



Università
Ca' Foscari
Venezia



Scuola Dottorale di Ateneo
Graduate School

Dottorato di ricerca
in Storia delle arti
Coordinatore del dottorato:
Martina Frank
Ciclo XXIX

Anno di discussione 2017

École Doctorale
Esthétique, Sciences et
Technologies des Arts

Doctorat en
Esthétique, musicologie
et créations musicales
Directrice:
Isabelle Ginot

Année de soutenance 2017

*Il saxofono nell'orchestra italiana e francese
della prima metà del secolo XX*

Tesi di Dottorato di Marica Bottaro,
matricola 956122

Sotto la direzione di:

Professoressa Adriana Guarnieri

Università Ca' Foscari di Venezia

Sous la direction de :

M. le Professeur Antonio Lai

Université Paris 8

Tesi in cotutela tra l'Università Ca' Foscari di Venezia e l'Université Paris 8

Thèse en cotutelle entre l'Université Ca' Foscari (Venise) et l'Université Paris 8

SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE DI AFFERENZA: L-ART/07

Indice

Introduzione	p. VII
Parte I <i>Teoria. I trattati di strumentazione e di orchestrazione</i>	p. 1
Cap. I.1 <i>Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione francesi</i>	p. 7
I.1.1 L'Ottocento: Berlioz e Kastner	p. 13
I.1.2 Il Novecento: Delaporte, Widor, Ibert, Guiraud-Büsser, d'Indy, Koechlin	p. 23
Cap. I.2 <i>Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione italiani</i>	p. 45
I.2.1 L'Ottocento: Tosoroni e Galli	p. 48
I.2.2 Il Novecento: Berlioz, Ricci, Jachino, Casella-Mortari	p. 55
Cap. I.3 <i>Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione delle altre nazioni</i>	p. 69
I.3.1 L'Ottocento: Belgio e Inghilterra	p. 73
I.3.2 Il Novecento: Inghilterra, Svizzera, Stati Uniti	p. 82
Parte II <i>Composizioni francesi</i>	p. 102
Cap. II.1 <i>Ravel. L'antico e il moderno</i>	p. 102
II.1.1 <i>Il vecchio castello</i> . Un trovatore all'avanguardia	p. 102
II.1.2 <i>Boléro</i> ovvero un primitivismo meccanico	p. 123
Cap. II.2 <i>Honegger. La sala cinematografica e la sala da concerto</i>	p. 150
II.2.1 <i>Mouvement symphonique n° 3</i> e <i>Nocturne</i>	p. 150
II.2.2 <i>Les Misérables</i>	p. 180
Cap. II.3 <i>Ibert. Fra mare e terra</i>	p. 214
II.3.1 <i>Suite symphonique Paris</i>	p. 228

II.3.2 <i>Symphonie marine</i>	p. 242
Parte III <i>Composizioni italiane</i>	p. 259
Cap. III.1 <i>Marinuzzi. I colori della Sicilia</i>	p. 259
III.1.1 <i>Suite Siciliana</i>	p. 280
III.1.2 <i>Sicania</i>	p. 296
Cap. III.2 <i>Zandonai. La natura fra pittura e musica</i>	p. 309
III.2.1 <i>Fra gli alberghi delle Dolomiti</i>	p. 331
III.2.2 <i>Quadri di Segantini</i>	p. 342
Conclusione	p. 359
Elenco delle composizioni comprendenti il saxofono	p. 375
Elenco degli esempi musicali	p. 377
Elenco delle immagini	p. 385
Indice dei nomi	p. 391
Bibliografia	p. 397

*Ces nouvelles voix données à l'orchestre possèdent des qualités rares et précieuses.
Douces et pénétrantes dans le haut,
pleines, onctueuses dans le grave,
leur médium a quelque chose de profondément expressif.*

HECTOR BERLIOZ

Non ho mai ascoltato niente di così bello: il più ricco e perfetto degli strumenti a fiato!

GIOACHINO ROSSINI

Introduzione

L'elaborato si propone di sondare la presenza del saxofono all'interno del repertorio orchestrale francese e italiano della prima metà del secolo XX, con lo scopo di confermare la sua possibile inclusione in pianta stabile fra le fila dell'orchestra. È da sottolineare che fino a ora non sono stati pubblicati studi specifici su questo argomento, e che il saxofono è stato sempre indagato, nella maggior parte dei casi, nel suo ruolo di solista *e* orchestra, ma mai in quanto strumento *in* orchestra. Anche gli studi sulla musica da camera sono numerosi, e pure quelli sul ruolo fondamentale assunto dal saxofono all'interno della musica jazz.¹ Abbiamo voluto, pertanto, tentar di colmare questa lacuna, cercando di “aiutare” il saxofono a dimostrare il suo *côté classique*, al fine di aggiudicarsi (finalmente) un solido e indiscutibile ruolo fra le file dell'orchestra.

La ricerca si è svolta fra Italia e Francia, ovvero nelle maggiori biblioteche italiane (fra cui Venezia, Bologna, Roma, Firenze, Milano, Rovereto, Palermo) e presso le varie sedi della Bibliothèque nationale de France a Parigi (Département de musique, Arts du spectacle, Opéra, Arsenal, François-Mitterrand). Per questo motivo, e dato l'argomento italo-francese della tesi, è stata stipulata una cotutela fra le università Ca' Foscari di Venezia (tutor prof.ssa Adriana Guarnieri) e Paris 8 (tutor prof. Antonio Lai).

La scelta di indagare il repertorio saxofonistico orchestrale delle nazioni Francia e Italia e dei primi decenni del secolo XX è stata fatta poiché lo strumento, nato per mano di Adolphe Sax, costruttore di strumenti musicali di origine belga, ha la sua prima diffusione in terra francese durante la seconda metà dell'Ottocento per poi “espatriare” anche negli altri paesi.² È la Francia, dunque, a vantare il primato compositivo per lo strumento, ed è nel

¹ In merito agli studi sulla produzione per saxofono dei repertori qui accennati si vedano i testi elencati nelle note seguenti.

² Il saxofono nacque nel 1841 dalle mani di Adolphe Sax (1814-1894). A Parigi Sax diede vita alla sua fabbrica di strumenti e, nel giro di breve tempo, grazie all'appoggio di personalità musicali di spicco quali Berlioz e Meyerbeer, il suo strumento ebbe una grande diffusione nell'ambito della musica accademica ma soprattutto negli organici per banda. Il saxofono, costruito con un corpo d'ottone (quindi in possesso di una notevole potenza sonora) e allo stesso tempo dotato di una tastiera simile a quella del flauto e del clarinetto per sua natura agile, fu inserito per la prima volta all'interno dell'organico orchestrale dal compositore e teorico Jean-Georges Kastner, in *Le dernier Roi de Juda*, oratorio in due atti su libretto di Maurice Bourges, eseguito per la prima volta presso il Conservatorio di Parigi il 1 dicembre 1844. Nel corso dell'Ottocento lo strumento venne incluso all'interno dell'orchestra di alcuni lavori afferenti al teatro musicale francese. Si trattava di composizioni di musicisti di spicco dell'epoca, quali Bizet, Massenet e d'Indy. Verso la fine del secolo lo strumento cadde nel dimenticatoio (eccezion fatta per il suo costante utilizzo all'interno della musica per banda). Venne riportato alla luce nei primi decenni del Novecento quale voce rappresentativa del nuovo genere musicale americano: il jazz. Grazie a questo “rilancio” novecentesco del saxofono, i compositori “accademici” ricominciarono a interessarsi a esso, dedicandogli numerosi brani per musica da camera, nonché includendolo all'interno dell'organico orchestrale. Da allora lo strumento ebbe una diffusione capillare in tutto il mondo e in numerosi generi musicali, conquistandosi via via un posto di prim'ordine anche all'interno della musica “colta”. Mi sono occupata sia storia del saxofono sia della sua presenza all'interno della produzione per il teatro musicale francese

Novecento che questa produzione aumenta a dismisura.³ La Francia, con il suo gusto per il colore timbrico degli strumenti, contagia in particolar modo l'Italia, dove lo strumento è già presente a metà Ottocento (come ci racconta Tosoroni nel suo *Trattato pratico di strumentazione*), grazie anche agli apprezzamenti di Gioachino Rossini (all'epoca a Parigi), che inducono il Liceo Musicale di Bologna ad acquistare i prodotti della *maison* Sax.⁴

Per prima cosa, ho individuato i titoli delle partiture comprendenti lo strumento tramite la consultazione, sia nelle biblioteche italiane sia in quelle francesi, di vario materiale: i cataloghi delle composizioni di autori operanti nella prima metà del Novecento, le monografie sui compositori, gli studi dedicati al saxofono, i trattati di orchestrazione, le riviste, il materiale d'archivio e ovviamente le partiture d'orchestra del periodo preso in esame. Grazie a questa operazione preliminare ho stilato un elenco delle composizioni sinfoniche che prevedono l'uso del saxofono.

della seconda metà dell'Ottocento nella mia tesi magistrale *Il saxofono nel teatro musicale francese del XIX secolo*, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2011/2012, relatore prof.ssa Adriana Guarnieri. In merito alla figura di Adolphe Sax si vedano: MALOU HAINE, *Adolphe Sax (1814-1894). Sa vie, son oeuvre et ses instruments de musique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1980; WALLY HORWOOD, *Adolphe Sax 1814-1894 – His Life and Legacy*, Baldock, Egon Publishers, 1983. Per quanto riguarda la diffusione dello strumento nell'organico della banda a partire dall'Ottocento sia in Italia sia in Francia si vedano: JEAN-GEORGES KASTNER, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris, F. Didot frères, 1848; ALESSANDRO VESSELLA, *La banda. Dalle origini fino ai nostri giorni. Notizie storiche con documenti inediti e un'appendice musicale*, Milano, Istituto editoriale nazionale, 1935; MARINO ANESA, *Dizionario della musica italiana per banda. Biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 ad oggi*, Gazzaniga, ABBM, 2004, 2 voll.; MARIO MARZI, *Il Saxofono*, Varese, Zecchini, 2009, pp. 171-174. In merito all'impiego del saxofono nel mondo del jazz rimando alla bibliografia segnalata nella nota successiva per la storia e il repertorio del saxofono.

³ Per approfondire la produzione di musica da camera e di concerti per saxofono in particolare nei primi decenni del Novecento, ma anche la storia dello strumento, si vedano le varie pubblicazioni inerenti all'argomento, fra cui: JEAN-MARIE LONDEIX, *125 ans de musique pour saxophone, répertoire général des œuvres et des ouvrages d'enseignement pour le saxophone*, Paris, Alphonse Leduc, 1971; MARCEL PERRIN, *Le saxophone: son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1977; FRANÇOIS ET YVES BILLARD, *Histoires du Saxophone*, Paris, Joseph Clims, 1986; JEAN-LOUIS CHAUTEPS – DANIEL KIENZY – JEAN-MARIE LONDEIX, *Le Saxophone*, Paris, J. C. Lattès, 1987; ROBERTO OTTAVIANO, *Il sax: lo strumento, la storia, le tecniche*, Padova, Franco Muzzio, 1989; LUIGI PODDA, *Adolphe Sax ed il saxofono. Profilo storico, interpreti e repertorio, classico e jazz*, Udine, Pizzicato, 1992; PAUL HARVEY, *Saxophone*, London, Kahn & Averill, 1997; *The Cambridge Companion to the Saxophone*, edited by Richard Ingham, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; ANDREA ZERMANI, *Sax: lo strumento del mito*, Milano, Mondadori, 2003; MARIO MARZI, *Il Saxofono*, cit., 2009. Nei primi anni del Novecento fu una signora americana, Elise Boyer Hall, grande promotrice del nuovo strumento di Sax, a sopperire alla lacuna del repertorio per saxofono solista commissionando alcune composizioni a Claude Debussy, Florent Schmitt, André Caplet, Charles Martin Loeffler, Philippe Gaubert, George Longy, contribuendo così alla creazione del repertorio "colto" per lo strumento. In merito all'operato di Elise Boyer Hall si veda ANDREA ZERMANI, *Sax: lo strumento del mito*, cit., pp. 137-138.

