nel Reno nel 1854. Internato in una casa di cura morì due anni dopo.

La sua musica fu manifestazione di un'arte profondamente permeata di letteratura. Schiller, Byron, Goethe, ma soprattutto Johann Paul Friedrich Richter, scrittore tedesco di fine settecento, noto col nome di Jean Paul, furono i suoi preferiti.

Dalle parole di Jean Paul, sognante idealizzatore della vita, la storia del genere umano sembra non altro che un perpetuo ballo mascherato, espresso in un sorridente umorismo. Maschere e danza dunque, binomio ossessivo che Schumann trasferì in molte delle sue composizioni, per nascondere con delicata ironia un mondo materialista e testimoniare legittimamente la sua distinzione intellettuale e sociale.

Dalle lettere che la moglie Clara gli scriveva sembrerebbe che per lui l'unico effetto possibile fosse il colpo di scena; ma se il musicista è poeta, diceva lei, si possono tradurre in musica la dolcezza familiare, la sensazione inedita, i sentimenti antichi, eterni, ed esprimere l'ineffabile.

Con l'uso di forme collaudate come il valzer, il landler, lo scherzino, il canone, l'improvviso, la danza fantastica, la romanza, diede il meglio di sé negli innumerevoli brevi pezzi pianistici.

Il naturale paragone con Chopin e Liszt ci porta a quelle considerazioni tanto comuni quanto vere secondo cui l'opera di Chopin è musica pura, quella di Liszt al servizio di idee letterarie e filosofiche, quella di Schumann invece è poesia, con slanci di entusiasmo subito repressi da smarrite confidenze liriche tra ansie e respiri dove si rivela fondamentale l'interpretazione.

La durata del pezzo è legata ad un getto di passione che non ammette repliche, quasi una improvvisazione, le idee musicali sono espresse in modo così chiaro che raramente ammettono ulteriori spiegazioni e sviluppi.

Accade spesso che in questi brevi pezzi non ci sia in realtà descrizione, ma solo il diffondersi di una emozione che la lettura di un libro o la contemplazione di un evento avevano suscitato in lui. Schumann rappresenta il Maestro ineguagliato delle forme musicali di breve durata. Attraverso *i Papillons*, *il Carnaval*, *i Kinderszenen*, *l'Album per la Gioventù*, *i Waldszenen*, *i Bunte Blätter*, *gli Albumblätter* e *i Gesänge der Frühe* ci ha lasciato un dizionario completo di formule e stratagemmi musicali per esprimere ogni tipo di sentimento.

Nei *Papillons*, composti nel 1831 all'età di 21 anni, dodici miniature precedute da una introduzione si alternano in episodi di personaggi immaginari di un ballo mascherato pieno di sorprese e illusioni tratto dal romanzo incompiuto *Die Flegeljahre* (l'età della pubertà) che Jean Paul scrisse a Bayreuth nel 1804, in cui riprende il tema tipicamente tedesco dell'inconciliabile dualismo della natura umana.

Nel manoscritto musicale Schumann annotò anche i numeri dei capitoli e le frasi tratte dal romanzo, tutta l'atmosfera di festa e di danza che avvolge la vicenda.

Nel *Carnaval* 20 episodi di personaggi, questa volta reali, riproducono la stessa atmosfera dei *Papillons*: Chopin, Paganini, egli stesso sotto gli pseudonimi di Eusebio (poeta introverso e sensibile) e Florestano (giovane appassionato ed estroverso), Clara Wieck sotto lo pseudonimo di Chiarine, Ernestine von Fricken primo amore di Schumann sotto lo pseudonimo di Estrella, ed inoltre la presenza delle maschere della commedia dell'arte : Pierrot, Arlequin, Pantalón, Colombine.

I *Kinderszenen* (scene infantili) sono 13 miniature strumentali monotematiche rivolte alla contemplazione della calma felice dell'infanzia:

genti e paesi stranieri- una storia curiosa – moscacieca- il bambino supplica- felicità perfetta- un avvenimento importante – sogno –

Si tratta di un pezzo di disarmante semplicità concettuale, eppure di una forza espressiva intensa come avviene per tutte le composizioni schumanniane .

Nelle introduzione, ritornellata, un ritmo a terzine trascinato da un accento iniziale per ognuna, introduce un movimento pieno di tumulto e fantasia.

Ma già dalla seconda metà della terza battuta entra un nuovo ritmo a quartine che prelude alla scansione ritmica della conclusione.

La parte centrale, anch'essa ritornellata, esprime chiaramente l'utilizzo dei due ritmi annunciati nella introduzione, facendo ben intendere una melodia di appassionata emozione (lo sottolineano le forcelle) inserita nel " motore" delle terzine iniziali.

Tutto il brano prevede ancora una replica da capo al fondo.

Nell' *Album per la gioventù* 43 piccoli pezzi si alternano in un procedere graduale e specifico: ogni pezzo esamina un piccolo problema tecnico unito a vera musica ispirata dedicata all'infanzia. Un entusiasmo pervade l'opera, quell'entusiasmo senza il quale nulla si fa come si dovrebbe.

In *Waldszenen* (scene dal bosco) 9 miniature affrontano il romanticismo tedesco del bosco.

-entrata (al ritmo di una tranquilla passeggiata) - cacciatore in agguato – fiori solitari – luogo maledetto (dove il cammino si fa attento, bosco della paura) – ridente paesaggio (bosco del sole) – albergo (dove risuonano allegri canti popolari) – uccello profeta (canto di un uccello misterioso) – canto di caccia (canto dei cacciatori tipicamente tedesco) –addio (addio al bosco con armonie serene).

I 14 pezzi dei *Bunte Blätter* (fogli multicolori) e i 20 degli *Albumblätter* (fogli d'album) rappresentano i fogli rimasti nel cassetto che negli ultimi anni della sua vita Schumann volle pubblicare.

I 5 *Gesänge der Frühe* (canti dell'alba), composti nel 1853, ultima opera portata a termine per pianoforte poco prima di cadere nella follia senza ritorno e nel tentato suicidio, rappresentano la dipartita dell'anima verso una nuova alba. Avvolti in una melodia ripetitiva, dalle spirali che si rincorrono, si chiudono brevemente su se stesse, poi si richiamano, rievocano, questi canti cercano il silenzio e l'infinito dove non esiste più memoria.

1. *in un tempo tranquillo*.. esplora luoghi proibiti al confine col mistero, dove è assente un senso di disperazione ed ogni nota contiene un carico di prodigiosa energia spirituale. Gusto per l'eterno che si trova in Wagner e in Bruckner.

2. *animato, non troppo veloce*...grande corale triste.

3. *animato*.... fantastica cavalcata notturna di Valchirie.

4. *mosso*...canto calmo e dolente.

5. *prima calmo, poi più animato*.. dal corpo abbandonato l'anima si invola verso la luce, dove tutto è musica.

L'uomo è distrutto dai rumori, fisici e spirituali e cerca uno spazio in cui vivere il silenzio.

Su questo genere di utilizzo dell'ingegno compositivo ci giocarono, con esiti differenti, molti compositori romantici. Tra costoro chi ebbe una inventiva più vicina a quella geniale di Schumann fu un certo Gabriel Pierné (1863-1937)

Cinquanta anni separano Schumann da Pierné.

Cinquanta anni di storia possono essere un periodo molto lungo, soprattutto quando i riferimenti culturali sono cambiati e le conquiste scientifiche hanno dato nuove prospettive all'esistenza.

Ai tempi di Schumann le nazioni erano in realtà ancora conglomerati di popoli che si riconoscevano in elementi culturali comuni, erano divise in città o stati quasi sempre in conflitto tra loro e ben poco avevano a che fare con gli stati nazionali che dovevano sorgere attraverso le rivoluzioni. Il suffragio era limitato, la partecipazione popolare e la condivisione di molte produzioni artistiche e culturali era appannaggio di pochissimi, attenti solo al piccolo mondo borghese che li circondava.

Quanto superficiale ed effimera fosse stata la Restaurazione fu palese in Francia dopo l'insurrezione del 1830, e la nazione francese, dopo l'età rivoluzionaria e napoleonica, risorse come primo grande stato nazionale accanto alla Gran Bretagna.

Dal movimento liberale in Europa all'unità d'Italia, attraverso il secondo impero di Napoleone III, dal Positivismo ai sospetti sul valore della ragione scientifica attraverso il miracolo di Bernadette, l'uomo occidentale stava diventando sempre più virtuoso.

Gli ordini venivano capovolti, dalla semplicità alla complessità significava dall'indefinito al definito, dalla confusione all'ordine, l'ordine della complessità.

Natura e amore non più come interlocutori privilegiati dell'uomo, basta con le parole come "nazione che deve risorgere". I miti edificanti, ottenuto il successo, parziale, finiscono in soffitta e la nuova realtà appare scabra e cruda.

La musica cominciava a sentire il peso della responsabilità di celebrare qualcosa.

Era nell'aria un atteggiamento di purificazione del romanticismo, gli eroi venivano umanizzati, e star dietro alle comode convenzioni di una società moralista, esclusiva ed autoprotettiva cominciava a generare

insofferenza.

I Pierné erano una famiglia di musicisti francesi con apprezzabili risorse, dei quali Gabriel-Henri-Constant rappresenta la figura più importante. Iniziò gli studi al conservatorio di Metz, dove sua madre era insegnante di piano e suo padre di canto.

La sconfitta francese del 1870 portò la famiglia a Parigi dove studiò al conservatorio pianoforte con Marmontel, armonia con Durand, organo con Franck e composizione con Massenet. Alla morte di Franck lo sostituì all'organo della chiesa di Sainte-Clotilde.

Dicono che Gabriel fosse naturalmente dotato di un carattere docile e di innata raffinatezza intellettuale, con una elegante lievità tutta francese. L'esistenza non rappresentava per lui un motivo di particolare passione e lotta, e fu per questo che la sua produzione artistica non raggiunse la pregnanza stilistica di quella schumaniana, ma ottimi livelli di particolare abilità comunicativa. La sua vera carriera fu però quella di direttore d'orchestra che oscurò non poco il suo talento di compositore. Ottenne nel 1882 il *Prix de Rome* per la composizione.

Il *Prix de Rome* era un ambito riconoscimento che risale al regno di Luigi XIV come borsa di studio concessa dallo stato francese agli studenti che si erano maggiormente distinti nel campo della pittura, scultura e architettura. Nel 1803 venne aggiunta anche la composizione musicale.

I concorrenti dovevano dimostrare la loro superiorità in una impegnativa competizione ad eliminazione con i propri pari.

Ai vincitori era data la possibilità di studiare all'Accademia di Francia a Roma, fondata da Jean Baptiste Colbert nel 1666.

I vincitori più noti del *Prix de Rome* per la composizione furono Berlioz, Gounod, Bizet, Massenet, Pierné, Debussy, Dukas, Schmitt, Boulanger e Ibert.

Il premio denota abilità e inventiva che nel caso di Pierné compositore si traduce in senso di raffinatezza, di sensualità e di forte magnetica attrazione, caratteristica degli artisti francesi di quel periodo.

Pierné fu autore di buona musica da camera. Per il piano una piacevole raccolta di 15 pezzi del 1883 insieme ad altre composizioni come la sonata per violino e piano, un concerto per piano e orchestra, una suite da concerto e i sei *pieces* composti a 72 anni sullo stile di

Dukas, Debussy, Mendelssohn, Franck.

Schumann sapeva meravigliosamente raccontare e Pierné sapeva gioiosamente comunicare.

I 15 pezzi, composti all'età di 20 anni sul genere dei fogli d'album allora in voga, rappresentano una buona musica da salotto più che da camera.

Si tratta di quadretti musicali che oltre all'aspetto ludico e infantile, offrono una chiave di lettura assai più arguta e opportuna, come certa letteratura per l'infanzia sa fare, da Fedro a Collodi.

Romance sans Paroles – Chanson de la Grand-Maman - Fantasmagorie - Marche Funèbre - Coquetterie - Preludio - Fuga - A l'Eglise - Menuet Vif - Jeux d'enfants I: La marelle (filetto, tria, tavola e molino) - Jeux d'enfants II: L'Escarpolette (altalena) - Jeux d'Enfants III: Cache-Cache (rimpiattino) - Valse - Feuillet D'Album - Tarantelle (Souvenir de Napoli)

Chanson de la Grand –Maman (al pittore Gustave Popelin) (dai 15 pezzi n.2)

Un unico ritornello composto da due idee musicali assai simili tra loro esprime il carattere nobile e austero della nonna la cui presenza rendeva giusta ogni buona intenzione e ispirava nobili sentimenti.

Ma è interessante il confronto con il brano successivo che si addice comunque ad una figura femminile (dedicataria è infatti madame Alphonse Leduc).

Coquetterie (a Madame Alphonse Leduc) (dai 15 pezzi n. 5)
civetteria, desiderio di sfoggiare, vanità, esibizione.

La mancanza di drammaticità evidenzia che in realtà nessuna ragione profonda unisce certe categorie di persone, ma solo occasioni di sfoggio.

PA

Paderewski, grandezza e humour

Alla metà dell' Ottocento si ha un miglioramento nel campo strumentale, dovuto al miglioramento delle orchestre. Il direttore d'orchestra, compito svolto solitamente dal primo violino, assunse una figura definita.

Il primo direttore d'orchestra italiano fu Angelo Mariani, amico di Verdi.

Il pianoforte si diffondeva nella società dopo aver caratterizzato mezzo secolo prima l'ambiente culturale tedesco.

Con la presenza di Paganini e di altri virtuosi, nacquero i concerti popolari, promossi fin dal 1877 da Carlo Andreoli .

Cominciava a tramontare il mito del virtuoso fine a se stesso e ad emergere la consapevolezza di una cultura musicale fondata sugli operatori appassionati e preparati, anche se le grandi figure carismatiche sono necessarie alla storia.

Col tramite del pianoforte, strumento insostituibile, inizia una generazione di compositori strumentali che caratterizzano le varie scuole nazionali.

La figura di Ignacy Paderewski (1860-1941), pianista e compositore polacco, doveva esprimere una forte energia, sicurezza e competenza.

Uomo di mondo, eccellente oratore, aveva un rapporto intelligente colla musica, perché non la relegava ad unica manifestazione di sé, ma la considerava una componente della personalità dell'uomo, una delle tante qualità possibili. Per questo sapeva guardare con realismo ai propri limiti, e col passare degli anni seppe sviluppare un senso critico improntato sulla massima obiettività ed ironia.

La sua figura, di formazione romantica, richiama alla mente il grande concertista Artur Rubinstein, nato in Polonia circa un trentennio dopo. Entrambi incarnano la figura del concertista dell'Ottocento, personaggio avvolto da alone di fascino e carisma, attore e istrione, mestierante con doti di funambolo alle quali la gente non sapeva resistere .

I luoghi nascosti del mondo, quando danno i natali ad un personaggio famoso, acquistano dignità e prestigio anche se non contribuiscono affatto alla sua educazione.

Così Kurilówka, un piccolo villaggio della provincia di Podolia, quella regione pianeggiante centroeuropea tra la Galizia e i Carpazi contesa fra polacchi e ucraini, diede i natali a Paderewski, che fu allevato da lontani parenti per la prematura scomparsa della madre.

All'età di 12 anni si trasferì a Varsavia, e parve che il destino avesse preparato per lui un futuro da impiegato, perché diplomatosi a soli 18 anni, gli venne offerta una cattedra al conservatorio che egli accettò e nel 1880 sposò Antonina Korsakówna. Ma ecco l'evento tragico quanto determinante: Antonina morì pochi anni dopo e Paderewski decise così di andare a Berlino per studiare composizione e poi a Vienna dove iniziò la sua carriera di pianista.

Fu acclamato come uno dei pianisti migliori della sua generazione, il maggiore musicista polacco della sua epoca.

Si specializzò nel repertorio romantico e curò l'edizione integrale delle opere di Chopin. Il suo carisma lo portò ad essere famoso in tutto il mondo europeo e nord americano per la straordinaria concomitanza di essere pianista di successo e un uomo politico importante. Infatti nella Polonia da poco indipendente, Paderewski divenne il Primo Ministro.

Il noto rammarico della sua Polonia fu quello di non avere mai avuto il riconoscimento definitivo dei propri confini e l'autonomia del proprio territorio, così che Paderewski, con un famoso discorso tenuto a Poznan nel 1919, favorì la storica *Grande insurrezione polacca* contro la Germania, per la futura creazione dell'autonomia di quelle terre.

Nel 1922 si ritirò dalla politica attiva e tornò alla vita musicale con un concerto alla Carnegie Hall di New York per raccogliere fondi da dedicare alla causa polacca.

Ebbe un ritorno alla vita pubblica dopo l'invasione della Polonia del 1939 pur continuando con i suoi giri di concerti, durante uno dei quali morì improvvisamente a New York nel giugno del 1941. Le sue spoglie furono trasferite a Varsavia e poste nella Cattedrale di San Giovanni. Oggi quasi tutte le città della Polonia e molte altre del mondo hanno una strada intitolata al suo nome. L'Accademia di musica di Poznań e il Museo polacco d'America di Chicago ricordano la sua figura di Maestro.

Nella seconda metà dell'Ottocento, grazie alla diffusione universale delle musiche di Chopin, l'attenzione mitteleuropea intorno alla musica come fenomeno culturale radicato e non solo occasionale, prese direzioni tangenziali verso terre prima di allora meno considerate come la Danimarca, la Polonia, la Boemia, l'Ungheria e la Russia.

I compositori di questi Paesi, attenti però a non allontanarsi troppo dalla tradizione classico romantica, volsero il loro interesse al folklore autoctono, confortati oltretutto dall'esempio illustre delle Danze Ungheresi di Johannes Brahms.

Un canto-lamento popolare diffuso in Polonia e in Ucraina, la *dumka*, venne usato con molta frequenza dai compositori dell'est europeo tra fine '800 e inizio '900, e con il suo carattere meditativo e melanconico, divenne simbolo musicale di tutto il mondo slavo.

Il celebre minuetto in sol di Paderewski, specie di *meloopa*, presenta caratteristiche comuni con inizio lento, cambi di tempo e di modo, sezioni contrastanti più o meno elaborate legate ad un principio rotatorio che richiama uno stile arcaico.

Paderewski fu molto ammirato per il suo senso dell'umorismo e dell'autoironia, non avrebbe quindi potuto esimersi dal comporre umoresche, quelle pagine di carattere capriccioso e giocoso raccolte in una suite di 6 pezzi intitolata per l'appunto *Humoresque de concert*, dove trovano posto oltre al minuetto una sarabanda, un capriccio e la *cracovienne fantastique*, una danza popolare polacca in tempo binario sincopato e veloce.

Minuetto dai Humoresque de concert Ignacy Paderewski



Segue una seconda parte con un avvio più grandioso e sonoro, dove si evidenzia il tratto possente del concertista nel pieno esercizio della sua professione.

Tutto il pezzo è da eseguire con una buona dose di humor.

I paradossi di Satie

I paradossi ci spingono a ridefinire i nostri concetti.

Debussy mi invitava spesso a casa sua e un giorno vi incontrai Erik Satie, che già conoscevo di nome. Mi piacque sin dal primo istante. Era un becco fino, pieno di astuzia e intelligentemente cattivo.
(Igor Stravinskij)

■

Un artigiano povero, ma orgoglioso del suo stato, sufficiente per coltivare l'essenziale, senza illusioni sull'idea di ordine, senza illusioni sull'idea di espressione di sentimenti, con il senso della semplicità che non è mai facile e tantomeno banale: quest'uomo doveva arrivare prima poi. Un uomo capace di scrivere musica d'arredamento invece della musica colta, di dare ai suoi pezzi una struttura a " *forma di pera*", con ripetizioni continue come furberia per eludere le aporie della mente, un uomo capace di esprimere intelligenza, tenera ferocia e sciocca lievità: il suo nome era Erik Satie.

Un capo carismatico e spirituale al cui seguito si posero Debussy, Ravel, Stravinsky, Poulenc, Mihlaid i quali, per devozione, scrissero pagine di musica caratterizzata da semplicità e purezza delle melodie, poesia, fascino e verve.

Si entra con lui in quel periodo in cui la musica voleva scrollarsi ogni forma di seriosità innaturale e forzata e spogliarsi di ogni genere di contenuto didascalico.

Petite Danse dal "Carnet d'esquisses et de croquis"
Erik Satie

The image displays a musical score for the piece "Petite Danse" by Erik Satie, arranged for piano. The score is presented in four systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs) in 2/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The first system begins with a dynamic marking of *mf* in the bass staff and *p* in the treble staff. The second system includes a *crescendo* marking in the bass staff. The third system features a *mf* marking in the bass staff. The fourth system starts with a *mp* marking in the bass staff and ends with a *mf* marking in the bass staff. The music is characterized by Satie's signature style of simple, rhythmic patterns and block chords.

Satie nacque nel 1866, quattro anni dopo Debussy.

Un lungo elenco di stravaganze sottolinea l'arguzia di un personaggio che fu pianista e compositore tra i più apprezzati di fine ottocento e primo novecento.

Il suo appartamento era da lui chiamato "l'Armadio", era composto da due stanze, di cui una era chiusa a chiave e inutilizzata. Alla morte dell'artista in questa stanza vennero trovati numerosi ombrelli di vari generi che lui non usava.

Satie indossava solo completi in velluto tutti uguali.

Ebbe come amici i più grandi musicisti del suo tempo, ma solo con Darius Milhaud non litigò mai.

Possedeva l'ossessione per il numero tre. Molte delle sue composizioni sono raggruppate in cicli di tre, e tra queste le *Trois Gymnopédies* del 1888.

Bastano i nomi di alcune sue composizioni per pianoforte a definire il personaggio e immaginare la sua vita

Ogives (1886)

Gymnopédies (1888)

Gnossiennes, (1890)

Pièces froides - trois airs à fuir (1897)

Vexations (1893) composto da trentacinque battute ripetute 840 volte per una durata totale di circa venti ore

Trois Morceaux en forme de poire (1903)

Prélude en tapisserie (1906)

Pièces froides - trois danses de travers (1910)

4 Préludes flasques (pour un chien) (1912)

Vieux Sequins et Vieilles Cuirasses (1913)

Le Piège de Meduse (1913)

Embryons desséchés (1913)

Avant-dernières pensées (1915)

Sonatine Bureaucratique (1917)

In Francia il "Gruppo dei Sei" (Auric, Durey, Taillefer, Poulenc, Milhaud, Honegger) sui vent'anni si rifacevano all'insegnamento di Satie.