⁴ Nel 1868 Rossini compose *La Corona d'Italia. Fanfara per musica militare*, in cui sono presenti dei saxofoni. In una lettera al ministro Broglio il 10 settembre di quell'anno il compositore scrisse, a proposito del suddetto brano: «Instrumentando io questo pezzetto di musica, da eseguirsi, ben inteso, a piedi fermi, mi valse non solo degli antichi strumenti delle Bande Italiane, ma eziandio dei nuovi eccellentissimi dovuti al celebre suo inventore e fabbricante Sax; non posso supporre che i Capo Banda della Musica Militare Italiana non abbian (come fu praticato per ovunque) adottati detti strumenti.» Sempre Gioachino Rossini, colpito profondamente dal suono del saxofono, affermò: «[...] non ho mai ascoltato niente di così bello [...]»; «[è] il più ricco e perfetto degli strumenti a fiato». In seguito a questa affermazione di Rossini, la fabbrica di Adolphe Sax divenne, per l'appunto, una delle fondamentali case fornitrici di strumenti del Liceo Musicale di Bologna. Citato in MARIO MARZI, *Il Saxofono*, cit., pp. 435-436 e 22.

Per quanto riguarda il periodo storico preso in esame per la ricerca delle partiture orchestrali comprendenti il saxofono, ho valutato opportuno, alla luce dell'ingente repertorio dedicato allo strumento soprattutto in Francia, "limitare" temporalmente il periodo storico preso in esame differenziando leggermente i due paesi: 1900-1940 per la Francia, 1900-1946 per l'Italia. La ragione di tale ripartizione asimmetrica si giustifica col fatto che le correnti culturali e le dinamiche di produzione dell'epoca risultano essere strettamente legate alle pesanti vicissitudini di natura politica, che si articolano, però, in periodi leggermente sfasati nei due paesi presi in esame. In Francia nel 1940 ha fine la Terza Repubblica, che ha accolto in sé molteplici movimenti culturali, e ha inizio il Governo di Vichy, percepito dalla maggior parte dei compositori come uno spartiacque, in quanto momento di occupazione nemica e quindi di tarpata libertà di espressione artistica.⁵ In Italia la situazione è diversa: l'idea di "nuova classicità" e soprattutto di "italianità" che è sorta già agli albori della Prima Guerra Mondiale si esaurisce solo con la fine della Seconda Guerra Mondiale e con la proclamazione della Repubblica. Per entrambe le nazioni le due date (rispettivamente 1940 e 1946) segnano un punto di non ritorno: la Scuola di Darmstadt spazzerà via le ultime propaggini dei nazionalismi, per portare al quasi totale annientamento dei confini e delle individualità di espressione artistica dei vari paesi.

Onde evitare riferimenti al teatro d'opera, alla musica vocale, alle composizioni solistiche per saxofono e orchestra, che in qualche modo giustificano la presenza dello strumento come "espediente extramusicale" o che lo vedono operante come solista e non come membro dell'orchestra, ho scelto di accogliere nella tesi solamente i prodotti concernenti la musica sinfonica (fra cui Poemi sinfonici, Concerti [saxofono strumento non solista], Suite tratte dalla musica per il cinema e dalla musica di scena), in modo da dimostrare che il saxofono può essere accolto in seno all'orchestra come un qualsiasi altro strumento musicale, senza dover per forza essere impiegato quale riferimento al mondo del jazz, del music-hall, della "musica leggera" o a particolari situazioni richiamate dal palcoscenico teatrale. Per questo motivo, dunque, per quanto riguarda la musica per film e la musica di scena ho valutato opportuno occuparmi solo delle partiture che prevedono una trascrizione per Suite per orchestra, ovvero per la "nuda" sala da concerto.

La tesi è suddivisa in tre macroparti: la prima, di impronta teorica, dedicata alla presenza del saxofono all'interno dei trattati di strumentazione e di orchestrazione francesi,

⁵ In merito alla produzione musicale francese durante la Seconda Guerra mondiale si veda, fra i vari studi dedicati all'argomento: LUISA CURINGA, *André Jolivet e l'umanesimo musicale nella cultura francese del Novecento*, Roma, Edicampus, 2013 (in particolare il capitolo 3. «La guerra e l'occupazione. Dall'umanesimo 'primitivista' a quello 'popolare'»).

italiani e di altri paesi dei secoli XIX e XX; la seconda, di carattere illustrativo, in cui si analizzano le partiture di tre compositori francesi (Ravel, Honegger e Ibert); la terza, sempre di natura illustrativa, dedicata allo studio delle composizioni di due autori italiani (Marinuzzi e Zandonai).

La prima parte, *Teoria. I trattati di strumentazione e di orchestrazione*, racchiude tre capitoli: *Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione francesi*, *Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione italiani*, *Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione delle altre nazioni*. Tutti e tre propongono pubblicazioni redatte sia nell'Ottocento sia nel Novecento: i compositori operanti all'inizio del secolo XX hanno sicuramente studiato i trattati realizzati durante il secolo precedente; i lavori del Novecento sono utili per mostrare la conoscenza e l'opinione sul saxofono dei compositori e dei teorici contemporanei ai musicisti presi in esame nella tesi. Geograficamente ci si muove, ovviamente, fra Francia e Italia, ma vengono analizzati anche i trattati pubblicati in Belgio, Inghilterra, Svizzera e Stati Uniti, per sondare la diffusione dello strumento al di fuori dei due paesi che se ne sono occupati maggiormente. Questa prima parte ha dunque come obiettivo quello di fornire una ricognizione (mai effettuata prima d'ora) della presenza del saxofono all'interno dei trattati di strumentazione e di orchestrazione.

La seconda e la terza parte contemplano la presenza di cinque indagini su compositori che hanno incluso il saxofono nelle loro partiture per orchestra. La scelta dei musicisti e delle composizioni da analizzare è stata fatta sulla base della portata e della rilevanza della parte dedicata al saxofono, nonché del peso della singola partitura e del compositore presi in esame, scegliendo i titoli dall'elenco delle partiture che prevedono il saxofono allegato alla tesi.

La seconda parte, *Composizioni francesi*, contiene tre capitoli, ciascuno dedicato a un singolo compositore e comprendente un numero variabile di partiture: *Ravel. L'antico e il moderno*; *Honegger. La sala cinematografica e la sala da concerto*; *Ibert. Fra mare e terra*. Ho scelto questi tre musicisti francesi per differenti motivi. Ravel per l'indubbia rilevanza del compositore in questione e per l'enorme portata dei passi orchestrali saxofonistici del *Vecchio castello* (tratto dai *Tableaux d'une exposition* di Musorgskij orchestrati da Ravel) e di *Boléro*, conosciuti da tutti i saxofonisti, frequenti all'interno dei trattati di orchestrazione e richiesti ai concorsi per orchestrali. Honegger per l'alta frequenza con cui il compositore dei *Six* dispiega lo strumento nei suoi lavori sinfonici e anche nella musica per film, e per la sua proverbiale predilezione per il saxofono, che porta il musicista a dedicargli alcuni articoli di una certa rilevanza. Infine, Ibert per l'impiego "eclettico" ed estremamente specialistico del saxofono,

che si vede calare nel ruolo sia di strumento jazzistico o da music-hall sia in quello *sérieux* della musica “classica”. Ibert, inoltre, tesse un forte legame con il celebre saxofonista Marcel Mule, figura fondamentale per l’affermarsi del saxofono “classico” attorno e dopo gli anni Trenta del Novecento.⁶ È da tener presente poi che Ibert è l’autore del *Concertino da camera pour saxophone alto et onze instruments* del 1935, pezzo d’obbligo per tutti gli strumentisti fin dal momento della sua pubblicazione.

La terza parte, *Composizioni italiane*, è suddivisa in due capitoli: *Marinuzzi. I colori della Sicilia; Zandonai. La natura fra pittura e musica*. Marinuzzi è il primo compositore italiano a impiegare il saxofono in orchestra, dedicandogli *solì* di una certa rilevanza, nonché parti orchestrali del tutto simili a quelle degli altri strumenti d’orchestra; per di più, nel caso di Marinuzzi è presente un’importante questione legata al termine ‘colore’, nella significazione sia di “colore locale” sia di “colore orchestrale”. Zandonai sceglie di impiegare il saxofono in orchestra proprio nel momento in cui si dedica in modo particolare alla produzione sinfonica, ovvero intorno agli anni Trenta del Novecento, con particolare riferimento (come nel caso di Marinuzzi) ai colori della sua terra: il Trentino.

⁶ Di una certa rilevanza è il fatto che, intorno agli anni Trenta del Novecento, vi furono tre musicisti che contribuirono in maniera fondamentale a risollevarne le sorti dello strumento: Gustav Bumcke, Marcel Mule, Sigurd Raschèr. Da quel momento il binomio compositore-interprete, che finora era stato sbilanciato, trovava finalmente un suo equilibrio. Il berlinese Gustav Bumcke (1876-1963), allievo di composizione di Max Bruch (fervente sostenitore del sassofono), fu insegnante di saxofono presso il Conservatorio Stern di Berlino, dove lavorava anche Paul Hindemith. Fra i tanti compositori che furono influenzati dal suo operato e che di conseguenza inserirono il saxofono nelle loro composizioni, troviamo Kurt Weill e, come detto sopra, Paul Hindemith. Fra i suoi tanti allievi presso il Conservatorio Stern di Berlino vi era anche il grande Sigurd Raschèr (1907-2001). Questi, di origine tedesca, fu un grande sperimentatore dello strumento. Rimasto alla storia per il suo eccezionale virtuosismo e per la sua formidabile padronanza degli *overtones*, nel 1941 pubblicò, a questo proposito, un testo fondamentale: *Top-Tones for the Saxophone*. Meno dedito alla didattica rispetto al suo collega francese Marcel Mule, fu tuttavia anch’egli solista acclamato in tutto il mondo e moltissimi lavori vennero scritti appositamente per lui. Marcel Mule (1901-2001), personaggio chiave della rinascita del saxofono come strumento degno di un repertorio colto, fu un instancabile didatta e un grande virtuoso dello strumento. Nel 1942 fu chiamato al Conservatorio di Parigi per insegnare nella classe che in precedenza era stata di Adolphe Sax e che era stata chiusa nel 1870 (a causa della guerra franco-prussiana). Fu un grande promotore dello strumento: a lui vennero dedicate molte delle composizioni più importanti e fu quasi sempre esecutore delle prime mondiali di questi lavori; si dedicò moltissimo alla trascrizione di brani, in particolare per quartetto di saxofoni; formò una schiera di musicisti di prima qualità e fondò il Quatuor de Saxophones de la Garde Républicaine, prestigioso quartetto di saxofoni che nel 1937 si guadagnò anche il Gran Prix du disque. Per la ricostruzione dell’operato di Gustav Bumcke, Sigurd Raschèr e Marcel Mule si veda MARIO MARZI, *Il saxofono*, cit., pp. 147-159. In modo particolare su Marcel Mule si vedano anche: EUGÈNE ROUSSEAU, *Marcel Mule : sa vie et le saxophone*, Paris, Alphonse Leduc, 1982, JEAN-PIERRE THIOLLET, *Sax, Mule & Co. Marcel Mule ou l’éloquence du son*, Milon-La-Chapelle, Editions H&D, 2004. In merito ai vari saxofonisti che nel corso della storia hanno contribuito alla diffusione e alla “crescita” dello strumento si vedano: HARRY R. GEE, *Saxophone Soloist and Their Music 1844-1985. An Annotated Bibliography*, Bloomington, Indiana University Press, 1986; *The Cambridge Companion to the Saxophone*, cit., pp. 37-50.

Parte I Teoria. I trattati di strumentazione e di orchestrazione

Al fine di comprendere e contestualizzare la scelta dell'impiego del sax da parte dei compositori, e la loro conoscenza a proposito della letteratura e della tecnica dello strumento, ho ritenuto opportuno e anzi necessario consultare una serie ampia e eterogenea di trattati di strumentazione e di orchestrazione. La scelta dei trattati consultati non si è limitata al Novecento italiano e francese – indagato in questa ricerca –, bensì si è mossa nel tempo, spostandosi dal secolo XIX al XX, e nello spazio, coprendo nazioni europee ma anche oltreoceano. In questo modo sarà possibile verificare il contenuto dei manuali dell'Ottocento – che sicuramente erano ancora impiegati dai compositori del primo Novecento –, e allo stesso tempo si potrà comprendere qual era la conoscenza e l'opinione dei trattatisti (per la maggior parte compositori) del secolo XX (contemporanei alle composizioni di cui la tesi di occupa) sulla presenza del sax in orchestra.

Sappiamo, infatti, che lo studio dell'orchestrazione nasce in quanto tale proprio nel secolo XIX, momento storico in cui hanno vita i primi trattati sull'argomento, che verranno successivamente impiegati nelle classi di composizione dei Conservatori;⁷ la formazione dei giovani compositori parte da qui: dai trattati stilati spesso dai loro stessi maestri specificamente per il corso di orchestrazione, che impegna gli studenti durante gli ultimi anni di perfezionamento nei Conservatori.