PA

Ravel : alborada del graçioso

I sodalizi artistici di mutuo soccorso non erano certamente opere pie, ma dato il loro intento utilitaristico ebbero successo un po' dovunque, presso la borghesia tedesca alla metà dell'Ottocento, così a Parigi all'inizio del Novecento. Il gruppo *Les Apaches* si incontrava ogni sabato, spesso a casa del pittore Paul Sordes: erano artisti francesi. Leon Paul Fargue era un poeta dell'avanguardia impressionista, e si rese noto per le sue cronache della vita culturale di Parigi in prose poetiche. Ricardo Javier Vines, celebre pianista spagnolo, era il portavoce della nuova letteratura pianistica di scuola francese. Michel Dimitri Calvocoressi, musicologo, figlio di genitori greci, collaborava con i balletti di Diaghilev. Maurice Delage era compositore, critico musicale e scrittore.

Ma il più rappresentativo del gruppo era Maurice Ravel, musicista francese tra i maggiori del primo Novecento, individuo complesso che visse in un mondo astratto ma che seppe dare una struttura compiuta al proprio universo immateriale con schemi classici modernamente riproposti.

Nato nel marzo del 1875 a Ciboure nei Pirenei, si spostò subito a Parigi dove rimase inizialmente influenzato dalla tradizione musicale

francese di fine '800 di Chabrier, Saint Saëns e Faurè, di cui fu allievo. Con la poetica simbolista di Debussy ebbe poco rapporto, piuttosto ne condivise invece la ricerca armonica.

Il suo inconfondibile tratto si differenziò per una concezione della forma più rigorosa, per una chiara architettura sonora, per la preferenza accordata a una marcata dinamica ritmica e sonora. Il recupero delle forme tradizionali ebbe per lui il valore dell'acquisizione di una base strutturale da cui far partire la ricerca.

Miroirs fu composto a Parigi dal 1904 al 1905, si tratta di una raccolta di 5 pezzi per pianoforte: *Noctuelles*, *Oiseaux tristes*, *Une barque sur l'ocean*, *Alborada del gracioso*, *La Vallée des cloches*.

La prima esecuzione pubblica integrale fu il 6 gennaio 1906 alla sala Erard, pianista Ricardo Vines. Ogni pezzo venne dedicato a una persona diversa, non per committenza, ma per affetto, ammirazione, affinità elettiva.

Quasi tutti i *miroirs* hanno una vocazione tipicamente impressionista in cui l'armonia predomina sull'elemento melodico, uno solo di essi è più vicino al ritmo e al folklore spagnolo.

- *Noctuelles*, dedicato al poeta Leon-Paul Fargue, evoca un volo sfrenato di falene che aleggiano in un hangar

- *Oiseaux tristes*, dedicato a Ricardo Viñes richiama la presenza di uccelli che si perdono nel torpore di una foresta molto cupa

- *Une Barque sur l'ocean*, dedicato al pittore Paul Sordes ci porta in un mondo marino scintillante sollevato da onde possenti

- *La vallée des cloches*, dedicato al compositore Maurice Delage, il primo allievo di Ravel, comunica la suggestione dei rintocchi di campane fino a sera, nella immobile Valle delle campane

- *Alborada del gracioso*, dedicato al musicologo Michel Calvocoressi, è la serenata del giullare al sorgere del sole, la "mattinata del comico" del teatro spagnolo.

L'alborada, in francese *aubade*, in italiano mattinata, è una melodia popolare da eseguirsi all'alba, che ha le sue origini nella regione spagnola della Galizia.

La *dolciana* (una specie di oboe rustico, un cialamello popolare) e il *tamboril* (piccolo tamburo portato appeso al braccio e percosso con una sola bacchetta) sono gli strumenti più idonei all'esecuzione in un ritmo vivace con accordi strappati di chitarra.

Maschere e danza dunque, il binomio ossessivo di certa letteratura musicale (Schumann), ci porta indietro nel tempo, nel buio del medioevo, dove splende la figura contraddittoria, colorata, misteriosa e diabolica, che ha il merito di aver tenuto in vita l'arte di raccontar storie : il Giullare.

È quella dei giullari una letteratura quasi sempre anonima perché basata soprattutto sull'invenzione, sulla battuta ad effetto, sulla brillante e improvvisa trovata. Manca infatti un rilievo stilistico distintivo, le forme utilizzate sono convenzionali e ripetitive, i livelli del linguaggio possono assumere dei modi familiari, comici o amorosi.

Ravel, passato alla storia per l'orchestrazione dei *quadri di una esposizione* di Musorgskij e per il *Bolero*, ci ha lasciato una versione anche orchestrale di questa *alborada* dove è possibile percepire l'incedere di ritmi nervosi e taglienti e ascoltare, nel sinuoso recitativo centrale, un raffinato lamento amoroso che in forma di *copla* interrompe la danza.

La *copla*, autentica musica popolare del folklore spagnolo, è qui rappresentata con carattere di serenata, composta di strofe simmetriche in tempo di 6/8, alternate da un ritmo che riproduce sia il carattere non fermo del giullare, sia l'accompagnamento di un piccolo tamburo ed esprime inoltre l'angoscia profonda dinanzi al mistero dei giuochi del "comico".

Una semplice melodia spagnoleggiante

A musical score in 6/8 time, key of B-flat major. The melody is written in the treble clef. It consists of a simple, rhythmic line with accents and a triplet. The bass line is mostly rests, with some notes in the final measure.

ecco come viene realizzata

A musical score in 6/8 time, key of B-flat major. The melody is written in the treble clef. It consists of a simple, rhythmic line with accents and a triplet. The bass line is mostly rests, with some notes in the final measure. The score is marked with a dynamic of *mf* and includes a large blue watermark.

fino ad isolare l'elemento della terzina come rullo del tamburo

A musical score in 6/8 time, key of B-flat major. The melody is written in the treble clef. It consists of a simple, rhythmic line with accents and a triplet. The bass line is mostly rests, with some notes in the final measure.

Segue poi la parte centrale dedicata al canto del *gracioso* espresso con una semplice linea senza accompagnamento alternata al ritmo di tre pulsazioni come quello dell'inizio, ma in questo caso molto più lento e meno pronunciato.



segue, dalla mescolanza di questi tre elementi , un finale tra i più impegnativi, tecnicamente e musicalmente, di tutta la letteratura pianistica.

PA

PA

Le bagatelle esotiche di Cherepnin

Accanto a Stravinskij, Prokofiev e Shostacovic si colloca cronologicamente Aleksander Cherepnin (1899-1977), compositore e pianista russo di madre francese. Si tratta di una figura meno conosciuta nel panorama della Russia del Novecento, ma in realtà fu una figura importante, ben nota negli Stati Uniti, dove la sua musica gode di una rinascita, e le sue grandi opere sono eseguite spesso. Alexander Cerepnin è stato un compositore completo, un elegante pianista, un simpatico insegnante, un uomo di straordinaria civiltà, nato in una vecchia e colta famiglia nel gennaio 1899, a San Pietroburgo. Il padre Nicolaj era un illustre compositore, direttore e pedagogo noto per il completamento dell'opera *La Fiera di Sorocinski* di Musorgski, la madre, Maria, un ottimo mezzo-soprano

Dopo i primi studi al Conservatorio di San Pietroburgo, la famiglia fuggì da una epidemia di colera nel 1918 ed emigrò a Tbilisi in Georgia, dove Nicolaj era stato nominato direttore del Conservatorio. Il soggiorno tra le montagne del Caucaso lo avvicinò alla musica armena e al folk georgiano e ad un tipo di modalismo russo.

Nel 1921 l'Armata Rossa portò la guerra civile a Tbilisi, e i Cherepnin si misero di nuovo in movimento, questa volta per Parigi dove

Alexander terminò i suoi studi e vide pubblicare un notevole numero di suoi primi pezzi iniziando una carriera internazionale come compositore-pianista. Il suo debutto occidentale avvenne a Londra nel 1922, stimolato dal clima musicale vulcanico della Parigi degli anni 20, dove si intrecciano persone come Ravel, Stravinsky, Prokofiev, Honegger, Milhaud e Martinu. Sul loro modello il giovane compositore iniziò a produrre lavori di carattere più distintivo.

Cherepnin ebbe a dire: "interessante l'influenza che Parigi ha avuto sui compositori stranieri, perché li ha aiutati a essere *se stessi*. Chopin non ha sviluppato uno stile francese perché ha vissuto a Parigi, ma divenne, se non altro, più polacco. La stessa cosa è accaduta a compositori come Albeniz e Copland".

Tenne concerti in America e insegnò per molti anni all'università di Chicago. Compì tournée anche in oriente dove sposò una pianista cinese con la quale ebbe modo di sperimentare nuove idee musicali tra cui un pentatonismo orientale.

La sua preoccupazione come compositore fu quella che egli definì la "triade maggiore-minore" la cui coesistenza esercitava su di lui un fascino tale da ideare una scala di nove gradi costituita da tre tetracordi congiunti : do, reb, mib, mi, fa, sol, lab, la, si, do, nei quali era possibile l'utilizzo della modalità maggiore e minore contemporaneamente.

Dodici Preludi per pianoforte, Otto Pezzi per pianoforte, Un *Divertimento* per orchestra con la Chicago Symphony, una Serenata per orchestra d'archi e i Concerti per pianoforte e orchestra testimoniano una produzione di alto livello. Nel 1967, divenne, dopo Igor Stravinsky, il secondo compositore russo emigrato ad essere ufficialmente invitato a ritornare in URSS per concerti.

La sua arte ha avuto alti e bassi e le sue composizioni migliori risultano una mescolanza di melodia e folk georgiano come la quarta sinfonia, la suite *Georgiana* per piano e archi ed alcuni dei sei concerti per pianoforte.

Cherepnin non credeva nel motto di Stravinsky che ogni pezzo deve essere un capolavoro, ma voleva concedersi il piacere di creare occasionali musiche di intrattenimento come la seconda sinfonia del 1951 e il geniale Harmonica Concerto del 1953 per armonica a bocca

e orchestra.

Egli stesso si imponeva rigorosi metodi di lavoro e nell'insegnamento ammoniva gli studenti con frasi: " *Il più importante strumento di lavoro per un compositore è la gomma. Maggiori informazioni si cancellano, migliore sarà quello che rimane*".

Il significato di comporre è come un'opera di scavo, si scava sotto terra, si scava nella psiche degli uomini, si scava nella musica, cambia l'oggetto, ma la posizione mentale rimane la stessa.

Bagatelle di Alexander Cherepnin op.5

N.1 Allegro marziale

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a piano (p) dynamic marking and includes a repeat sign. The second system features a piano (pp) dynamic marking. The third system concludes with a double bar line. The score is written for piano and bass clef staves.

Le *10 bagatelle* op. 5 oscillano tra vari stati d'animo di concitazione e distensione.