Nell'Ottocento si acuisce l'interesse per il singolo “individuo”, ovvero per il singolo strumento musicale e per la sua fisionomia – ne deriva, quindi, per lo studio della strumentazione, che mira alla specifica scrittura idiomata per ogni strumento;⁸ a ciò si aggiunge quello per la combinazione delle varie “singolarità”, che dà vita allo studio dell'orchestrazione.⁹ Il richiamo all'ambito delle arti visive giunge quasi scontato: il pittore

⁷ Prima dell'Ottocento di certo non sono mancate le riflessioni attorno alla strumentazione e alla combinazione dei timbri strumentali. Serge Gut e Danièle Pistone hanno infatti osservato: «Au début du XVII^e siècle, le petit traité de A. Agazzari, *Del sonare sopra il basso con tutti gli strumenti e del loro uso sul concerto* (1607), est déjà presque en fait un recueil de principes d'instrumentation, même si le terme n'apparaît pas alors (il sera encore absent du vocabulaire technique pendant quelque deux cents ans).»: SERGE GUT - DANIELE PISTONE, *Les partitions d'orchestre de Haydn à Stravinsky*, Paris, Editions Champion, 1984, p. 87. È indubbio, tuttavia, che la specificità dell'arte della strumentazione e dell'orchestrazione assuma tutta la sua statura e indipendenza nel corso del XIX secolo; a testimonianza di ciò si può sottolineare, per l'appunto, la nascita dei numerosi trattati sull'argomento proprio nell'Ottocento, a riprova della consapevolezza raggiunta su tale soggetto dai compositori dell'epoca.

⁸ Berlioz, in pieno Ottocento, apre l'introduzione del suo celebre trattato con questa osservazione: «À aucune époque de l'histoire de la musique on n'a parlé autant qu'on le fait aujourd'hui de *l'Instrumentation*.»: HECTOR BERLIOZ, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, Paris, Schonenberger, 1844, p. 1.

⁹ Sulla differenza e sulla specificità delle arti della strumentazione e dell'orchestrazione si vedano: MASSIMO BRUNI, voce *Orchestra – Orchestrazione*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Il lessico*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1984, vol. III, p. 442; AA. VV., voce *Instrumentation and orchestration*,

conosce a fondo i connotati di ogni singolo colore; più colori ha a disposizione e più la sua tavolozza cromatica è varia; le possibilità di combinazione sono innumerevoli e possono mirare a far risaltare il singolo colore come anche a amalgamare il tutto, in modo da rendere indistinguibile il singolo. Allo stesso modo, i compositori iniziano a rendersi conto veramente e consapevolmente di queste immense possibilità dell'orchestra solo nell'Ottocento.¹⁰ A questo proposito riporto un passo, redatto da Vincent d'Indy, in cui è evidente la corrispondenza timbro-colore, particolarmente sentita nell'ambito della strumentazione:

[...] l'art de l'Instrumentation participe de la Composition, par la matière musicale qu'il est appelé à façonner, et de l'Interprétation par la mise en valeur de cette matière même. C'est, en définitive, l'application à la Musique de « l'Art des Valeurs » des peintres. Un grand artiste contemporain a dit qu'« il y a deux sortes de valeurs : les rapports de ton ou de lumière, et les rapports de teintes ou de couleurs ». Le musicien peut dire avec tout autant de raison qu'il y a pareillement en Musique deux sortes de valeurs : les rapports de ton ou de lumière [...], et les rapports de timbres (simple ou composites) qui correspondent aux couleurs et font l'objet propre de l'Instrumentation.¹¹

I singoli colori sono dunque i suoni degli strumenti musicali, i quali subiscono un notevole perfezionamento nell'Ottocento grazie allo sviluppo industriale e di conseguenza della qualità della produzione tecnica dell'epoca. È da considerare anche il fatto che il secolo XIX è stato uno dei periodi di maggior portata inventiva e di sperimentazione pure nel campo della produzione di strumenti musicali: molti nuovi artefatti nascono proprio in quest'epoca e si tratta, per la maggior parte, di strumenti a fiato.¹²

Per di più l'Ottocento, secolo romantico per eccellenza, vede la nascita del compositore in quanto artista dotato di una propria indipendenza: il musicista, in linea di massima, non dipende più da un "protettore" e dalla sua volontà, bensì agisce per coscienza propria, seguendo le proprie ispirazioni e inclinazioni: insomma, vive da libero professionista. Ne consegue che il suo prodotto, ovvero le varie composizioni, assumano una forma più che prima intoccabile: è nell'Ottocento che l'opera d'arte acquista quei caratteri di autenticità, irriproducibilità e intoccabilità a cui nei secoli precedenti era stata spesso estranea. Forse

in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, diretto da Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001-2002², vol. XII, p. 405; ARTHUR HOERÉE, voce *Orchestration*, in *Dictionnaire de la musique*, publié sous la direction de Marc Honegger, Paris, Bordas, 1970-1976, tome II, pp. 706-707.

¹⁰ In merito alle doti dell'orchestra moderna, Malipiero ha asserito: «L'orchestra d'oggi rispetto a quella beethoveniana sta come una pittura di Giorgione rispetto a una del Vivarini, con la sola differenza che la tavolozza orchestrale ora comprende tutte le gamme, dalle più delicate alle più violente.»: GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *L'orchestra*, Bologna, Zanichelli, 1920, p. 53.

¹¹ VINCENT D'INDY, *Cours de Composition Musicale*, Paris, Durand, 1933, vol. II-2, p. 49.

¹² «Il est certain que la façon d'orchestrer est généralement tributaire du développement de la facture instrumentale ; il est donc normal que le XIXème siècle assiste à la promotion des instruments à vent (bois et cuivres surtout) et le XXème à celle des percussions.» : SERGE GUT - DANIELLE PISTONE, *Les partitions d'orchestre de Haydn à Stravinsky*, cit., p. 90.

Walther Benjamin direbbe, a questo proposito, che l'opera d'arte, per lo meno in ambito musicale, nel secolo XIX viene caricata di quell'auraticità che la contraddistingue in quanto tale.¹³

Questo significa, dunque, che i brani non potranno tendenzialmente essere più modificati in base alle circostanze esecutive, come è stata invece prassi fare fino, in realtà, a Ottocento inoltrato; le modificazioni, all'epoca, non riguardavano solo la soppressione o l'aggiunta di materiale musicale (vedasi le spesso riprovevoli manipolazioni attuate nel campo del teatro d'opera), ma anche degli strumenti musicali.¹⁴ Spesso capitava che, per qualche motivo (in genere economico, ma non solo), il Teatro o la Società dei concerti del momento non disponesse dell'organico strumentale richiesto dalla partitura:¹⁵ le parti venivano, così, assegnate a altri strumenti o sopprese. Accadeva perciò che il brano fosse eseguito con "colori" non autentici, non congeniati dall'autore.¹⁶

Queste pratiche diverranno via via, nel corso dell'Ottocento, sempre più rare, grazie anche all'introduzione della tutela del diritto d'autore, ideato per preservare e proteggere l'autenticità del prodotto dell'artista, nonché al fine di permettere il suo sostentamento economico.¹⁷ Di conseguenza, il compositore, avendo finalmente la

¹³ Sul concetto di auraticità dell'opera d'arte si rimanda a WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 19667.

¹⁴ «Soltanto nel settecento avanzato comincia a svilupparsi il senso degli "impasti" e delle selezioni dei "timbri"; è certo che dalla fine del cinquecento a tutto il seicento gli strumenti si amalgamavano a caso [...]»: GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *L'orchestra*, cit., p. 19.

¹⁵ Fétis, in una riflessione a proposito delle proporzioni "quantitative" dei diversi strumenti in orchestra, riporta questa informazione riguardo all'organico orchestrale e alle, purtroppo, possibili e frequenti modificazioni in sede di concerto: «[...] si quelques artistes sont malades ou absents, c'est encore pis : or ces accidents se reproduisent assez fréquemment. J'ai vu quelquefois jouer à l'Opéra comique avec quatre premiers violons.»: FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Manuel des Compositeurs, Directeurs de Musique, Chef d'Orchestre et de Musique Militaire ou Traité Méthodique de l'Harmonie, des Instruments, des Voix et de tout ce qui est relatif à la Composition, à la Direction et à l'exécution de la Musique*, Paris, Schlesinger, 1837, p. 108. Franco Piperno, per quanto riguarda le orchestre italiane, osserva come «l'enorme variabilità delle dimensioni, delle proporzioni interne e delle dotazioni strumentali» implicino che «una medesima partitura dovesse suonare in modo assai differente se eseguita, poniamo, a Milano o a Monza, a Trieste o a Venezia, a Parma o a Lugo, a Firenze o a Napoli»: FRANCO PIPERNO, *Introduzione*, «Studi Verdiani», vol. 16 *L'orchestra di teatro in Italia nell'Ottocento*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2002, p. 14.

¹⁶ «Il est bien connu que dans la tradition européenne la musique instrumentale transcrit au départ des œuvres vocales sans prévoir d'instruments précis : les couleurs instrumentales utilisées – autrement dit les timbres instrumentaux – sont ceux des instruments dont on dispose et non pas ceux que le compositeur a prévus.» : ANTONIO LAI - IVANKA STOIANOVA, *La couleur des timbres et sa fonction formatrice dans la musique du vingtième siècle*, in *La couleur réfléchie*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 162.

¹⁷ Il principio della tutela del diritto d'autore venne introdotto per la prima volta nell'Italia preunitaria con la convenzione stipulata nel giugno del 1840 tra il governo austriaco e il regno di Sardegna, cui aderirono fin da subito altri stati italiani. Dopo l'Unità la legge n. 2337 del 1865 andò a stabilire il diritto di proprietà delle opere su tutto il territorio nazionale, nuovamente definito nel settembre del 1882 con il Regio decreto n. 1012 («Testo unico delle leggi sui diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno»). A questo proposito Fiamma Nicolodi ha affermato: «Le invocazioni disperate dei musicisti all'autorità perché difendesse i loro interessi (materiali e morali), gli stratagemmi escogitati per tenere nascosti i manoscritti originali, facile preda di contraffattori (editori-pirati, copisti) e di impresari che acquistavano le copie adulterate a poco prezzo dandole a ristrumentare a ignoti, trovavano finalmente giustizia [...]»: FIAMMA NICOLODI, *Il sistema produttivo dall'Unità ad oggi*, in

possibilità di ascoltare la sua composizione tale e quale l'aveva pensata, era anche libero di pensare a come "colorarla", potendo fare affidamento sui numerosi strumenti ormai disponibili in orchestra e sulla sempre maggiore preparazione degli strumentisti. A tutte queste circostanze consegue quasi naturalmente che si avvii proprio nel XIX secolo lo studio della strumentazione e dell'orchestrazione, e che di conseguenza anche il saxofono – fra l'altro appena nato – venga preso in considerazione per entrare a pieno titolo fra le file dell'orchestra, in veste di uno dei suoi possibili e inediti apporti coloristici.

I manuali francesi e italiani, ma anche belgi, svizzeri, inglesi e americani sono strumenti preziosi per valutare la diffusione "geografica" dello strumento che, lentamente ma risolutamente, prende il volo dal suolo francese per atterrare nei territori circostanti. È la Francia a manifestare per prima questa attenzione e inclinazione verso i colori dei singoli strumenti e per la loro combinazione in orchestra. Questo, tuttavia, è solo l'inizio: il gusto per il timbro e per il colore si diffonderà a macchia d'olio e ogni nazione mirerà a ideare una propria sonorità caratteristica per mezzo di vari espedienti, fra cui l'impiego di nuovi strumenti e di combinazioni strumentali inedite.

Inoltrandoci nel Novecento e considerando la varietà dei movimenti culturali dell'epoca, è facile constatare come i compositori, in tale periodo, siano stati spinti a prendere in considerazione il sax per l'organico orchestrale: il XX secolo vede un cambiamento di rotta dei musicisti nei confronti dei cosiddetti parametri secondari della composizione, ovvero timbro, ritmo, dinamica, attacchi a scapito dell'altezza dei suoni. L'ardua impresa di creare un linguaggio basato sul timbro degli strumenti vede i suoi primi tentativi, di certo, già nella seconda metà dell'Ottocento, ma si rivela, si definisce e esplose nei cinquant'anni successivi grazie alla sempre maggior capacità e affidabilità tecnica degli strumenti, e alla volontà di cambiamento e di sperimentazione di alcuni compositori in seguito alla saturazione dei mezzi del linguaggio tonale prima, e atonale poi. A testimonianza di questo cambiamento di rotta verso la «luce» e, di conseguenza, verso il colore, Malipiero fornisce questa bella immagine:

L'orchestrazione moderna differisce da quella «classica» in quanto che ha trionfato sugli altri elementi musicali senza né sopprimerli, né sacrificarli, ma anzi moltiplicando le loro qualità espressive. L'idea musicale (ritmo, armonia) ora è l'oggetto e l'orchestrazione la luce che lo illumina. Lo stesso oggetto con più luci assume infiniti aspetti, mentre la stessa luce tende ad uniformare tutti gli aspetti che illumina.¹⁸

Storia dell'opera italiana, Il sistema produttivo, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi, 1987, vol. IV, p.186.