L'immaginazione ci può ancora ricondurre alla figura del giullare, ma questa volta con gli occhi a mandorla.

La successione delle bagatelle potrebbe essere così seguita dalla fantasia:

“ mi presento in tono marziale e proseguo le mie trasformazioni in giocoliere, attore, poeta, musicista, funambolo, cavallerizzo, comico e ciarlatano; infine lascio la scena allontanandomi in punta di piedi ”.

La sequenza delle tonalità è casuale, ma inizia e termina con il do minore.

Allegro marziale - con vivacità - vivo - lento con tristezza - dolce - allegro con spirito –prestissimo - allegro - allegretto – presto.

I compositori sono soggetti però ad entrare in un meccanismo di commissioni, di necessità che rendono difficile il loro lavoro. Le composizioni giovanili rappresentano il momento intellettualmente più fecondo al quale spesso si ritorna per ritrovare l'ispirazione.

La serie di *Bagatelle* e la *Sonatine Romantique*, sue opere giovanili, avvicinano lo stile romantico di Rachmaninov e Scriabin con il grottesco primo Prokofiev. Il risultato, fresco e fantasioso, diede rapidamente buona reputazione al giovane compositore.

Shostakovic la mia Russia

Dopo l'esperienza della grande guerra il nemico era il romanticismo e tutto ciò che era evanescente, debussyano. La ricerca era verso un mondo oggettivamente concreto, consapevole della mediocre realtà. In Francia Messiaen, Boulez. In Germania Alban Berg, Carl Orff, Hindemith, Stockhausen. In Russia Scriabin, Prokofiev, Kabalevski, Dmitrij Shostakovic

Dmitrij Dmitrevic Šhostakovic (1906-1975), nato a San Pietroburgo, esordì come compositore a vent'anni con la prima sinfonia che ebbe risonanza internazionale, e l'anno successivo prese parte come pianista alla prima edizione del concorso Chopin di Varsavia ottenendo un diploma d'onore.

Fanno seguito i ventiquattro preludi op. 34 per pianoforte, poco dopo la prima rappresentazione dell'opera *Katerina Izmajlova, o Lady Macbeth del distretto di Mzensk*. L'opera era stata accolta bene dal pubblico e dopo qualche anno di repliche, lo stesso Stalin, con Molotov e Zdanov vollero assistervi. Nel quotidiano comunista di Mosca "La Pravda" apparve un articolo intitolato "Il caos invece della musica". Era un articolo che accusava l'opera di Shostakovich di naturalismo, crudeltà e pornografia. Lo spettacolo venne sequestrato dal repertorio teatrale. Shostakovich era condannato all'ostracismo. Quest'opera era stata condannata per "crudeltà" dal governo sovietico. Molti anni dopo, nel 1962 fu presentata a Mosca in forma

ritoccata dall'autore sotto il titolo *Katerina Izmajlova*.

“L'erotismo e il misticismo, come pure l'inclinazione alle idee metafisico- religiose, sono le peggiori deviazioni delle quali un artista si possa rendere colpevole nella Russia odierna” ebbe lui stesso a sostenere di Skrjabin, a suo dire il rappresentante più pericoloso della borghesia musicale e il più degno di essere combattuto.

L'ombra di Stalin e il controllo da parte di Zdanov sul carattere non sempre ortodosso delle sue sinfonie sono il segno di un condizionamento di regime che non poteva certamente favorire la libertà del comporre e la leggerezza dell'essere in musica.

Ma questo è uno dei motivi che fanno di lui il compositore più rappresentativo dell'Unione Sovietica, di quella Russia che noi Italiani conosciamo come fredda e lontana, ma che nel 1991 appariva ancora come ci è sempre stata descritta.

12 aprile 1991

Avvenne un evento unico per un caso straordinario, per una di quelle coincidenze che solo a posteriori, magari dopo anni, ti accorgi fu richiesta la nostra presenza come unici rappresentanti italiani ad un evento che coinvolgeva tutto il mondo, naturalmente *in primis* quello sovietico.

Dopo alcuni concerti sostenuti a Mosca, al Conservatorio Caikovski, alla sala concerti della Pravda, e al museo degli strumenti musicali, ci giunse la notizia del prossimo volo per la base spaziale di Bajkonur, in Kazakistan, dove avremmo dovuto eseguire alcuni pezzi in occasione delle celebrazioni del trentennale del primo uomo nello spazio: Juri Gagarin.

Il trasferimento da Mosca alla base spaziale avvenne su un aereo militare ad elica, in compagnia di numerosi inviati delle principali testate giornalistiche mondiali, e molti operatori televisivi europei e americani, tra cui anche quelli della Rai Due.

Ma lascio il seguito del racconto allo humour dell'inviato *Anatoli Tarasov* de *La Pravda* di Mosca che ci accompagnò nell'impresa:

“Per una coincidenza fortunata e con un senso di stupore che avrebbe provato chiunque, sono entrato in contatto con un soggetto alquanto strano ma che penetra direttamente nell'anima, denominato “due pianoforti”.

Sull'aereo si trovavano come compagni di viaggio i quattro pianisti

italiani, un quartetto originale, unico in Europa. Due strumenti, ciascuno quattro mani. Fortissimo.!

Io già pregusto come sullo sfondo del missile, e forse perfino con il tuono del missile, otto mani con tutta la loro forza colpiscono la tastiera mentre lo slancio del primo concerto del severo Beethoven scuote le nostre anime.....

Dopo le solite diverse quisquiglie, code di ore in piedi in tre tappe per l'imbarco ... l'alba cosmica dall'oblò dell'aereo ... il trascinarsi di pesantissime valigie lungo l'asfalto ... camere di albergo di rigore militare ... arrivati a Leninsk mi sono precipitato dal presidente, non ancora quello del Kazakhstan ma da quello della compagnia televisiva "Asia-TV", la cui bandiera sventolava sul festival "Stelle del cosmo, dello sport, del varietà". Altyn Galieva ha raddrizzato severamente i suoi sottoposti : "I pianoforti ci saranno! Tutto ci sarà! Non preoccupatevi!"

Intorno ferveva Bajkonur in festa. A Leninsk e nelle sue vicinanze, sotto un sole bollente e un vento freddo, si provavano i cortei e le parate, si appendevano gli ultimi slogans, i veterani si esibivano con vigore davanti alla gioventù, gli avvenimenti correvano verso l'apoteosi. Tutti lavoravano sul serio: le stelle del cosmo, gli artisti, i bambini, i veterani, i soldati ... solo gli italiani, sempre più preoccupati, all'ora determinata uscivano nella hall, per fermarsi e sentire che la prova era stata spostata: la scena non è pronta, stanno trasportando i pianoforti ...

Era una giornata decisamente fredda, ma la latitudine e le immense pianure circostanti rendevano l'umore caldo. Su un autobus militare che esiste solo laggiù, ci portarono alla base spaziale.

Alcune tende di cosacchi nelle vicinanze delle profonde fosse scavate dall'uomo per attrezzarvi le impalcature necessarie al lancio dei missili, stavano lì appoggiate e ferme.

All'ingresso di una di queste un'aquila sul trespolo, ancora col cappuccio che le copriva gli occhi, quello che si toglie prima di lanciarle alla presa di qualche lepore o coniglio selvatico, accennava con piccole mosse di averci individuati: io credo che ci vedesse benissimo comunque, nonostante la copertura degli occhi. Con ampi movimenti delle braccia ed inchini, una giovane donna ci fece capire che potevamo entrare, e fu così che ci trovammo in un ambiente incredibilmente ampio, umido a causa del vapore che fuoriusciva da

una grande stufa a legna posta al centro.

Sorrisi dorati, capelli di donna raccolti sopra le teste, uomini con sguardi penetranti ma cordiali. Tutti gioivano, quasi come si nutrissero ad ogni respiro della loro libertà della quale parevano orgogliosi e volevano renderci partecipi.

Non ci si poteva comprendere che a gesti, ognuno di loro ripetendo con forza le poche parole di circostanza nel dialetto a noi incomprensibile, e noi in repliche scandite in un italiano perfetto, sillabato e chiarissimo! Dunque ci fecero accomodare in terra intorno ad un tappeto imbandito di stranezze.

Fuori silenzio e spazi immensi, solo il rumore degli addetti all'allestimento del palco per la cerimonia della sera proprio sotto la rampa di Gagarin...

Dopo questa sinfonia di superuomini e macchine, silenziosamente io rivolgevo una preghiera al mio Cosmodromo! Tu puoi tutto! Tu sei grande e potente! Tu porti fino alle stelle missili e sputnik, tu con un fracasso divino strappi la catena della gravità terrestre, con la forza di milioni di cavalli. Forse che non hai la forza di trovare due pianoforti, affinché sulla rampa del missile risuonino gli accordi, davvero degni di te? Sojuz , Saliut, Mir, Proton, Buran, Energija solo due pianoforti!..

L'apoteosi si infiammava sul campo intorno alla città, dove nella nuvola di polvere correvano a tutta velocità i focosi cavalli delle steppe, trottavano i solidi cammelli, nelle jurte (tende kazakhe) lavoravano gli artigiani esperti in ornamenti e decorazioni e l'acre fumo dello shashlyk (piatto tipico tipo spiedini di carne di montone) si mescolava alla polvere ardente.

Per ciò che riguardava i pianoforti non c'era niente di chiaro, era come il tormento del parto.

Alla sera lungo il tragitto verso la rampa di lancio di Gagarin, dove si sarebbe svolto il gala-concerto, li ho visti subito, agli angoli dell'enorme scena, con lo sfondo del missile, luminoso e decorato, e dalle travi disseminate di luci. Certamente non sono steinway: uno evidentemente proviene dalla scuola più vicina, l'altro dal vicino club militare, ma sono pronti alla battaglia musicale.

E di notte, dopo lo spettacolo di luci laser, e il commovente requiem cantato dai bambini per i cosmonauti caduti, dopo il fuoco della danza kazakha e della Traviata venuta dal Bolshoj , prima della violinista di Alma-Ata e del rock moscovita, sono apparsi Loro.... I frack, le

camicie bianche, i papillons, la severità ispirata sul volto. Risuona il Rondò di Smetana: oh, quartetto! oh, pianistico! oh, italiano ! Gli accordi di classe mondiale avrebbero potuto costringere a partire questo missile anche senza carburante !.....

Se si togliesse la confusione che ci è abituale, la massa degli uomini con barlumi di organizzazione militare o, più esattamente di regime... se si fosse svolta non trent'anni dopo, ma il primo giorno, nel '61, se la massa della gente avesse potuto esprimere qui le proprie sensazioni immediate, avesse potuto toccare il ferro della rampa di lancio, porre sotto la torretta le khibitke (tende dei nomadi) arrivate fino qui nel loro vagare nomade per la gioiosa notizia, molte cose oggi sarebbero diverse: sia gli alberghi che le strade, e i parchi, e gli appartamenti, sia i buffets, che i concerti senza affanno, e gli stadi... E certamente sarebbero volati fino qui con gli elicotteri anche due bianchi pianoforti; o forse, uno bianco e uno rosso.