¹⁸ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *L'orchestra*, cit., p. 44.

Nel capitolo che segue, l'indagine procederà "geograficamente"; per ogni nazione i trattati verranno presentati cronologicamente, partendo da quelli più datati dell'Ottocento per arrivare a Novecento inoltrato. Per ovvie ragioni si è dato uno spazio e un'attenzione maggiori alle trattazioni italiane e francesi, da cui inizia, oltretutto, la disamina di questo capitolo.

*Le Saxophone, pour des morceaux d'un caractère mystérieux et solennel, est,
à mon avis, la plus belle voix grave connue jusqu'à ce jour.*

HECTOR BERLIOZ

*Le grand art consiste à se servir de tous les moyens,
en usant de chacun au moment opportun.*

CHARLES-MARIE WIDOR

1.1 Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione francesi

L'Ottocento francese è un secolo di fondamentale importanza per l'evolversi dello studio della strumentazione e dell'orchestrazione. In Francia si sviluppano le riflessioni e le tecniche concernenti la cura del suono degli strumenti musicali che andranno poi a influenzare l'evolversi dell'estetica compositiva del secolo successivo. I presupposti per lo sviluppo di questo particolare interesse si sono manifestati già nel corso del Seicento:

[...] la France a pris une part décisive dans l'évolution de la facture des instruments à vent. La flûte traversière et le hautbois furent développés vers 1650 à la cour de Louis XIV. Cent ans plus tard, la France joua un rôle important en ce domaine, en faisant entrer la clarinette et le cor dans la musique d'orchestre.¹⁹

Fu proprio Rameau infatti a inserire per la prima volta un clarinetto nell'organico di *Acanthe et Céphise* (1751), a riprova dell'innata predisposizione dei territori d'oltralpe per l'ideazione di nuovi impasti sonori.

L'inclinazione, in questo caso, tende dunque inesorabilmente verso gli strumenti a fiato: basti pensare ai numerosi manuali ideati all'epoca per il clarinetto, l'oboe, il corno, il flauto, per non parlare delle nuove e svariate creazioni e dei miglioramenti apportati nel campo degli ottoni – ma non solo – da parte di Adolphe Sax.²⁰ Si notino poi i numerosissimi *ateliers* che sorgono a Parigi negli stessi anni, impegnati in una lotta continua e spietata in difesa dell'egemonia di produzione all'interno del mercato degli strumenti musicali.²¹

L'autorevole *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* di Berlioz è la diretta conseguenza di questa inclinazione francese per lo studio dei singoli suoni e dei loro incastri, e allo stesso tempo funge da vero e proprio catalizzatore sia per la stesura dei successivi trattati sull'orchestrazione, sia per le applicazioni più audaci dei suoi insegnamenti nelle partiture da parte dei compositori.²² A tutto ciò si aggiunga l'attrazione fatale che soprattutto dalla seconda metà del secolo XIX spinge tutto il mondo dell'arte francese verso l'Oriente, verso tutto ciò che non rappresenta il mondo occidentale. Nasce così quel gusto per il colore che non è più solo fine a se stesso, ma che implica anche una cospicua dose di

¹⁹ GUNTHER JOPPIN, *L'utilisation des instruments à vent dans l'orchestre de Rousset*, in *Albert Rousset. Musique et esthétique*, textes réunis et édités par Manfred Kelkel, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1989, p. 218.

²⁰ Per quanto riguarda l'ingente produzione di manuali per strumenti a fiato si veda *ivi*, pp. 218-221. Per le specifiche migliorie e invenzioni adottate nel campo della strumentazione, soprattutto dei legni e degli ottoni, nel corso dell'Ottocento, si veda il dettagliato capitolo *Orchestral instruments in the Nineteenth century*, in ADAM CARSE, *The History of Orchestration*, New York, Dover, 2014³, pp. 200-219.

²¹ A proposito delle dinamiche di produzione degli instancabili artigiani parigini si veda MALOU HAINE, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIXe siècle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.

²² In merito all'influenza del trattato di Berlioz sui successivi trattati redatti in terra francese si veda PASCAL PISTONE, *Berlioz et les Traités d'Orchestration de Kastner à Koechlin*, «Ostinato rigore», n° 21, 2003, pp. 173-183.

couleur locale, caricata di significati altri, lontani e diversi. Spesso, questa funzione di richiamo del lontano, dell'esotico è affidata ai fiati, in particolare ai legni, che sovente si ritrovano protagonisti di arabeschi melodici, su scale alterate, che si stagliano su sfondi sonori statici, innestati su inesorabili ritmi ostinati.²³

Adolphe Sax non poteva trovare un territorio più fertile per dar vita alla sua fabbrica di strumenti a fiato. Nessuno, forse, avrebbe potuto meglio dei compositori francesi dell'epoca accogliere le sue invenzioni, in particolare il saxofono. Sax sapeva che la città di Parigi, meglio di altre, gli avrebbe offerto l'occasione di diffondere le proprie idee e i propri artefatti. Così fu e, anche se lentamente e con non poche difficoltà, il saxofono iniziò a essere incluso nell'organico di alcune partiture operistiche - o comunque legate al teatro musicale - di una certa levatura. I compositori avevano quindi la necessità di apprendere le sue caratteristiche e le sue potenzialità esecutive: Berlioz e Kastner, per primi, lo inserirono nei loro trattati di strumentazione e orchestrazione, a cui avrebbero fatto seguito molti altri teorici negli anni a venire.

Spostiamoci nel Novecento. I trattati stilati durante la prima metà di questo secolo si sono rivelati decisamente utili per questa ricerca: costituiscono il manifesto delle tecniche di strumentazione e di orchestrazione adottate nella variegata musica strumentale della seconda metà della Terza Repubblica francese; si pongono, inoltre, come specchio del pensiero compositivo dei musicisti stessi. Nello specifico, nel secolo XX d'Indy e Koechlin, oltre ad aver incluso il saxofono nei loro pezzi orchestrali, hanno redatto due trattati di orchestrazione (rispettivamente *Cours de composition musicale*, 1903-1950; *Traité de l'orchestration*, 1954-1959).

Quella tendenza ottocentesca verso l'attenzione per il timbro e la combinazione degli strumenti subisce un notevole incremento nel secolo successivo, tanto da diventare una delle caratteristiche preponderanti della scrittura francese del primo Novecento, in contrapposizione, soprattutto, con quella austriaca dell'epoca, concentrata sullo sviluppo del linguaggio dodecafonico e quindi ancora sull'altezza dei suoni.²⁴

²³ Su questa tendenza si veda ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Oriente prossimo e remoto nella musica francese fin-de-siècle*, in *Musica e Oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, a cura di Claudio Toscani, Pisa, Pacini, 2012, pp. 111-156.

²⁴ A proposito delle caratteristiche di scrittura dei compositori francesi dell'epoca, Malipiero ha osservato: «[...] presentemente la Francia possiede una miriade di musicisti di indiscutibile genialità, che esplicano la loro maggiore attività con l'orchestra, perché sono coloristi originali. La loro tecnica non pecca di monotonia, ed è personalissima; comune a tutti è soltanto la tendenza verso l'impressionismo [...]»: GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *L'orchestra*, cit., p. 44. Sulla contrapposizione Vienna-Parigi si vedano i vari saggi stilati da Enrico Fubini in cui l'autore si appoggia alle riflessioni di Vladimir Jankélévitch raccolti in: ENRICO FUBINI, *Il pensiero musicale del Novecento*, Pisa, ETS, 2007². A dire il vero, uno dei primi compositori a far un uso sistematico del linguaggio dei timbri è stato proprio l'austriaco Arnold Schönberg nel terzo movimento *Farben* dei *Cinque Pezzi per orchestra* del 1909, in cui compare la tecnica della *Klangfarbenmelodie*. Schönberg stesso ne parla all'interno

La volontà di cambiamento, il desiderio di apportare novità, di creare un linguaggio sonoro che si ponga a emblema dell'*ars gallica* in contrapposizione alla scuola viennese vede la nascita di nuove combinazioni strumentali volte a evidenziare il suono del singolo strumento piuttosto che l'impasto sonoro, e di organici inediti (spesso ridotti, ma anche grande orchestra) in cui l'attenzione per i fiati e l'elemento percussivo la fa da padrone. È in questo contesto che alcuni strumenti troveranno finalmente la possibilità di esprimersi (e di essere apprezzati): il sax nasce come strumento per le bande militari, diventa – per un breve periodo – uno strumento melodico dell'orchestra tardoromantica, viene poi riscoperto nel jazz; infine «réhabilité» e caricato di significati inediti dai compositori del Novecento.²⁵

del suo *Trattato di armonia* del 1911: «On reconnaît au son trois dimensions: sa hauteur, sa couleur, son intensité. Or, jusqu'à présent, on ne s'est attaché qu'à la mesure d'une seule de ses trois dimensions : celle qu'il est convenu de nommer sa hauteur sonore. C'est à peine, en effet, si des essais de mesure ont été entrepris jusque-là dans les autres dimensions, jamais en tout cas leurs résultats n'ont été encore ordonnés en un système. L'appréciation du timbre – seconde dimension du son – est encore un domaine beaucoup plus inculte et désordonné que ne l'est celui de l'évaluation esthétique des tout derniers agrégats de l'harmonie. S'il est possible maintenant, à partir de timbres différenciés par la hauteur, de faire naître des figures sonores que l'on nomme mélodies – successions de sons dont la cohérence même suscite l'effet d'une idée – alors il doit être également possible, à partir de pures couleurs sonores – les timbres – de produire ainsi des successions de sons dont le rapport entre eux agit avec une logique en tout point équivalente à celle qui suffit à notre plaisir dans une simple mélodie de hauteurs. Il semblerait que cela soit une fantaisie dont j'ai la ferme conviction qu'elle se réalisera»: ARNOLD SCHOENBERG, *Traité d'harmonie*, Marseille, Média Musique, 2008, pp. 562-563.

Per approfondire le specifiche caratteristiche di *Farben* si veda ANTONIO LAI, *Genèse et révolutions des langages musicaux*, Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan, 2002, pp. 151-178.

²⁵ CHARLES KOEHLIN, *Traité de l'Orchestration, en quatre volumes*, Paris, Éditions Max Eschig, 1959, vol. IV, p. 316.

I.1.1 L'Ottocento: Berlioz e Kastner

Hector Berlioz, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*

L'esame che segue parte dal principio dei trattati, ovvero il *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes* di Hector Berlioz, indagandolo nella sua versione originale del 1844 e in quella ampliata e aggiornata del 1855 (mentre quella in italiano, con tanto di appendice di Ettore Panizza del 1912, verrà esposta nella parte dedicata ai trattati italiani). Ho scritto "principe" dei trattati perché quello di Berlioz è sicuramente il più noto e completo lavoro redatto nell'Ottocento su tale argomento (il primo trattato a essere pubblicato in ordine cronologico, in realtà, è quello di Jean-Georges Kastner, di cui si parlerà più tardi), che ispirerà, negli anni a venire, una serie di epigoni. Si tratta, inoltre, del primo vero studio sulla strumentazione e sull'orchestrazione in cui compare il saxofono.

È nota la portata rivoluzionaria di cui si è fatta carico la pubblicazione di Berlioz; essa fu redatta a partire da una serie di articoli pubblicati nella «Revue et Gazette musicale de Paris» di François-Joseph Fétis, fra il 1841 e il 1842.²⁶ Nel suo trattato il compositore enumera le possibilità tecniche e espressive dei vari strumenti musicali, nonché il carattere particolare dei loro timbri e le possibilità offerte dalla loro combinazione: a questo proposito Berlioz è il primo a considerare gli strumenti dell'orchestra dal punto di vista della loro possibile interazione.²⁷

Notevoli furono la diffusione e l'influenza che ebbero le sue riflessioni, tanto da arrivare a colpire anche compositori operanti quasi un secolo dopo di lui:

Ettore Berlioz, con i suoi scritti sull'orchestra, ha precorso, più che con le sue creazioni musicali, l'arte sinfonica moderna. Egli ha largamente contribuito alla scoperta di nuovi mezzi sonori, e le sue trovate sono dovute non a invenzioni propriamente dette, ma all'averne più ampiamente sfruttato la tecnica di ogni singolo strumento.²⁸

Non mancano, inoltre, riflessioni sulla distribuzione spaziale dei musicisti, sull'acustica, nonché sulle differenti caratteristiche e necessità dei piccoli e grandi gruppi strumentali.²⁹

²⁶ Sempre nella rivista di Fétis si trovano, per mano di Fétis stesso, le prime riflessioni sulle possibilità intrinseche all'organico orchestrale: FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Des révolutions de l'orchestre*, «Revue musicale», Paris, n° 11, avril 1827, pp. 269-280.