[A. Tarasov inviato speciale de "La Pravda" dal Cosmodromo di Bajkonur. 15 aprile 1991]

PA

I preludi di Shostakovic op.34, scritti all'inizio del 1933, sono di stile ironico e aggressivo tipico di un linguaggio in linea con le principali soluzioni espressive e stilistiche proprie delle avanguardie rivoluzionarie. Si nota un ricco campionario di procedimenti di scrittura e di stati psicologici, equivalente moderno dei 24 preludi di Chopin.

Preludio op. 34 n.2 la min. *Allegretto*

L'inizio della parata.

Enunciazione di un ritmo di tamburo, quello che in inglese si chiama il *side drum*, cioè il tamburino militare portato a tracolla e suonato un po' di lato. Il ritmo di terzina scandito sempre per tutto il breve preludio conferma la sua presenza in testa ad un piccolo drappello in marcia che si avvicina per segnalare l'inizio della parata.

Bandiere colorate lanciate sempre più in alto si incrociano per poi tornare tra le mani dei giovani soldati. Il drappello si allontana e ci lascia con un ultimo ritmo di *side drum*.

Preludio op.34 n.2
Dmitri Shostakovic

The image displays a musical score for the Preludio op.34 n.2 by Dmitri Shostakovic. The score is written for piano and is divided into four systems. The first system (measures 1-6) features a piano (p) dynamic and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The second system (measures 7-12) continues the melodic line in the right hand with various rhythmic patterns. The third system (measures 13-18) shows a piano (p) dynamic and includes a triplet of eighth notes in the left hand. The fourth system (measures 19-24) features a piano (p) dynamic and includes a triplet of eighth notes in the left hand. The score is set in 3/4 time and the key signature has one flat (B-flat).

Preludio op. 34 n.20 do min. *Allegretto furioso*
Parata del missile.

Apparizione tematica e ritmica assai vigorosa e drammatica in modo minore, con accordi iniziali di assoluta forza attrattiva e statica, dopo di che inizia un ritmo pesante che esprime l'incedere di un mezzo

cingolato che trasporta un missile, al cui cospetto rimane lo stupore negli occhi e il fiato in gola.

Preludio op. 34 n. 21 si bem. magg. *Allegretto poco moderato*
Che spettacolo!

Lo sfollare della gente piena di orgoglio e soddisfazione. Commenti gioiosi, divertiti e un po' ironici all'evento.

Preludio op. 34 n.9 mi magg. Presto

I suoni lontani annunciano l'inizio di un nuovo spettacolo notturno allestito sotto la rampa di lancio luminosa e scintillante, da dove trent'anni prima partì per la prima volta un uomo verso lo spazio, un uomo minuto e scattante di nome Juri.

L'astronauta russo Jurij Aleksejevič Gagarin nasce nel 1934. Cresciuto in un'azienda collettiva di quelle create in Russia dopo la Rivoluzione, in cui il padre faceva il falegname, vive la tremenda esperienza dell'invasione del suo Paese da parte della Germania. Mentre è ancora studente inizia ad interessarsi agli aerei iscrivendosi presto alla locale scuola di volo, una volta diplomato pilota entra nell'aviazione sovietica. Ci si accorge che è dotato di un vero e proprio talento tanto che viene sottoposto a prove altamente specializzate e a test che esulano dai normali standard.

Gagarin viene lanciato alle 9:07 del 12 aprile 1961 dal cosmodromo di Baikonur all'interno dell'astronave "Vostok 1", del peso di 4,7 tonnellate. La sua missione, come la maggior parte delle imprese spaziali sovietiche, non viene preannunciata.

Uno sconosciuto ufficiale di 27 anni dell'aviazione sovietica passava alla storia come primo uomo nello spazio dopo un volo intorno alla Terra durato 108 minuti.

Dopo sette anni dalla conquista dello spazio il 27 marzo 1968 muore a bordo di un caccia da addestramento a soli trentaquattro anni, per un incidente banale sul quale non si è ancora fatta piena luce.

PA

Messiaen: ile de feu

Se immaginiamo un musicista talmente austero da essere in grado di imprimere alla sua musica un sentimento universale, distaccato, privo di confidenza personale, in una straordinaria architettura sonora vicina alle sfere divine, probabilmente sarebbe nato il 10 dicembre.

Cesar Franck e Olivier Messiaen sono nati il 10 dicembre, l'uno del 1822 e l'altro del 1908.

Due organisti e compositori di fede cattolica con il grande desiderio di servire il prossimo, persone devote, che credono sempre in qualcosa. Sembrano appartenere ad un mondo diverso, lontani dalle meschinità e dalle sofferenze quotidiane, risulta difficile comprendere la profondità delle loro emozioni.

Il primo, nato in Belgio, entrò presto al conservatorio di Parigi dove venne assimilato alla scuola francese. Organista alla chiesa di Saint-Clotilde a Parigi, poi docente di organo al conservatorio di Parigi, ebbe tra i suoi allievi Gabriel Pierné, Ernest Chausson, Vincent D'Indy.

Il secondo nato ad Avignone, entrò a 12 anni al conservatorio di Parigi. Organista alla chiesa della Trinité a Parigi, poi docente di composizione al conservatorio stesso, ebbe tra i suoi allievi Pierre Boulez, Karleinz Stockhausen, Iannis Xenakis.

A distanza di 86 anni si verifica un parallelismo speculare, quasi un fenomeno di reincarnazione testimoniato dalla presenza nella personalità del Messiaen di elementi identici ed opposti quali l'istintivo bisogno di ricerca tecnica unito ad un convinto conservatorismo, l'uso della modalità e della serialità e l'interesse per la tonalità e per le strutture formali complesse.

La cospicua produzione di Messiaen, tra i più significativi rappresentanti della avanguardia francese, sperimentatore di nuovi mezzi espressivi, attraversa momenti che richiedono una attenta se pur breve riflessione.

Nel 1941 tra i prigionieri di un campo di concentramento tedesco, dove lui stesso era internato, allestiti con mezzi di fortuna e strumenti mal ridotti un quartetto che eseguì una delle espressioni più sublimi della sofferenza umana, dove la musica accompagna la visione dell'Angelo dell'Apocalisse di S. Giovanni che annuncia la fine dei tempi: il celebre *Quatuor pour la fin du temps*.

Nel 1944 la Francia subisce fuoco e sangue con lo sbarco in Normandia, e Messiaen compone 20 sguardi sull'eternità. Si tratta dei *Vingt Regards sur l'Enfant- Jesus*, la contemplazione del Bambino Gesù nella mangiatoia attraverso gli sguardi che si posano su di lui. Quello di Dio Padre, della Chiesa, della Vergine, degli Angeli, dei Magi, del Tempo, del Silenzio, della Stella, della Croce.

Le sue composizioni sono di indubbio fascino ma di difficile ascolto qualora non supportate da una adeguata conoscenza delle tecniche da lui stesso teorizzate: il tempo talora, non viene scritto e le battute sono quantitativamente diverse tra loro, utilizza inoltre la tecnica del "valore aggiunto" e quella dei valori aumentati o diminuiti e dei ritmi palindromi, leggibili nello stesso modo dall'inizio o dalla fine, come ad indicare che "*inizio e fine pari sono*".

Negli anni 1949-50 compone i *Quatre études de rythme* pubblicati separatamente, ma che secondo le indicazioni dell'autore dovrebbero venire eseguiti in questo ordine:

Ile de feu n° 1

Mode de valeurs e d'intensités

Neumes rythmiques

Ile de feu n° 2.

Perché "studi"? Il termine è ambiguo. Si tratta di studi sia per il pianista che per il compositore. Perché all'interprete la tecnica pianistica richiede un certo mestiere e molto lavoro, ma lo studio è destinato anche all'autore come ricerca verso una nuova scrittura.

Le due *Iles de feu*, dedicate alla Papuasias (o Nuova Guinea) e sprigionanti un clima di forza magica, verrebbero a inquadrare due studi di carattere più rigoroso, relativi ai parametri di valore e intensità

usati con tecnica seriale, ed ai *neumi*, quei raggruppamenti gregoriani di poche note, al massimo quattro, con movimento ascendente e discendente.

Alla fine degli anni Cinquanta pubblica un'opera ciclopica, *Il Catalogue d'oiseaux* (1956-58) sottotitolato "canti d'uccelli delle province di Francia" : è la rassegna di 77 uccelli diversi che cantano con il sottofondo di altri suoni della natura e di altri canti.

La composizione per pianoforte solo è immensa: 13 pezzi organizzati in sette libri con gridi di uccelli marini, strofe di volatili comuni e assoli di usignoli della durata di decine di minuti ciascuno.

C'è un precedente in *Oiseaux Tristes* di Ravel che aveva annotato, come componente esornativa, un canto di merlo ascoltato nella foresta di Fontainebleau; invece per Messiaen, che si definiva musicista e ornitologo, gli uccelli hanno un significato speciale nella creazione, con il loro volo simboleggiano la fuga dall'esistenza terrena e la sua attenzione per loro è di natura antropomorfica. Per queste ragioni il compositore si immerge nella natura dipingendola dal vero, con orecchio teso ai dettagli.

In questo tipo di musica a programma, per quanto non ci siano temi ciclici, alcuni uccelli hanno funzione di idee musicali ricorrenti, e prendono il posto dei temi della musica formale.

Il concetto di forma però si disgrega e l'ascolto rischia di percepire soltanto oggetti sonori riconducibili alle descrizioni precise che lo stesso autore, in forma di commento letterario, lascia nella partitura.

In ogni pezzo Messiaen affronta il medesimo problema: la natura in musica, e lo fa organizzando i principali parametri musicali (altezza, ritmo e dinamica) su base paritaria.

"Per me l'unica autentica musica è sempre esistita nei rumori della natura. Il suono armonioso del vento negli alberi, il ritmo delle onde marine, il timbro delle gocce di pioggia, dei rami spezzati, dell'urtarsi delle pietre, dei vari gridi di animali costituiscono per me la vera musica."

(Oliver Messiaen)

Ile de feu n. 1

Dedicato alla Papuasìa, il piú grande Stato dell'Oceania, dopo l'Australia. La foresta pluviale occupa circa i tre quarti del territorio, quindi costituisce un enorme patrimonio in parte incontaminato, che può essere interessato da esplorazioni geografiche di ragguardevoli dimensioni. Situato in una zona attiva sismicamente, il paese è spesso soggetto a tsunami.

Ile de feu n.1 è una serie di piccole variazioni su un tema martellante, nel registro grave, con ritorno ostinato della nota mi. Una rapida risalita verso le zone piú acute della tastiera conduce alla prima variazione cui si sovrappone un canto d'uccello.

La seconda variazione mescola la melodia alle percussioni e ad effetti pianistici brillanti che proiettano le due mani verso i limiti estremi dello strumento. Si sviluppa un moto perpetuo di semicrome e la cellula iniziale del tema, ritmicamente variata, dà vita ad un piccolo sviluppo.

La coda ha il carattere di un ritmo di derivazione indù.

Acquista importanza il paesaggio, con tutta la violenza dei riti magici di quel paese.