²⁷ Per quanto riguarda il valore di fattura eccezionale del trattato di Berlioz, filtrato dagli occhi di un compositore del Novecento, si veda ROBERTO ILLIANO, *Il trattato di orchestrazione di Berlioz: appunti inediti di Luigi Dallapiccola*, in *Hector Berlioz, Miscellaneous studies*, edited by Fulvia Morabito & Michela Niccolai, Bologna, Ut Orpheus, 2005. Lo studio di Illiano mira a rivelare l'assoluta attualità del lavoro di Berlioz tramite l'analisi delle trasmissioni radiofoniche che Dallapiccola, nel 1970, dedicò al compositore.

²⁸ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *L'orchestra*, cit., p. 35.

²⁹ Per un approfondimento sulla natura e sulle caratteristiche del trattato si vedano: HUGH MACDONALD, *Berlioz's Orchestration Treatise. A Translation and Commentary*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002; GÉRARD CONDÉ, voce *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, in *Dictionnaire Berlioz*, sous la

È impressionante che il saxofono, appena nato, nel 1841, ottenga già un posto all'interno della trattazione di un compositore del calibro di Berlioz, pubblicata nel 1844. All'interno del trattato il sax compare nel capitolo sugli strumenti a fiato ad ancia, in particolare fra quelli ad ancia semplice, dopo la famiglia dei clarinetti. Berlioz spiega immediatamente il motivo per cui lo strumento sia da classificarsi fra i clarinetti, ovvero fra i legni:

[Le saxophone] Est un grand instrument grave en cuivre, inventé par Ad. SAX qui lui a donné son nom. Il se joue, non pas avec une embouchure, comme les Ophicléides aux quels [sic] il ne ressemble sous aucun rapport, mais avec un bec de Clarinette Basse. Nous n'hésitons donc pas à le ranger parmi les membres de la famille des Clarinettes.³⁰

La discriminante si individuerrebbe, dunque, nel becco ad ancia semplice, nonostante il corpo dello strumento sia costruito interamente in ottone.

Berlioz prosegue specificando che «Le saxophone est un instrument transpositeur en Si b»;³¹ osservando la tavola dell'estensione dello strumento riportata a seguire dall'autore (che si estende dal La -1 al Si bemolle3 – note reali), è chiaro che Berlioz sta facendo riferimento a un saxofono basso: il primo sax costruito e presentato, in effetti, da Adolphe Sax a Bruxelles nel 1841. Aggiunge anche che «Le Trille est possible sur toute l'étendue de cette gamme, mais je crois qu'on n'en devra faire qu'un usage très réservé», considerazione che scaturisce ovviamente dalla recente e quindi ancora insicura costruzione dello strumento, nonché dalla “goffaggine” del sax basso, molto grande in dimensioni e quindi di una non facile maneggevolezza tecnica.³²

Berlioz continua così, nell'unica pagina del trattato dedicata alla descrizione dello strumento e del suo timbro:

Le timbre du Saxophone a quelque chose de pénible et de douloureux dans les sons aigus ; les notes graves, au contraire, sont d'un grandiose pour ainsi dire pontifical. Il possède comme les Clarinettes la faculté d'enfler et d'éteindre le son, d'où résultent, surtout dans l'extrémité [sic] inférieure de son échelle, des effets inouïs qui lui sont tout à fait propres. Le Saxophone, pour des morceaux d'un caractère mystérieux et solennel, est, à mon avis, la plus belle voix grave connue jusqu'à ce jour. Il tient à la fois de la Clarinette basse et de l'orgue expressif ; ce qui indique suffisamment, je crois, qu'on ne doit, en général, l'employer que dans les mouvements lents. Il serait aussi admirable mis en évidence dans un *Solo*, qu'employé à soutenir et à colorer l'harmonie d'un ensemble de voix et d'instruments à vent. Malgré

direction de Pierre Citron et Cécile Reynaud avec Jean-Pierre Bartoli et Peter Bloom, Paris, Fayard, 2003, pp. 559-562; JOËL-MARIE FAUQUET, *The Grand Traité d'instrumentation*, in *The Cambridge Companion to Berlioz*, edited by Peter Bloom, Cambridge, Cambridge University press, 2000, pp. 164-170.

³⁰ HECTOR BERLIOZ, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, cit., p. 151.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

la force extraordinaire de sa sonorité il est peu propre aux effets énergiques et brillants de la musique militaire.³³

È curioso che l'autore reputi il sax poco confacente alla musica militare, in quanto lo strumento fu introdotto quasi immediatamente nelle bande militari e civili, cui dovette la sua capillare diffusione. Berlioz giustifica la sua opinione asserendo che il sax manca di «effets énergiques et brillants»: in effetti la sonorità del sax non è di certo brillante e squillante quanto quella delle trombe, soprattutto se il referente a cui pensava Berlioz era un sax basso. Il compositore non esita tuttavia a elogiare la sonorità dello strumento nella sua tessitura più grave («la plus belle voix grave connue jusqu'à ce jour»): sonorità adatta, secondo Berlioz, a dei *sol* o a «sostenere e colorare l'armonia di un insieme vocale e di strumenti a fiato». Non è da considerarsi comunque adatto a dei passi di agilità: Berlioz parla di uno strumento da impiegare nei «mouvements lents», considerazione da attribuire all'anatomia scomoda e sgraziata del sax basso, e anche alla limitata meccanica dei primi esemplari dello strumento.

Berlioz non fa quindi parola del sax in orchestra: non vi sono nel suo testo esempi di passi orchestrali o cameristici dedicati allo strumento: all'epoca non esistevano ancora brani comprendenti il sax, nato nel 1841. Non stupisce comunque che Berlioz non abbia esitato a introdurre il nuovo strumento nel suo trattato: è nota la natura “sperimentatrice” delle orchestre berlioziane. Per di più, non si trattava di certo di un compositore facile ad accontentarsi degli strumenti preesistenti e delle loro combinazioni canoniche: a testimonianza di ciò basta dare uno sguardo agli organici delle sue partiture per orchestra. Sappiamo anche che Berlioz appoggiò e incoraggiò a più riprese i perfezionamenti tecnici apportati da Adolphe Sax su vari strumenti a fiato, nonché l'invenzione di nuovi esemplari. Non vi è alcun dubbio sul fatto che la sua apertura a trecentosessanta gradi verso il mondo della strumentazione ha anticipato i tempi per quanto concerne la riflessione sul timbro e i suoi possibili impieghi.

La seconda edizione del trattato, aggiornata e ampliata, con l'aggiunta di un nuovo studio (*Art du chef d'Orchestre*, del 1855), presenta alcune informazioni e ulteriori riflessioni in più riguardo al saxofono. In questo caso, lo strumento è inserito nel capitolo riguardante gli «instruments nouveaux» assieme ai *sax-borns*, alle *saxotrombas*, alle *saxtubas* – tutti strumenti ideati da Sax-, alla concertina, all'*orgue melodium*, al *piano*, ai *melodiums à son prolongé* e all'*octo-basse*. In questa sede Berlioz ci parla più accuratamente dell'operato di Sax e della sua invenzione; sono passati, in effetti, ben quattordici anni dalla nascita del saxofono e le conoscenze sulle sue caratteristiche da parte dei compositori sono aumentate:

³³ *Ibid.*

Mr. Sax, dont les travaux vont nous occuper d'abord, a perfectionné [...] plusieurs instruments anciens. Il a en outre comblé plusieurs vides existant [sic] dans la famille des instruments de cuivre. Son principal mérite néanmoins est la création d'une famille nouvelle, complète depuis quelques années seulement, celle des instruments à anche simple, à bec de clarinette et en cuivre. Ce sont les Saxophones. Ces nouvelles voix données à l'Orchestre possèdent des qualités rares et précieuses. Douces et pénétrantes dans le haut, pleines, onctueuses dans le grave, leur médium a quelque chose de profondément expressif. C'est, en somme, un timbre *sui generis*, offrant de vagues analogies avec les sons du violoncelle, de la clarinette et du cor anglais, et revêtu d'une demi-teinte cuivrée, qui lui donne un accent particulier. Le corps de l'instrument est un cône [sic] parabolique en cuivre, armé d'un système de clefs. Agiles, propres aux traits d'une certaine rapidité, presque autant qu'aux cantilènes gracieuses et aux effets d'harmonie religieux et rêveurs [sic], les saxophones peuvent figurer avec un grand avantage dans tous les genres de musique, mais surtout dans les morceaux lents et doux. Le timbre des notes aigues des saxophones graves a quelque chose de pénible et de douloureux, celui de leurs notes basses est au contraire d'un grandiose calme pour ainsi dire pontifical. Tous, le Baryton et la Basse principalement, possèdent la faculté d'enfler et d'éteindre le son ; d'où résultent, dans l'extrémité inférieure de l'échelle [sic], des effets inouïs jusqu'à ce jour, qui leur sont tout à fait propres et tiennent un peu de ceux de l'orgue expressif. Le timbre du Saxophone aigu est beaucoup plus pénétrant que celui des clarinettes en *Si b* et en *Ut*, sans avoir l'éclat perçant et souvent aigre de la petite clarinette en *Mi b*. On peut dire autant du Soprano. Les compositeurs habiles, tireront plus tard un parti merveilleux des Saxophone associés à la famille des clarinettes, ou introduits dans d'autres combinaisons qu'il serait téméraire de chercher à prévoir.³⁴

Questa volta Berlioz parla di una nuova voce per l'orchestra: si deduce, quindi, che il compositore considerasse il timbro del sax come un nuovo possibile colore incorporabile nell'organico orchestrale. Come nell'edizione precedente, gli elogi non mancano, tanto da attribuire allo strumento delle «qualità rare e preziose». È da tenere a mente il paragone instaurato da Berlioz fra il timbro del sax e quello del violoncello, del clarinetto e del corno inglese: esso tornerà più volte nei trattati redatti dopo il suo. Si nota inoltre che rispetto alla versione del 1844, che segnalava il sax come confacente solo ai movimenti lenti, lo strumento sembra ora possedere una «certaine rapidité»: conseguenza delle migliorie tecniche apportate allo strumento, nonché della maggior conoscenza dello stesso da parte degli strumentisti. Berlioz lo reputa inoltre adatto a tutti i generi di musica, anche se, a suo parere, il suo ambiente ideale è da individuarsi nei brani «lenti e dolci». Interessanti e originali sono anche le osservazioni fornite sulle caratteristiche timbriche e «caratteriali» dei diversi registri dei vari saxofoni.

³⁴ HECTOR BERLIOZ, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes. Nouvelle Edition revue, corrigée, augmentée de plusieurs chapitres sur les instruments récemment inventés, et suivie de l'Art du chef d'Orchestre*, Paris, Henry Lemoine, 1860, p. 284 (ristampa dell'edizione Schöenberger del 1855).

L'autore continua enumerando, questa volta, rispetto alla prima edizione, la famiglia al completo: l'*aigu* (che sarebbe il sopranino), il soprano, il contralto, il tenore, il baritono e il basso, aggiungendo che presto Sax renderà disponibile anche la versione del contrabbasso. Specifica poi l'estensione di tutti e sei gli strumenti, distinguendo fra la famiglia in Si bemolle e Mi bemolle, e fra quella in Fa e Do, riportando sia le note trasposte che i suoni reali:

Esempio n. 1³⁵

A proposito dei trilli, aggiunge, infine, che essi sono eseguibili su quasi tutta la scala cromatica, specificando, rispetto alla prima edizione, quelli che sarebbe meglio evitare. Viene testimoniata così sia l'incrementata conoscenza tecnica del sax da parte del compositore rispetto all'edizione del 1844, sia il miglioramento meccanico raggiunto nella costruzione dello strumento:³⁶

Esempio n. 2³⁷

³⁵ L'estensione dei saxofoni. *Ivi*, pp. 284-285.

³⁶ *Ivi*, p. 285.

³⁷ I trilli da evitare. *Ibid.*

Jean-Georges Kastner, *Traité général d'instrumentation*

Per essere precisi, il trattato di Berlioz non fu il primo studio completo sulla strumentazione a essere pubblicato sul suolo francese:³⁸ il primato spetta all'alsaziano Jean-Georges Kastner, il quale nel 1837 diede alle stampe il suo *Traité général d'instrumentation*.³⁹

Dopo un iniziale periodo di formazione a Strasburgo, sua città natale, il giovane studioso, impegnato da sempre sia nell'attività di teorico musicale che di compositore, si trasferì a Parigi, dove ebbe modo di studiare contrappunto con Antoine Reicha e composizione con Henri-Montant Berton, docenti che non mancarono di incoraggiare la carriera dello studente al di fuori delle mura del Conservatorio.⁴⁰ Già prima di lasciare Strasburgo, comunque, Kastner aveva gettato le basi per la stesura del *Traité général d'instrumentation*: fin dalla gioventù l'autore aveva esternato una propensione particolare per lo studio degli strumenti, in particolar modo per quelli a fiato.⁴¹ Fétis racconta infatti che

Persuadé de la nécessité de bien connaître le mécanisme et les ressources de tous les instruments pour en faire un usage convenable, il se livra à l'étude de la plupart de ceux qui entrent dans la composition d'un orchestre, soit par des méthodes spéciales, soit à l'aide des conseils de divers artistes.⁴²

Non appena giunse a Parigi, Kastner sottomise il suo studio al giudizio dell'Académie des Beaux-arts: il trattato fu accolto calorosamente, tanto che, primo nel suo genere, si decise di adottarlo per l'insegnamento nel Conservatorio parigino.⁴³ Il trattato mirava a illustrare i principali strumenti standard dell'orchestra ed era indirizzato specialmente all'attenzione dei

³⁸ In verità, già prima del 1837 erano stati redatti alcuni studi sulla strumentazione, ma frammentari e privi di un'esauriente visione d'insieme del soggetto indagato. Fra questi si vedano: LOUIS-JOSEPH FRANCCŒUR, *Diapason général de tous les instruments à vent*, Paris, Des Lauriers, 1772; ALEXANDRE CHORON, *Traité général des voix et des instruments d'orchestre*, Paris, Aux adresses ordinaires musique, 1813; JOSEPH CATRUFO, *Des voix et des instruments à cordes à vent et à percussion, ouvrage à l'usage des personnes qui veulent écrire la partition et arranger des morceaux en harmonie*, Paris, s.e., 1832. In merito a questi lavori si veda HUGH MACDONALD, *Berlioz's Orchestration Treatise. A Translation and Commentary*, cit., pp. XXV-XXVII.

³⁹ Per un approfondimento sul contenuto del trattato si veda PATRICIA JOVANNA WOODWARD, *Jean-Georges Kastner's Traité general d'instrumentation: A Translation and a Commentary*, University of North Texas, Thesis Prepared for the Degree of Master of Music, maggio 2003.

⁴⁰ Henri-Montant Berton (Parigi, 17 settembre 1767 – ivi, 22 aprile 1844) fu un compositore e insegnante parigino, figlio del compositore Pierre-Montant Berton. Autore di numerose opere, nonché di qualche balletto e cantata, fu docente di armonia presso il Conservatorio di Parigi a partire dal 1795. Scrisse fra l'altro il *Traité d'harmonie, suivi d'un dictionnaire des accords* (1815). Per specifiche informazioni riguardanti Berton si veda DAVID CHARLTON, voce *Henri-Montant Berton*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. III, pp. 465-467.

⁴¹ Kastner redasse numerosi metodi per specifici strumenti musicali, testimoniando così il suo interesse e la sua conoscenza degli strumenti. Fu inoltre il primo a ideare un metodo per lo studio del saxofono: *Méthode complète et raisonnée de saxophone*, Paris, Troupenas, 1846.

⁴² FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, voce *Jean-Georges Kastner*, in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Librairie de Firmin Didot, 1866², vol. IV, pp. 480-481.

⁴³ Cfr. MARICA BOTTARO, *Dalla strada alla sala da concerto. Jean-Georges Kastner e Félicien David*, «Gli spazi della musica», a. 4, n. 1 (2015), pp. 67-69, <http://www.ojs.unito.it/index.php/spazidellamusica/article/view/845/870>

giovani compositori. L'intento dell'autore consisteva infatti nel fornire «[...] with precision and brevity the fundamental information about every instrument, including many oddities for which Kastner obviously felt strong sympathy».⁴⁴

Berlioz, accomunato a Kastner, come abbiamo visto, da un pari interesse verso la strumentazione, notò subito il lavoro del collega alsaziano, tanto da trarne le basi per la stesura del *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*; i due compositori furono legati da una sincera amicizia e da una reciproca stima, cosa che spinse Berlioz, fra l'altro, a donare a Kastner l'autografo manoscritto della sinfonia drammatica *Roméo et Juliette*.⁴⁵

Il saxofono tuttavia non compare in questa edizione del trattato di Kastner, bensì nel *Supplément* del 1844, redatto nello stesso periodo in cui appare il trattato di Berlioz. Nel supplemento si dedica allo strumento una riflessione abbastanza approfondita e l'autore abbozza immediatamente una previsione:

Le saxophone est un instrument nouveau qui a été inventé par M. Sax fils, d'où il a pris le nom de Saxophone. Cet instrument est destiné à prendre une place importante dans nos orchestres et dans nos Musiques Militaires, tant par la noblesse et par la beauté de son timbre, que par les immenses ressources qu'il présente.⁴⁶

Si parla, dunque, di uno strumento adatto sia a un'orchestra che alla musica militare, evidenziandone la bellezza del timbro. Kastner prosegue fornendo indicazioni sulla fattura dello strumento:

Le saxophone est un instrument en cuivre armé de dix-sept clefs qui a pour embouchure une espèce de bec de clarinette, (le bec est très évasé à l'intérieur ; l'anche ainsi que le bout du bec sont à peu près les mêmes que pour la Clarinette basse.) C'est donc un instrument en cuivre à anche, mais non point, comme on l'a dit, un Ophicléide perfectionné avec bec de Clarinette, car il diffère tout-à-fait de ce dernier par sa structure et par ses dimensions. Sous le rapport de la force et de la qualité du son, cet instrument possède dès son origine une supériorité que beaucoup d'autres mettent des siècles à atteindre.⁴⁷

Come in Berlioz, si fanno notare la spiegazione riguardo al becco dello strumento, simile a quello del clarinetto, e il rilevamento dell'indubbio valore artigianale del sax, riscontrabile già nei suoi primi esemplari: a differenza degli altri strumenti, che spesso hanno necessitato di secoli per perfezionarsi.

⁴⁴ HUGH MACDONALD, *Berlioz's Orchestration Treatise. A Translation and Commentary*, cit., p. XXVII.

⁴⁵ Cfr. THOMASIN LA MAY - STEWART A. CARTER, voce *Jean-Georges Kastner*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XIII, p. 405.

⁴⁶ JEAN-GEORGES KASTNER, *Supplément au Traité général d'instrumentation, comprenant les propriétés et l'usage de chaque Instrument, précédé d'un résumé sur les voix à l'usage des Jeunes Compositeurs*, Paris, E. Minier, 1844, p. 38.

⁴⁷ *Ivi*, p. 39.

Kastner riporta già nel 1844, dunque prima di Berlioz, la lista dei componenti della famiglia dei saxofoni, anche se con una terminologia ancora insicura: «Le Saxophone Soprano; Le Saxophone Alto ou Tènor [sic]; Le Saxophone Basse; Le Saxophone Contrebasse». ⁴⁸ Specifica anche l'esistenza delle due versioni in Si bemolle e Mi bemolle, e in Fa e Do. È abbastanza considerevole che l'autore riporti non solo l'estensione di ogni strumento, ma anche quella che sarebbe più congeniale impiegare in orchestra, in cui, in generale, è preferibile evitare passi troppo complessi e, di conseguenza, i registri estremi degli strumenti. Questa osservazione è degna di nota, in quanto dimostra già una viva attenzione nei confronti di specifiche esigenze dell'orchestrazione che verranno sviluppate soprattutto nei trattati del Novecento. Si prosegue poi con considerazioni riguardo all'esecuzione dei trilli e sulle possibilità timbriche del sax:

Les Trilles sont praticables sur toute l'étendue de l'Instrument, mais il est bon de ne les point prodiguer : on peut aisément, sur le Saxophone enfler ou amoindrir le son, ce qui donne lieu a des effets de timbre tout particuliers surtout dans ses notes graves. ⁴⁹

Kastner sottolinea quelle che all'epoca erano le ovvie differenze individuabili fra gli strumenti acuti e quelli gravi, dovute all'ancora "primitiva" meccanica del sax:

Le Saxophone est en général un instrument d'une exécution très facile, pourvu qu'on se maintienne dans le caractère de son diapason, c'est-à-dire qu'on peut donner des traits rapides au Saxophone Soprano et Alto mais que pour le Saxophone Basse et Contrebasse il est préférable d'écrire des passages qui ne soient pas trop compliqués ; ceci n'implique pas l'impossibilité de faire sur ces derniers les figures les plus rapides et les plus difficiles, à preuve que nous avons entendu l'inventeur de l'instrument lui-même s'y escrimer d'une façon merveilleuse, mais encore pensons-nous qu'il vaut mieux leur conserver le caractère des instruments graves. ⁵⁰

L'autore conclude con una felice previsione sulle sorti dello strumento, condivisa pure da Meyerbeer e da Halévy, sottolineando i vantaggi ricavabili dal suo impiego come solista oppure in quanto possibile elemento sia dell'orchestra che delle bande militari:

Nous ne pouvons nous lasser de le répéter, le Saxophone est appelé à de hautes destinées par la beauté de son timbre, et cette opinion nous est commune avec plusieurs notabilités musicales, entr'autres M.M. Meyerbeer et Halévy, qui l'ont entendu en même temps que nous. On peut l'employer avec un égal avantage, soit comme solo, soit mêlé à la masse d'un orchestre, ou d'une Musique Militaire. ⁵¹

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ivi*, p. 40.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

Jean-Georges Kastner, *Cours d'instrumentation considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art*

Dopo aver dato alle stampe nel 1837 il *Traité général d'instrumentation*, Kastner elaborò, solo due anni dopo, un altro studio riguardante la strumentazione: il *Cours d'instrumentation considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art*. Questa volta il testo, dedicato al suo maestro di composizione Berton, fu esplicitamente concepito in funzione dei giovani compositori. Anche questo trattato fu approvato dall'Académie des Beaux-arts e adottato per l'insegnamento in Conservatorio.

Il *Cours d'instrumentation*, in generale, mette in pratica le istruzioni fornite nel precedente *Traité*:

The *Cours* picked up where the *Traité* left off, following through on the concepts laid out in the earlier study and demonstrating them with musical examples from the standard literature. These examples are taken from the works of composers whom Kastner held in high regard, including Beethoven, Berlioz, Berton, Cherubini, Gluck, Meyerbeer, and Mozart.⁵²

Anche in questo caso, Kastner fornisce nel 1844 un *Supplément* (contemporaneo alla pubblicazione del *Supplément* del precedente *Traité*) che l'autore introduce in questo modo:

Les progrès survenus dans l'art de l'Instrumentation, depuis la publication de mon *Cours d'Instrumentation considérée sous les rapports Poétiques et Philosophiques de l'art*, ainsi que l'invention de plusieurs instruments nouveaux et le perfectionnement d'anciens instruments, m'ont engagé à écrire une partie supplémentaire à mon ouvrage, et j'ai saisi, en même tems [sic], cette occasion, pour revoir l'ensemble du premier travail et le rendre encore plus complet. Toutes les observations consignées dans ce supplément, sont du plus grand intérêt [sic] et de la plus haute importance, tant par rapport au mécanisme particulier des instruments dont il y est fait mention, que pour leur emploi dans l'orchestre.⁵³

Il sax, per ovvie questioni cronologiche, compare anche in questo caso solo nel supplemento, nel capitolo intitolato «Des Instruments. Leur caractère, leurs propriétés»:

Cet instrument qui vient d'être inventé par M. A. Sax fils, consiste en un Corps de cuivre avec une espèce d'embouchure de Clarinette. Il y en a une famille entière : Saxophone Soprano, Alto ou Ténor, Basse, Contrebasse. Le Timbre tout-à-fait à part du Saxophone est d'une noblesse et d'une magnificence dont rien n'approche nul doute que les premiers Maîtres ne s'empressent d'appliquer cette précieuse invention, surtout, dans les scènes d'un caractère grave, solennel ou religieux. Nous avons été des premiers à employer le Saxophone, dans notre Drame Biblique *Le dernier Roi de Juda*.⁵⁴

⁵² PATRICIA JOVANNA WOODWARD, *Jean-Georges Kastner's Traité general d'instrumentation: A Translation and a Commentary*, cit., p. 3.