Presque vif (♩ = 104)
(martelé)

PIANO

f

(percute)

S^bbassa. p mf f mf ff

Très vif (♩ = 144)

ff f

2 8 5 5 7 7

8^b 2 2

The image shows a musical score for two sections: 'Vir' and 'Modéré'. The 'Vir' section is marked with a tempo of ♩ = 136 and the instruction 'sec'. It begins with a forte (f) dynamic. The 'Modéré' section is marked with a tempo of ♩ = 108 and includes dynamics such as 'mf (oiseau)' and '(martelé)'. The score is written for piano and bass, with various musical notations including dynamics, articulation, and fingerings.

PA

Assai interessante risulta la schematica analisi del compositore fatta nel dicembre del 1950 al conservatorio di Parigi :

“ Questa *Ile de feu* comprende due temi e sei sezioni :

Sezione 1

- il primo tema è suonato dalla mano destra nel grave, forte e martellato
- ha 4 valori differenti e 6 note
- è accompagnato alla mano sinistra da percussioni con un ritmo a valori diversi
- la fine del tema è un Mi con accento
- per fare diversione alla terza misura un rapido tratto di note verso l'acuto e cinque accordi nel grave.

Sezione 2

- primo tema per intero nel registro medio (prima variazione) con canto all'acuto di un uccello, stile merlo, con alla fine un eco doppio in sonorità piano la / sol#
- un passaggio veloce di tre battute in ritmo femminile, accompagnato da 2 armonie alla mano sinistra un po' gementi
- una marcia in 2 parti (5 crome), la seconda parte è interrotta con solo 3 accordi.

Sezione 3

- il tema è ritornato nel registro grave di esposizione per la sua seconda variazione. Alcune risonanze (accordi) lo circondano.
 - il virtuosismo riprende fino alla battuta 20, inizio della quarta sezione.
 - un tratto ascendente molto veloce nelle due mani in doppie note
 - due accordi arpeggiati in senso inverso
 - un tratto discendente su tasti neri e bianchi
 - un arpeggio ascendente con percussioni all'estremo della tastiera acuto e grave
 - un canone simmetrico discendente che fa pensare al *climacus resupinus*
- [Ciò che in musica moderna si chiama nota, in gregoriano è detto *neuma* (dal greco "segno") con la differenza che un *neuma* può significare una nota o un gruppo di note, da una a quattro. Ogni *neuma* ha il suo proprio nome, tra cui quello di *climacus resupinus*]

Sezione 4

- il primo tema a due voci viene ripartito tra le due mani per la terza variazione
- l'accompagnamento è lo stesso dell'inizio
- un supplemento al tema accompagnato da un colpo di piatti prima dell'ultima nota mi
- qualche saetta di fuoco zampilla verso l'alto
- glissandi su tasti neri e bianchi ancora verso la nota mi.

Sezione 5

- ecco un nuovo tema espresso dal basso con giambi e trochei (alternanza di note con durata semplice e doppia)
- alla mano destra un contrappunto melodico con note ribattute

Sezione 6

- riprende il canto del merlo e il tema iniziale, ma solo accennati, seguito da un nuovo tratto a ventaglio dall'esterno al centro che richiama le saette precedenti
- dopo le ultime quattro note del tema con valori di durata crescenti, riappare tre volte l'ultima nota, sempre mi, preceduta da un doppio schiaffo in moto contrario”.

PA

**I MERCOLEDI' DEL CONSERVATORIO
"G. VERDI" DI TORINO**

LEZIONE CONCERTO del 19 marzo 2008

**INVENZIONE E ARTE
NELLE PICCOLE COMPOSIZIONI**
prof. Carlo Maria Amadesi

Robert Schumann (dai fogli d'album op. 124)

Improvviso / Danza fantastica / Romanza

Gabriel Pierné (dai 15 pezzi op.3)

Chanson de la Grand-Maman / Coquetterie

pianista **Stefania VISALLI**

Ignacy Paderewski (da Umoresque de concert)

Minuetto in sol maggiore

pianista **Lorenzo CREMONTE**

Maurice Ravel (dai Mirrors)

Alborada del gracioso

pianista **Carlo M. AMADESI**

Alexander Cerepnin

10 bagatelle op. 5

pianista **Paolo TOLOMEI**

Dmitrij Shostakovic (dai 24 preludi op. 34)

preludi n. 2 / 20 / 21 / 9

pianista **Stefano GIUGNO**

Olivier Messiaen (dai quatre études de rythme)

Ile de Feu 1

pianista **Paolo TOLOMEI**

Le variazioni di Jiri Berkovec

Dalla penna del musicologo e compositore ceco Jiri Berkovec (1922) è uscito un curioso *restyling* del celebre tema del ventiquattresimo capriccio di Paganini.

L'autore segue una espressione immediata, ingenua e spontanea che prescinde da forzate concettualizzazioni, trasferendo il nitore violinistico al pianoforte in maniera affascinante ma essenziale.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of music. Each system is written in 2/4 time and features a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. The first system contains six measures, the second system contains six measures, and the third system contains six measures, starting at measure 12. The music is characterized by a simple, direct style with clear melodic lines and harmonic accompaniment.

VAR.1

VAR.2

VAR.3

VAR.4

VAR.5

VAR.6

VAR.7

VAR.8

VAR.9

FINALE

Il Novecento è segnato dalle guerre, due calde e una fredda, dove il buon senso e il giusto mezzo sembrano concetti urticanti e scomodi.

I desideri di rinnovamento tradiscono alcuni eccessi dannosi. Avviene che l'idea di nazione eccede in nazionalismo, l'iniziativa in imperialismo, l'idea di equa distribuzione dei beni in comunismo.

I nostri tempi sono caratterizzati da una quantità enorme di produzione musicale a tutti i livelli, dove la qualità si trova ovunque distribuita e non sempre è appannaggio dei soliti.

Anche nella musica "classica" la abbondanza genera una diffusione pubblicitaria che spesso prende il posto dell'evento artistico vero e proprio.

PA

PA

La voce del violino

a cura di Martina Amadesi

- 87 Le Origini
- 93 Corelli - Vivaldi - Bach
- 99 Paganini
- 105 Pezzi, sonate e concerti



PA

LE ORIGINI

Parlare del violino significa riferirsi ad un *piccolo strumento*, maneggevole, capace di gareggiare con il virtuosismo della voce. Le dita della mano sinistra si muovono su una tastiera priva di struttura che permette di riprodurre i suoni a qualsiasi frequenza, cosa impossibile, ad esempio, su di un pianoforte.

La composizione *Mikka* di Iannis Xenakis prevede, ad esempio, quarti ed ottavi di tono.

Il violino ha la possibilità di emettere un suono ricco di sfumature timbriche:

pieno e corposo in prossimità del ponticello,
esile e trasparente vicino alla tastiera.

Inoltre, ogni corda ha una fisionomia acustica specifica

la Prima corda ha una voce penetrante e vivace,

la Seconda corda è chiara e dolce

la Terza corda ha una voce un po' nasale che la fa assomigliare al suono del clarinetto

infine, la Quarta corda è calda e appassionata.

Su quelle quattro corde tese viaggiano, come su di un filo percorso da corrente elettrica, *treni di impulsi* capaci di evocare le più svariate

sensazioni: tristezza, mistero, esaltazione, gioia, paura ecc.. quindi, tutta la gamma, complessa ed articolata, delle problematiche dell'uomo moderno.

Il violino è un grande protagonista della musica strumentale, fino dalla sua nascita.

Prima nasce come violino barocco, poi si trasforma in violino moderno a partire dalla fine del 700 per le richieste dei musicisti desiderosi di avere uno strumento più potente e più comodo da suonare. La differenza sarà minima e risiede soprattutto nel manico più corto e meno inclinato.

L'Origine antichissima del violino è da ricercarsi in oriente, nel Rebab di origine persiana, che era uno strumento costruito con un unico pezzo di legno incavato a forma di pera . Esso venne importato al seguito degli eserciti che invasero la Spagna tra l'ottavo e il nono secolo. A questo modello cui ispirarsi fece seguito la ribeca medievale, somigliante al mandolino e si rivelò uno strumento assai più adatto ad essere pizzicato che non sfregato. Però sull'altro versante a corde sfregate nacque la viella, usata in tutta Europa. Ecco dunque che dal rebab si giunge alla viella che in Francia e Germania si trasforma in viola, con un predominio assoluto nel 5-600.

Quel rincorrersi e risponderci delle 4 voci nella polifonia vocale, fu trasferito alle 4 viole che cominciarono a dialogare fra loro: le viole più piccole da braccio suonavano come il violino e quelle più grandi da poggiare per terra, dette viole da gamba, come il violoncello. Brevi frasi improvvisate da uno strumento e poi imitate da un altro, rappresentavano il modo più semplice di condurre un discorso musicale.

Nell'alta Italia già nel 500 si trovano botteghe specializzate nella costruzione del liuto e poi della viola. Quando, qualche decennio dopo nasce il violino, nelle vicinanze delle Alpi per l'abete e in prossimità della Bosnia per l'acero, tra Mantova, Milano, Brescia, Venezia, Bolzano, Cremona fiorisce il commercio dei violini. E' nel dicembre del 1523 che troviamo nel registro della tesoreria dei Savoia, la parola

violino scritta per la prima volta.

Brescia vanta il primato del primo violino entrato in società, del 1562 ad opera del bresciano Gasparo Bertolotti detto Gasparo da Salò, del quale restano una dozzina di violini autentici. Un suo allievo fu Paolo Maggini di cui restano 50 violini autentici.

Il più interessante fra i primi autori di musiche violinistiche è Biagio Marini, probabilmente allievo di Monteverdi a cui si deve l'uso del tremolo e del bicordo.

Con Andrea Amati di Cremona però il violino, fin dal 1570, prende un aspetto nuovo con vernici bruno chiaro, ed i suoi celebri allievi come Rogeri, Grancino, Ruggeri, Andrea Guarneri e Antonio Stradivari danno il via ad una produzione straordinaria.

Carlo IX di Francia ordinò loro strumenti per formare l'orchestra dei violini del re diretta da Lully.

Paganini sceglieva come strumento preferito un Guarneri del Gesù del 1742, detto cannone, conservato nel municipio di Genova. Detto del Gesù perchè il Guarneri apponeva sulle etichette lo stemma dei Gesuiti "IHS", acronimo di Iesus Hominum Salvator, Gesù Salvatore degli uomini.

Abili liutai già nel corso del 500 dunque trasformarono la viola soprano in violino, strumento cantabile, adatto allo stile concertante.

Nello stile concertante la musica viene fatta dai soli strumenti, gli strumentisti si riuniscono per dialogare e fare musica senza dover necessariamente accompagnare canti o movimenti di attori sulla scena.

Fra le prime composizioni di questo stile ci sono pezzi per violini e basso continuo chiamati indifferentemente sonate, sinfonie, balletti, arie, canzoni.

Il *basso continuo* era un continuo sostegno a tutta la composizione costituito da un continuo accompagnamento poteva essere affidato ad uno strumento capace di suonare accordi, come il clavicembalo, l'organo, il liuto, la tiorba, la chitarra o l'arpa, ma poteva anche essere eseguito da quegli strumenti in grado di suonare note gravi, come il

violoncello, il contrabbasso, il violone, la viola da gamba o il fagotto.