⁵³ JEAN-GEORGES KASTNER, *Cours d'instrumentation considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art*, 1839, *Supplément*, Paris, Heugel, 1844, p. 1.

⁵⁴ *Ivi*, p. 10.

Qui l'autore rimarca le caratteristiche peculiari del sax (corpo di ottone e becco a ancia) e ci conferma la sua conoscenza dell'intera famiglia degli strumenti. Sottolinea senza indugio la nobiltà del suo timbro, adatto a illustrare momenti di «carattere grave, solenne o religioso». In questo senso si tratta, dunque, di uno strumento “serio”, non confacente a musica “frivola”. Kastner si vanta, per di più, di essere stato il primo a impiegarlo (in orchestra), nel dramma biblico *Le dernier Roi de Juda* (del 1844).

Lo strumento non viene nominato nel paragrafo dedicato alla musica militare, ma solo in quello sulla «Musique d'harmonie»:

Le Saxophone, instrument récemment inventé par M. Sax fils, est appelé à remplacer plusieurs instruments de Basse, tels que l'Ophicléide et le Contre-Basson, nous pouvons même dire qu'il doit enrichir un jour le domaine de la Musique d'Harmonie, comme celui de l'Orchestre, car la famille en est complète, depuis le Saxophone soprano, jusqu'au Saxophone Contrebasse ; par sa nature cet instrument est d'un timbre magnifique et d'une sonorité puissante ; il jouera plus tard, à n'en pas douter, un rôle important dans la Musique d'Harmonie.⁵⁵

Al di là delle considerazioni concernenti l'utilità del sax nelle bande, è da notare l'affermazione: «[...] nous pouvons même dire qu'il doit enrichir un jour le domaine de la Musique d'Harmonie, comme celui de l'Orchestre, car la famille en est complète [...]»: lo strumento, per l'ennesima volta elogiato da Kastner per il suo timbro, in futuro andrà, auspicabilmente, ad arricchire la tavolozza cromatica dell'orchestra.

⁵⁵ *Ivi*, pp. 17-18.

I.1.2 Il Novecento: Delaporte, Widor, Ibert, Guiraud-Büsser, d'Indy, Koechlin

Alfred Delaporte, *Manuel théorique et pratique indispensable pour apprendre seul l'harmonie, la transposition, le contrepoint, la fugue, l'orchestration et le plain-chant grégorien avec les différentes manières de l'accompagner*

Il manuale teorico e pratico di Delaporte contiene qualche succinta informazione sui principi della strumentazione e dell'orchestrazione. Il saxofono vi è compreso e viene avvicinato all'oboe per quanto riguarda la diteggiatura e l'estensione, mentre, per quanto concerne il timbro, lo strumento sarebbe in possesso di caratteristiche appartenenti sia al clarinetto sia al corno inglese. Il sax, sostiene l'autore, è disponibile in diverse taglie, come il clarinetto; quella in Mi bemolle risulta essere la più gettonata nella sala da concerto. Delaporte testimonia così la presenza del sax nelle file dell'orchestra:

Le saxophone inventé par Sax, tient de la clarinette par son anche, mais son doigter est presque celui du hautbois. Son timbre participe de la clarinette et du cor anglais. Son étendue écrite est la même que celle du hautbois. La grandeur de l'instrument variant comme pour la clarinette, on obtient différentes étendues. Celui qu'on emploie le plus souvent à l'orchestre est le saxophone-alto en Mib. ⁵⁶

L'autore sostiene che il sax sia poco adatto ai passaggi di virtuosismo e insiste sull'importanza raggiunta dallo strumento all'interno della musica militare: «Il peut exécuter avec une sonorité pénétrante, mais un peu lourdement, les traits d'agilité confiés aux autres instruments à vent. Dans la musique militaire les saxophones tiennent une place très importante.» ⁵⁷

⁵⁶ ALFRED DELAPORTE, *Manuel théorique et pratique indispensable pour apprendre seul l'harmonie, la transposition, le contrepoint, la fugue, l'orchestration et le plain-chant grégorien avec les différentes manières de l'accompagner*, Paris, Louis Gregh, 1901, p. 121.

⁵⁷ *Ivi*, p. 122.

Charles-Marie Widor, *Technique de l'orchestre moderne faisant suite au Traité d'instrumentation de H. Berlioz*

Charles-Marie Widor è sicuramente conosciuto ai più per il suo magistero compositivo nel campo della musica organistica: figlio di un costruttore di organi, nonché strumentista, apprese infatti i primi rudimenti dello strumento dal padre. Fondamentali furono le lezioni di organo frequentate a Bruxelles sotto la guida di Jacques-Nicolas Lemmens, profondo conoscitore della prassi esecutiva bachiana; Lemmens trasmise all'allievo questa "tecnica", alla quale Widor rimase fedele per tutta la vita.

A Parigi, il giovane divenne organista della Chiesa di Saint-Sulpice, dove rimase per sessantaquattro anni. Alla morte di César Franck, nel 1890, Widor lo sostituì come docente di organo al Conservatorio di Parigi; in seguito, quando Théodore Dubois assunse la direzione del Conservatorio, Widor lo rimpiazzò come professore di composizione. Le sue approfondite conoscenze dell'arte del contrappunto, della fuga, dell'orchestrazione e della tradizione musicale austro-tedesca furono di grande insegnamento per Honegger, Varèse, Milhaud e altri giovani compositori.

Quando la sua inventiva nel campo della composizione iniziò a ridurre, Widor si rivolse alla stesura di trattati, fra cui la *Technique de l'orchestre moderne faisant suite au Traité d'instrumentation de H. Berlioz* (1904), ricco di dettagliate informazioni e di esempi tratti dal repertorio wagneriano.⁵⁸ Il titolo del trattato dichiara esplicitamente il precedente a cui lo studio fa riferimento: il testo si pone in linea con il precedente trattato di Berlioz e intende integrarlo con le moderne evoluzioni nel campo della strumentazione e dell'orchestrazione.⁵⁹

Nel capitolo dedicato ai saxofoni, Widor esordisce così: «Cette famille d'instruments plus pratiqués dans les Musiques Militaires que dans nos Orchestres, est due à l'invention de Sax».⁶⁰ A una breve descrizione "fisica" dello strumento l'autore fa seguire questa affermazione: «De tous les instruments à vent, les Saxophones sont peut-être les plus expressifs», dimostrando la sua ammirazione per le doti "sonore" del sax.⁶¹

Si parla poi dei quattro strumenti principali della famiglia dei sax e della loro estensione. Widor paragona il soprano all'oboe e al clarinetto, e afferma che nella musica

⁵⁸ Cfr. FÉLIX RAUGEL - ANDREW THOMSON, voce *Charles-Marie Widor*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XXVII, p. 359-360.

⁵⁹ «A sessant'anni dalla prima edizione si avvertiva l'esigenza di un aggiornamento dell'opera di Berlioz, perché nel frattempo erano stati costruiti nuovi strumenti e altri erano stati aggiornati. Widor si pone con un atteggiamento molto umile di fronte al trattato di Berlioz, considerando la propria *Technique* un *post-scriptum* a esso»: ROBERTO ILLIANO, *Il trattato di orchestrazione di Berlioz: appunti inediti di Luigi Dallapiccola*, in *Hector Berlioz: Miscellaneous studies*, cit, p. 216.

⁶⁰ CHARLES-MARIE WIDOR, *Technique de l'orchestre moderne faisant suite au Traité d'instrumentation de H. Berlioz*, Paris, Henry Lemoine, 1904, p. 157.

⁶¹ *Ibid.*

militare esso è utile per rinforzare i clarinetti; ci informa anche che «on ne l'emploie pas à l'Orchestre».⁶² Il sax alto è paragonato al corno inglese e l'autore afferma che «C'est le meilleur de la famille, l'instrument que nous entendons dans *Hamlet*, *L'Arlésienne*, *Hérodiade*, *Werther* etc ...» e che il suo volume sonoro può lottare contro l'unisono di quattro o cinque clarinetti:⁶³ Widor testimonia, dunque, che nei primi anni del Novecento i compositori tenevano conto dell'impiego del sax all'interno del teatro musicale francese del secolo precedente. Come esempio, viene riportato un passo tratto da *L'Arlésienne* di Bizet. Il sax tenore è assimilato al violoncello ed è così descritto: «Sonorité aussi grasse, aussi égale, aussi satisfaisante sous tous les rapports que celle de l'Alto; comme lui, très agile, très apte aux traits de virtuosité, chromatisme etc ...».⁶⁴ Il baritono infine viene comparato al clarinetto basso.⁶⁵

Widor sottolinea comunque la naturale propensione del saxofono per i passaggi legati e cantabili piuttosto che per il puro virtuosismo tecnico. Aggiunge inoltre che il quartetto di sax può rendere facilmente l'illusione del suono dell'organo. L'ultimo paragrafo è ricco di considerazioni sul futuro dello strumento e sul suo corretto utilizzo in orchestra:

Quelle est la destinée de la famille des Saxophones dans l'orchestre ? L'admettra-t-on un jour tout entière, ou se contentera-t-on d'en inviter un membre, par hasard, ainsi qu'on a fait jusqu'à présent ? L'avenir le dira.

S'il m'est permis d'exprimer une opinion, j'avouerai que le son de l'instrument me semble un peu gros, disproportionné avec celui de ses voisins, en exceptant toutefois l'exemple de Bizet, cité plus haut, tout-à-fait sympathique.

Mais, puisque ici l'instrument paraît si bien s'harmoniser avec ce qui l'entoure, s'il choque ailleurs, c'est donc qu'il est alors en situation moins favorable, et ce n'est pas lui qu'on doit critiquer.

Le grand art consiste à se servir de tous les moyens, en usant de chacun au moment opportun.⁶⁶

⁶² *Ivi*, p. 158.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ivi*, p. 159.

⁶⁵ Cfr. *ibid.*

⁶⁶ *Ivi*, p. 160.

Jacques Ibert, *Cours d'Instrumentation et Orchestration*

Il *Cours d'Instrumentation et Orchestration* di Jacques Ibert, redatto fra il 1924 e il 1925 rappresenta per noi un'importante fonte di studio per due ragioni. Nella terza sezione (*Ibert. Fra mare e terra*) della seconda parte della tesi, dedicata alle composizioni francesi, ci occuperemo infatti di alcuni brani comprendenti il saxofono scritti da Ibert: la *Symphonie marine* del 1931 e la *Suite symphonique Paris* del 1932; consultare il trattato redatto dal medesimo autore ci permette dunque di comprendere quale conoscenza e opinione avesse Ibert del saxofono. In secondo luogo, Ibert era in stretto contatto con i compositori parigini coevi, in particolare con i componenti del Groupe des Six, fra cui soprattutto Arthur Honegger e Darius Milhaud.⁶⁷ Ebbe scambi intellettuali anche con Maurice Ravel.⁶⁸ Insomma, il *Cours d'Instrumentation et Orchestration* può essere considerato come il manifesto delle tecniche di strumentazione e di orchestrazione degli anni Venti, argomenti di cui sicuramente Ibert aveva discusso con i colleghi francesi.

⁶⁷ Con Honegger e Milhaud Ibert costituiva quello che Gérard Michel ha chiamato il «Groupe des Trois». Ibert si era unito alla classe di Contrappunto e Fuga di André Gédalge nel 1912; il maestro, che ebbe una notevole influenza positiva sull'allievo, soleva organizzare un corso di orchestrazione privato, per i suoi alunni migliori, il sabato pomeriggio che aveva luogo a casa della sua allieva e assistente Mlle A. Pelliott. Gédalge seguì in particolare Honegger, Milhaud e Ibert per ben due anni. In questa occasione Ibert si legò in maniera indissolubile ai due compagni di corso e sviluppò una stima incondizionata per il maestro, che considerava «un conseiller, un confident et un ami admirable»: citato in ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, Hildesheim-Zurich-New York, Olms, 1998, p. X. Su questo argomento si veda *ivi*, pp. IX-X e GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son oeuvre*, Paris, Éditions Seghers, 1967, p. 18. Consideriamo in particolare il racconto che ci ha fornito Arthur Hoérée: «Le bon maître, qui se double d'un devin, a vite repéré le musicien de race qu'est Ibert et l'invite, avec son désintéressement habituel, au cours particulier du samedi après-midi où n'ont accès que les « sujet intéressants ». Ibert s'y rencontre avec deux élèves qui feront parler d'eux : Arthur Honegger et Darius Milhaud. On y lit le travail de la semaine et tandis que Honegger et Ibert apportent modestement un prélude ou un mouvement de sonate, Milhaud bat tous les records en présentant chaque semaine un petit volume.» ARTHUR HOÉRÉE, *Jacques Ibert*, «La Revue Musicale», 10^{ème} année, n°8, 1^{er} juillet 1929, p. 98. In merito alla figura di André Gédalge si veda la sezione II.1.1 (*Il vecchio castello. Un trovatore all'avanguardia*) del capitolo II.1 (*Ravel. L'antico e il moderno*). Quanto al rapporto fra Honegger e Ibert si pensi che i due, oltre a mantenere per tutta la vita un rapporto di amicizia, collaborarono alla realizzazione dell'opera *L'Aiglon* (1937) e dell'operetta *Les petites Cardinales* (1937). Sembra che i due avessero deciso di realizzare insieme *L'Aiglon* durante una gita fuori porta in automobile. Per approfondire la natura del rapporto intercorso fra Honegger e Ibert si vedano: GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son oeuvre*, cit., pp. 66-68; JACQUES FESCHOTTE, *Jacques Ibert*, Paris, Ventadour, 1958, p. 25.