Fino alla metà del XVIII secolo, il violino viene suonato in posizione libera. Il suo posto sotto il mento non è ancora una regola fissa. Con l'arrivo della mentoniera (la prima fu fabbricata nel 1830), il violino viene tenuto sempre di più tra la spalla e il mento anche grazie alla spalliera, permettendo così di far scorrere, sulla tastiera, la mano sinistra liberata dal compito di sostenere lo strumento.

L' *allemanda*, danza di origine tedesca, la *corrente*, forse di origine italiana, la *sarabanda*, spagnola od orientale, la *gavotta*, francese, la *giga*, forse di origine inglese, erano brevi danze popolari di carattere salottiero che, poste in successione, definivano la "sonata da camera", talvolta precedute da un preludio a carattere virtuosistico. Potevano essere *Sonate a tre*, con due violini e basso continuo, e *Sonate per violino solo*, con basso continuo.

La sonata da Chiesa invece era meno legata alle danze, comprendeva alcuni "momenti" come il Grave, l'Allegro, l'Adagio, il Presto.

Tra i due generi non vi era però distinzione netta. Per esempio per affiancare la presenza vocale, entra nelle chiese una sorta di opera senza azione alcuna, priva di movimenti scenici, l'Oratorio, genere affidato alle voci e agli strumenti, con tematica religiosa di fondo, derivante dalla Lauda cinquecentesca.

Nella produzione del giovane Legrenzi, vissuto interamente nel Seicento, troviamo i primi sintomi della musica strumentale: dapprima il brano musicale era costituito da una serie di brevi incisi melodici, esposti da uno strumento, imitato dagli altri, nella seconda metà del secolo questa frammentarietà lascia il posto ad una visione più ampia. Le frasi diventano più discorsive fino a considerare una idea, *il tema*, come motivo principale di conduzione del discorso. Inoltre le imitazioni che prima erano soltanto una serie di brevi variazioni ritmiche, diventano arricchimento dell'idea musicale non solo con

l'inserimento di abbellimenti, ma dando forza alla carica espressiva del tema stesso, che diventa personaggio.
Tutt'oggi la nostra sensibilità è rivolta in questa direzione.

Gli strumenti a fiato sono usati raramente, solo a partire dal 700 saranno determinanti.

La musica, che è la più libera, la più eterea, la più inafferrabile e immateriale di tutte le arti, scaturisce da strutture organizzate con un rigore e una precisione matematici.

PA

PA

CORELLI LA FOLLIA VIVALDI LE STAGIONI BACH LE PARTITE

La storia e l'evoluzione di uno strumento come il violino sono legate a luoghi e a scuole che ci aiutano a capire il senso di una fortuna così duratura come pochi altrui strumenti hanno avuto.

Il violino divenne uno strumento adatto ad esprimere quella libertà che la musica strumentale in generale stava cercando, non più come semplice accompagnamento alla musica vocale.

L'attenzione per la musica vocale però, che sempre ha rappresentato il punto di origine e di ispirazione degli strumenti musicali, ci suggerisce che l'uso strumentale, anche per il violino, nasce verso la metà del 500 come sostegno delle voci. Questo compito era principalmente svolto dalle viole, in seguito trasformate in violini, strumenti più agili e leggeri. Già nel 1597 G.Gabrieli scrisse una composizione per strumenti che chiamò "sonata pian e forte", quasi a sancire l'inizio di una nuova era dedicata alla musica strumentale.

I raggruppamenti dei pezzi "solo suonati" confluirono nelle suites, successioni di danze (le ormai note allemande, correnti, sarabande, gavotte e gigue, talvolta precedute da un preludio) o nelle sonate da

chiesa, con movimenti lenti e seriosi alternati con tempi più veloci a scrittura fugata.

Potevano essere *Sonate a tre*, con due violini e basso continuo, e *Sonate per violino solo*, con basso continuo.

In questo periodo di assestamento del fervore violinistico fu Arcangelo Corelli di Fusignano, che nella seconda metà del Seicento diede chiarezza con le sue sonate dell'op.5, ed introdusse le prime difficoltà tecniche necessarie alla dignità che lo strumento stava conquistando.

Nell'anno 1700 Corelli pubblicò una raccolta di 12 sonate per violino solo e basso continuo. Le prime 6 nella forma "da chiesa" e le 6 successive in quella "da camera". Conclude la raccolta una lunga serie di variazioni sulla popolare aria della Follia.



La **folia** è un tema musicale di origine portoghese tra i più antichi della musica europea, originato nei secoli XVI e XVII come danza ballata da pastori e contadini.

Il tema della tarda follia (conosciuta anche come *Folies d'Espagne* in Francia e *Faronel's Ground* in Inghilterra) è una progressione accordale che sostiene un tema melodico preciso. Su questa struttura l'esecutore era libero di improvvisare. Nel corso di tre secoli, più di 150 compositori l'hanno usato nelle loro composizioni.

Arcangelo Corelli, come già detto, nel 1700 (*Sonata per Violino op. 5 n. 12*), Antonio Vivaldi nel 1705 (*Sonata op. 1 n. 12*), Alessandro Scarlatti nel 1710 e Johann Sebastian Bach nella *Cantata dei contadini* BWV 212 del 1742 sono coloro che hanno raggiunto le più alte vette nella variazione di questo tema.

Il tema principale della composizione si prestava ad essere variato con *Trilli, Volate e Abbellimenti* di ogni tipo. Tutto questo, spesso, avveniva mediante la tecnica dell'*improvvisazione* all'epoca ampiamente in uso.

Così operò, per vie diverse, Giuseppe Tartini che con il suo “trillo del Diavolo” si rese famoso aprendo una strada verso il virtuosismo violinistico di ispirazione. Grazie a lui il violino acquistò il prestigio dello strumento solista

Con i concerti grossi di Vivaldi , copiati poi da Bach, si diffuse lo stile a terrazze del barocco strumentale con una dinamica più levigata, più luminosa , simile allo stile pittorico del Caravaggio

I nomi delle raccolte vivaldiane (estro armonico, stravaganza, cemento dell'armonia e dell'invenzione) ci comunicano la plastica disponibilità del materiale sonoro ad essere manipolato.

I 4 concerti delle *Stagioni* illustrano un sonetto, o, se vogliamo, il sonetto descrive la parte musicale. Questo rappresenta uno dei primi tentativi di affrontare ed esprimere la natura, oltre a fornire una integrazione tra musica strumentale e letteratura.

VIVALDI orrido vento

Violin

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Violin' and contains a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bottom staff, which is not explicitly labeled but appears to be for a second instrument like Viola or Cello, contains a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Both staves are in G minor (two flats) and 4/4 time.

La sonata per due violini e basso continuo (in Francia il *Concert en trio* di Rameau) venne prima di quella solistica.

Dapprima il gusto di suonare insieme, era gusto di sovrapposizione degli strumenti, secondo lo stile concertante dell'età barocca, poi seguì una organica integrazione nelle forme cameristiche più evolute.

Il vecchio stile stava nella fissità tonale della suite, il nuovo stile nel divenire dato dalla modulazione tonale, già presente in Tartini e Boccherini.

La nascente sinfonia, con Sammartini, Tartini, Stamitz e la scuola di Mannheim, organizza gli strumenti in famiglie contro la vecchia opposizione del concertino al ripieno.

I capricci del Locatelli (1732) sono il primo esempio di composizione che subordini l'ispirazione musicale allo scopo di perfezionare le risorse tecniche del violino e di addestrare l'esecutore alle più alte difficoltà.

Allievo del Corelli, Giovanni Battista Somis (Torino 1716 – 1763) fonda una scuola piemontese con gli allievi Felice de Giardini, Gaetano Pugnani e poi Bartolomeo Bruni e G.B. Viotti (Fontaneto Po 1755- Londra 1824) famoso per il suo ventiduesimo concerto.

Indipendente da ogni scuola, isolato nell'altezza del genio sta Niccolò Paganini (Genova 1782- Nizza 1840) il solo che abbia sollevato il virtuosismo violinistico a reali valori d'arte in un clima irrealista di romantico satanismo e di prestigiosa bravura (capricci, sonate, concerti, variazioni).

Oltre che nella musica di stile italiano, la sonata corelliana introduce di fatto una scrittura strumentale per le opere di François Couperin in Francia, di Henry Purcell in Inghilterra, alla fine del '600, e Georg Friedrich Händel nel '700.

Successivamente la sonata si sviluppa, a partire dalle Sonate e Partite per violino solo di Johann Sebastian Bach.

The image displays two systems of musical notation. The top system is for Violin, and the bottom system is for Piano (indicated by the number '5'). Both systems show a series of chords and melodic lines in a 3/4 time signature. A large, semi-transparent blue watermark with the word 'PARADISI' is overlaid on the music.

Bach: Partita n. 2 Bwv 1004

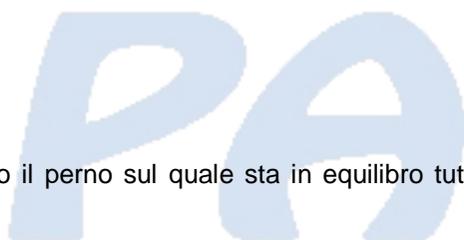
Nella splendida serie delle sonate e variazioni per pianoforte e violino di Wolfgang Amadeus Mozart il violino ricopre un ruolo secondario a vantaggio di uno strumento a tastiera concertato, con una tipologia formale che sfocerà nella sonata romantica per pianoforte e violino.

Da questo momento, "il concerto per violino ha costituito sino ai nostri giorni la palestra più completa per l'estrinsecazione delle capacità tecniche ed emotive dell'esecutore". I concerti appartenenti a questo periodo di transizione sono oggi poco eseguiti, con l'eccezione delle opere di Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Joseph Haydn e Giovanni Battista Viotti.

PA

PAGANINI (1782-1840)

24 CAPRICCI PER VIOLINO SOLO



Rappresentano il perno sul quale sta in equilibrio tutta la produzione per violino.

I tentativi virtuosistici di ogni autore in epoche precedenti trovano in quest'opera la loro giustificazione, e le composizioni che seguiranno trovano in essa il loro modello stilistico e tecnico.

La raccolta dei 24 capricci risale alla data della sua edizione presso Ricordi nel 1820. A questa idea avevano posto attenzione violinisti italiani come Locatelli e Lolli, francesi quali Baillot, Rode e il tedesco Kreutzer a scopo di perfezionamento tecnico. Ma il lavoro di Paganini si spinge oltre, lo testimonia l'utilizzo delle idee tematiche da parte dei grandi musicisti dell' 800 e del 900.

Le forme impiegate nei capriccio vanno dalla semplice forma unitaria dello studio al tema con variazioni, attraverso la forma binaria e quella ternaria e poi quella del rondò. Lascio ai trattati l'analisi integrale dei 24 capricci, mi occupo invece in particolare del capriccio 16-19-20-24.

Il capriccio n.16 , nella tonalità di sol minore, rappresenta la forma unitaria dello studio. In questo caso si tratta di un moto perpetuo in quartine con arpeggi, scale salti e altra sorta di movimenti rapidi con cambiamenti di accenti e di fraseggi.

paganini 16



PA

Il capriccio n. 19 nella tonalità di mi bem magg ricorda la vocalità dell'opera lirica. Dopo una introduzione lenta inizia in tempo allegro un duetto tra una voce femminile, piano, e una maschile, forte, con l'utilizzo di colpi di arco di staccato. La parte centrale è tutta sulla quarta corda e la conclusione è una ripresa della prima parte con qualche variazione.

Paganini n. 19 mi b magg.



PAGANINI 24

TEMA

VAR.1

VAR.2

VAR.3

VAR.4

VAR.5

VAR.6

VAR.7

VAR.8

VAR.9

VAR.10

VAR.11

FINALE

p

8va

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'PAGANINI 24'. It consists of a main theme followed by eleven variations and a finale. The music is written in a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The main theme starts with a series of eighth notes and a quarter note, followed by a triplet of eighth notes. The variations include various rhythmic patterns, such as triplets, sixteenth notes, and eighth notes, and some use dynamic markings like 'p' (piano) and '8va' (octave). The finale is a series of eighth notes with triplet markings.

In esse sono inserite tutte le tecniche virtuosistiche dell'intera opera ed ancora in aggiunta il pizzicato con la mano sinistra. Il tema, celeberrimo, rimane costantemente evidente in tutte le variazioni che prevedono arpeggi di terzine (var. 1), moto perpetuo in quartine con accento sulla seconda parte della battuta (var.2), ottave legate (var.3), passaggi cromatici (var.4), alternanza rapida tra una voce all'acuto e una al grave (var.5), scale in terze e decime (var. 6), brevi trilli su tutta l'estensione del violino (var.7), accordi di tre suoni (var.8), alternarsi di note pizzicate con la mano sinistra e note suonate con l'arco (var. 9), passaggi melodici nel registro sovracuto (var. 10), salti di note doppie e veloci arpeggi (var.11), ancora salti di note doppie e arpeggi ascendenti e discendenti con accelerando fino al termine (finale).

Il Virtuosismo quando è frutto dell'estro del genio (e nel caso di Paganini era certamente tale) nasce per il gusto eccitante di **giocare** con i propri talenti; per piacere, incantare, meravigliare....

PA

PEZZI SONATE E CONCERTI

Dalla fine del 700 il Violino continuò il suo regale percorso vestito dei panni dell'eroe, ruolo caro al *Romanticismo* del quale interpretò il *pensiero*, specialmente nell'ambito della forma *Concerto*.

In questa forma Musicale, viene sviluppata, sempre più, la parte *solistica* ed esaltato il protagonismo e l'autonomia del Violino nei riguardi della massa orchestrale.

Del *Romanticismo* il Violino seppe cogliere gli abbandoni, gli slanci, le esaltazioni, con le pagine più significative della letteratura Violinistica .

Il nuovo secolo, fortemente marcato da una nuova sensibilità artistica, non crea nuove forme ma elabora e sviluppa quelle che si erano affacciate nella seconda metà del secolo precedente: il concerto, la sonata per pianoforte e violino, il trio con pianoforte e violoncello, il quintetto di archi con pianoforte.

Insieme al pianoforte, il violino è lo strumento che meglio si adatta alle richieste espressive dei compositori di questo periodo. Oltre alle possibilità liriche, già ampiamente sfruttate nei secoli passati, una legione di violinisti virtuosi sperimenta una nuova tecnica esecutiva irta di difficoltà e funambolismi che viene largamente utilizzata dai maggiori compositori dell'epoca in funzione eroica e drammatica.

Sull'onda della scrittura violinistica fortemente drammatizzata di Ludwig van Beethoven, che per il violino scrisse opere mirabili, quali il concerto op. 61, le sonate con pianoforte, i trii con piano e violoncello ed i quartetti, tutti i maggiori compositori dell'Ottocento dedicano al violino un ampio repertorio.

Tra le sonate con piano, ricordiamo soprattutto quelle di Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, César Franck, Edvard Grieg, Gabriel Fauré, Claude Debussy, Sergej Sergeevič Prokof'ev, Maurice Ravel, Béla Bartók.

Nella forma del quartetto d'archi, oltre ai già citati Schumann, Schubert, Brahms, abbiamo opere importanti di Luigi Cherubini, Felix Mendelssohn, Antonín Dvořák, Alexander Borodin, e venendo più vicino a noi, oltre a Ravel, Prokofiev e Bartók, Arnold Schönberg, Dmitri Shostakovich, György Ligeti.

Nel concerto, e più in generale nell'organico composto da violino solista con orchestra, trovano una felice espressione in particolare in Mendelssohn, Schubert, Schumann, Dvořák, Brahms, Édouard Lalo, Max Bruch, Pëtr Il'ič Čajkovskij, Camille Saint-Saëns, Jan Sibelius, Béla Bartók, Igor Stravinsky, Alban Berg, Dmitri Shostakovich, Arvo Pärt.

Nel corso del XX secolo avanzato, i compositori di musica classica, pur continuando, come abbiamo già visto, la tradizione ottocentesca, ricominciano parallelamente ad esplorare con grande libertà le forme della musica con violino, con una generale tendenza alla forma piccola ed all'organico contenuto, forse per reazione al gigantismo che aveva affettato la musica del secolo precedente, amplificata ulteriormente dall'estetica gonfia di retorica ispirata dai nazionalismi del primo '900. In questo senso, si riscontra un ritorno anche alla scrittura per violino solo, in qualche percentuale sempre ispirata all'opera di Johann Sebastian Bach ed ai Capricci di Paganini. Ricordiamo in particolare le opere di Eugène Ysaÿe, ancora Bartók e Prokofiev, Ernest Bloch, Bruno Maderna, Luciano Berio, Pierre Boulez, John Cage, Steve Reich (minimalismo), Giacinto Scelsi.

PA



Martina Celeste AMADESI, nata nel 1988, ha conseguito il diploma accademico di primo livello di violino al Conservatorio "G.Verdi" di Torino.

Ha avuto un primo contatto con il mondo della musica come voce bianca del coro del Teatro Regio di Torino dal 1998 al 2001, in produzioni operistiche varie con Ruggero Raimondi, con la compagnia di balletto del Teatro Bolshoj di Mosca, al Lingotto di Torino con la direzione di Jaffrey

Tate, a Roma alla Accademia di S.Cecilia con Sinopoli, presso la Victoria Hall di Ginevra per l'anno mondiale dell'infanzia.

Iniziato lo studio del violino è stata allieva ai Corsi Internazionali di Musica da Camera per Giovani Strumentisti ad Arco di Pra Catinat a Fenestrelle (To) alla presenza di docenti come Mstislav Rostropovic e Dora Schwarzberg. Ha inoltre seguito corsi di perfezionamento con Cristiano Rossi e Vadim Brodsky.

Ha debuttato come solista nell'ottobre del 2005, con il concerto per violino e orchestra di Mozart KV 216, beneficiando di un servizio televisivo ad opera della Rai 3. Ha suonato nell'orchestra di supporto alla cerimonia di apertura e chiusura dei giochi olimpici di Torino 2006 e nell'orchestra degli allievi del Conservatorio di Torino in numerose occasioni, ed in formazioni cameristiche varie.

Nel novembre del 2006 è stata invitata in Perù dall'Ambasciata d'Italia ad una tournée di concerti in duo col pianoforte con musiche di Brahms, Mozart e Nino Rota. Nel dicembre dello stesso anno ha iniziato una collaborazione con l'Orchestra Sinfonica Giovanile del Piemonte, trovandosi con celebri solisti come Sergei Galaktionov e Bruno Canino.

Nell'agosto del 2008 ha partecipato in qualità di primo violino al Seminario Internazionale di Formazione Orchestrale dell'Orchestra Sinfonica Internazionale Giovanile d'Abruzzo sotto la direzione di Marcello Bufalini, Fabio Mastrangelo e del Quartetto di Tokio.

Nel settembre del 2008 ha eseguito, in prima assoluta a Torino, musiche di giovani compositori italiani per quintetto d'archi e pianoforte ed un Trio del compositore inglese Lennox Berkeley per violino, corno e pianoforte.

Nell'ottobre del 2009 ha eseguito il concerto di Mendelssohn per violino, pianoforte e orchestra in occasione della inaugurazione di un simposio mondiale di scienziati, al teatro Milanollo di Savigliano (CN) con ripresa televisiva della Rai 3.

Nel giugno del 2010 è stata invitata dall'orchestra nazionale dei conservatori italiani a partecipare come violinista al concerto di chiusura della stagione sinfonica presso la basilica di S. Maria di Collemaggio a L'Aquila con la direzione di Fabien Gabel. Collabora con Quartetti d'archi composti da noti e importanti strumentisti del panorama concertistico italiano

Segue i corsi di perfezionamento tenuti da Salvatore Accardo a Cremona.

Fa parte dell'Orchestra Giovanile Italiana, con la quale ha già sostenuto importanti concerti sotto la direzione di Nicola Paszkowski e di giovani talenti come Andrea Battistoni. I prossimi appuntamenti dell'orchestra saranno diretti da Riccardo Muti.

Carlo Maria AMADESI, direttore e pianista torinese, è un apprezzato musicista e docente di Pianoforte al Conservatorio “G.Verdi” di Torino, dove si è diplomato in pianoforte frequentando contemporaneamente la facoltà di Giurisprudenza presso l’Università di Torino.

Nel 1977, iniziata una fortunata tournée di concerti in Sud America presso gli Istituti Italiani di Cultura, abbandona gli studi forensi per dedicarsi alla attività di concertista e divulgatore della cultura musicale.

Dopo un corso di perfezionamento presso l’ Accademia di S. Cecilia a Roma nel 1978 tenuto dal celebre docente Vincenzo Vitale, ha tenuto concerti, sia come solista sia come componente del Quartetto Pianistico Italiano, in prestigiose sale come il Conservatorio di Mosca, il Teatro Nazionale di Madrid, il Palazzo della Cultura di Sofia, il Conservatorio di Atene, a Parigi, Lisbona, Tunisi, Nairobi, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Santiago del Cile, San Francisco, Los Angeles, Lima.

Professore di Pianoforte Principale ai Conservatori di Sassari dal 1981 al 1984, al Conservatorio di Cuneo dal 1984 al 1996 e al Conservatorio di Torino dal 1996 ad oggi, dal 1992 al 1994 è stato nominato commissario di concorso nazionale per incarichi di insegnamento nei Conservatori Italiani.



Dal 2000 è presidente della associazione musicale-culturale “Piccolo Auditorium Paradisi” con la quale offre occasioni di esibizioni a molti artisti di alto livello.

Dal 2004 dirige inoltre l’ Ensemble Orchestrale Giovanile di Torino, organico composto per lo più di giovani professionisti, con il quale ha sviluppato un repertorio molto vasto che comprende musiche di Telemann, Haydn, Vivaldi, Bach, Mozart, Cimarosa, Beethoven, Mendelssohn, Respighi, Strauss, Busoni, Rodrigo, e propone concerti particolarmente interessanti per la scelta dei programmi e degli interpreti.

L’orchestra è stata invitata nel settembre del 2009, con l’attenzione della Rai, alla inaugurazione di un simposio mondiale di scienziati svoltosi in Piemonte.

Ha pubblicato saggi e lezioni su argomenti che riguardano la sua materia di insegnamento, spesso documentate da incisioni discografiche e dirige una rivista on-line che pubblica articoli di autorevoli inserzionisti su veri argomenti culturali.

PA