⁶⁸ Sembra che Ravel abbia fatto eseguire della musica di Ibert intorno agli anni Venti «parce qu'elle lui paraissait significative et qu'il prévoyait un développement de la musique dans ce sens»: voce non firmata *Jacques Ibert*, in *Dictionnaire de la musique*, publié sous la direction de Marc Honegger, Paris, Bordas, 1970-1976, tome I, p. 601. Anche Ibert, come Ravel, era considerato un abile orchestratore e sembra che fosse lo stesso Ravel a riconoscere una tale qualità nel collega parigino; Manuel Rosenthal ha infatti riportato una conversazione avuta con Ravel che ci svela la stima dell'«orologiaio svizzero» per l'orchestrazione di Ibert: «Un jour qu'admirant *Boléro* je me risquai à lui dire "Tout de même, votre orchestration, personne d'autre n'aurait su la faire !" il me répondit : "Croyez-vous ? Cherchez !" "On pouvait faire quelque chose de très bien mais pas si bien." Il a protesté : "Pourtant, Ibert."» : citato in ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, cit., p. VIII.

Immagine n. 1⁶⁹

Immagine n. 2⁷⁰

Darius Milhaud

C'est vers 1912 que je rencontrai Jacques Ibert à la classe de Gédalge au Conservatoire. Il y avait également dans cette classe le cher Arthur Honegger qui devait devenir notre ami à tous deux. Nous avions pour Gédalge une profonde et déférente admiration, et ce maître incomparable nous témoigna une attentive sympathie en organisant pour nous trois, en dehors du Conservatoire, un cours d'orchestration qui nous passionnait... Jacques Ibert a su rester libre, sans attache aucune avec une de ces chapelles quelconques qui sont si nombreuses dans notre monde musical, et surtout il a su rester d'une sincérité admirable.

Journal Musical Français (5 mars 1962)⁷¹

La facilità e la maestria con la quale Ibert si rivolgeva naturalmente all'orchestra ha fatto sì che l'École Universelle par Correspondance de Paris lo avesse nominato professore e incaricato di redigere un testo sulla strumentazione e sull'orchestrazione a soli trentaquattro anni.⁷² In quel periodo la fama del compositore si era accresciuta notevolmente grazie alla vittoria del Prix de Rome e al successo di alcuni brani, fra cui spiccava *Escales*, Suite per orchestra del 1922.

Il *Cours* si divide in due volumi: il primo dedicato alla strumentazione, il secondo all'orchestrazione. Il primo volume si apre con un'introduzione in cui Ibert si rivolge direttamente agli allievi: indica i contenuti del testo e in che modo lo studente lo deve utilizzare. Dopo l'esposizione di ciascun argomento si trovano degli esercizi che, dopo essere stati realizzati, devono essere eseguiti e in seguito inviati al docente per la correzione. Gli esercizi si dividono in due categorie: quelli teorici, costituiti da domande sugli argomenti trattati, e quelli pratici, in cui lo studente deve applicare le regole studiate. Il testo precisa poi

⁶⁹ JACQUES IBERT, *Cours d'Instrumentation et Orchestration*, cit., prima p. di copertina.

⁷⁰ Arthur Honegger et Jacques Ibert à sa gauche peu après la guerre. Foto riportata in HARRY HALBREICH, *Arthur Honegger*, Genève, Éditions Slatkine, 1995, p. 19.

⁷¹ Citato in GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son oeuvre*, cit., p. 163.

⁷² In merito all'incarico affidato a Ibert dall'École Universelle si vedano: ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, cit., p. XVII; ALEXANDRA LAEDERICH, cd booklet *Jacques Ibert: Orchestral works. Escales. Divertissement. Symphonie marine*, Orchestre des Concerts Lamoureux, Yutaka Sado, Naxos, recording during live performance and studio sessions at Salle Pleyel, Paris, on 29th and 30th April 1996, p. 7; ARTHUR HOÉRÉE, *Jacques Ibert*, cit., p. 115 ; GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son oeuvre*, cit., p. 50. L'École Universelle par Correspondance era in sostanza un'organizzazione scolastica privata mirata a fornire dei corsi per corrispondenza. Venne fondata nel 1907 pensando a tutte quelle categorie di persone che per una ragione o per l'altra non avevano modo di seguire un corso di studi presso un istituto scolastico ordinario.

«Comment faire les exercices écrits. Comment les envoyer à la correction» e mette in chiaro anche come avvengano «Correction et retour des exercices»:

A l'École, les devoirs font l'objet d'une correction approfondie. En outre, sur le bordereau mentionné plus haut, un Directeur des Etudes porte une appréciation générale sur les aptitudes de l'élève et sur ses progrès.

Les notes de chaque élève sont relevées et conservées à l'École. Les professeurs et Directeurs des Etudes peuvent de la sorte suivre pas à pas chaque élève et faire à tout instant le nécessaire pour remédier à ses défauts et rendre ses progrès plus sensibles.⁷³

In sostanza lo studente deve applicarsi seguendo le indicazioni del manuale di Ibert, inviare gli esercizi alla scuola, attenderne la correzione da parte dell'insegnante.

All'interno della prima lezione Ibert fornisce all'allievo alcune nozioni fondamentali: informazioni generali sulle discipline della strumentazione e dell'orchestrazione; gruppi formanti l'orchestra; strumenti presenti in tali gruppi; tessitura di ciascuno strumento. Quando elenca gli strumenti che costituiscono il secondo gruppo, ovvero i legni, non inserisce anche il saxofono; poco dopo infatti specifica: «Nous avons volontairement omis, dans cette énumération, la famille des saxhorns et des saxophones, très rarement pratiqués aujourd'hui dans l'orchestre symphonique, si ce n'est dans quelques œuvres de Wagner ou pour effet exceptionnel, bien caractérisé.»⁷⁴ Siamo nel 1924 e in effetti il saxofono non è ancora in possesso di un repertorio abbastanza folto; uno sguardo alla lista delle composizioni orchestrali francesi allegata alla tesi ci rivela infatti che l'incremento di produzione di brani di musica sinfonica comprendente lo strumento avviene intorno agli anni Trenta. Sarà proprio Ibert a scrivere molto per il saxofono nel decennio 1930-1940. La frase riportata sopra risulta pertanto completamente comprensibile alla luce di queste considerazioni.

Al saxofono viene in ogni caso dedicata l'intera lezione X del primo volume del manuale di Ibert. Esso è inserito all'interno del secondo gruppo, quello dei legni. La lezione

⁷³ JACQUES IBERT, *Cours d'Instrumentation et Orchestration*, Paris, École Universelle par Correspondance de Paris, 1925, Première partie : Instrumentation, pp. 3-4.

⁷⁴ *Ivi*, p. 5. Per quanto riguarda l'impiego degli strumenti di Sax nell'orchestra wagneriana, degno di nota è l'incontro-scontro che avvenne fra Adolphe Sax e Richard Wagner nel 1861. Sax, dal 1847 al 1894, ricoprì il ruolo di Chef de la Fanfare de l'Opéra et de l'Opéra Comique de Paris con il compito di preparare e dirigere la fanfara musicale di scena. Egli colse così più volte l'occasione di proporre e introdurre i propri strumenti all'interno dell'organico (per il *Don Carlos* rappresentato nel 1867 riuscì a convincere Verdi a inserire i saxofoni). Per la celebre rappresentazione di *Tannhäuser* del 1861 all'Opéra accadde che Wagner ebbe a lamentarsi del costruttore belga, in quanto questi aveva assegnato ai musicisti i propri strumenti e non quelli richiesti dal compositore tedesco. I musicisti ebbero serie difficoltà, dato che erano in possesso solo di una scarsa conoscenza dei nuovi strumenti di Adolphe e secondo il parere di Wagner in tale occasione non ci fu modo di ascoltare la sua musica eseguita a dovere. Cfr. MARIO MARZI, *Il Saxofono*, Varese, Zecchini, 2009, pp. 23 e 26.

si divide in quattro parti: 1. Composition 2. Emploi actuel des saxophones 3. Technique 4. Remarques générales. Al primo punto, Ibert fa l'elenco dei saxofoni più utilizzati («le saxophone soprano en si b, le saxophone alto en mi b, le saxophone ténor en si b, le saxophone baryton en mi b, le saxophone basse en si b») e precisa che il basso, a causa del suo ingente peso, è stato lentamente abbandonato e sostituito dal sarrusofono basso o contrabbasso.⁷⁵ Poi l'autore rimarca che

Ces instruments existent également accordés en ut et en fa, ce qui semblerait plus facilement convenir à la musique symphonique. Mais l'usage du saxophone ne s'est pas encore répandu dans notre orchestre moderne, et si, exceptionnellement, on fait appel au concours d'un ou plusieurs de ces instruments, c'est toujours à ceux précités en si b et en mi b, rencontrés couramment.⁷⁶

Ibert testimonia quindi che al momento della scrittura del suo trattato lo strumento non è ancora così diffuso nell'organico dell'orchestra. Il compositore presenta poi l'estensione dei vari membri della famiglia dei saxofoni, precisando che il timbro di ciascuno strumento ha caratteristiche a sé proprie.

Nella seconda sezione Ibert sottolinea che i saxofoni possono apportare alla famiglia dei legni un «avantage pratique», dovuto alla loro «inclination marquée pour tous les passages liés aussi bien en montant qu'en descendant, et leur extrême facilité à enfler ou à diminuer un son et cela presque instantanément "tel que le pourrait faire un harmonium"». ⁷⁷ Ma nonostante queste qualità il saxofono fatica a farsi strada nell'organico dell'orchestra:

Malgré ces qualités, il n'existe pas à l'orchestre de groupement de saxophone analogue à celui des cors, par exemple ; le nombre restreint des ouvrages utilisant leurs ressources et les difficultés pécuniaires sans cesse croissantes que rencontrent les associations symphoniques, ne font pas prévoir de sitôt leur adoption.⁷⁸

Secondo Ibert dunque l'avvento in pianta stabile del saxofono in orchestra non avverrà nell'immediato, a causa sia delle rare partiture in cui lo strumento compare sia delle ristrettezze economiche delle associazioni concertistiche. L'unico saxofono presente in qualche caso nella sala da concerto è il contralto, «le plus régulier, le plus brillant et le plus significatif de la famille. C'est celui dont Bizet se sert dans le prélude de l'Arlésienne, soit en le traitant en soliste soit en lui faisant doubler. Massenet s'en est également servi dans

⁷⁵ JACQUES IBERT, *Cours d'Instrumentation et Orchestration*, cit., p. 108.

⁷⁶ *Ivi*, pp. 108-109.

⁷⁷ *Ivi*, pp. 109-110. Anche François-Auguste Gevaert nel *Nouveau traité d'instrumentation* del 1885 paragonava la voce del saxofono a quella dell'armonium. A questo proposito si veda il capitolo I.3 (*Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione delle altre nazioni*), in particolare la sezione I.3.1 (*L'Ottocento: Belgio e Inghilterra*).

⁷⁸ JACQUES IBERT, *Cours d'Instrumentation et Orchestration*, cit., p. 110.

Hérodiade et Werther.»⁷⁹ Ibert fornisce così il “classico” esempio del passo cantabile del saxofono nell’*Arlésienne*; aggiunge poi che si incontra il baritono in Mi bemolle sia in *Françoise de Rimini* sia in *Hamlet* di Thomas. Il saxofono soprano possiederebbe un timbro più “crudo”, mentre il tenore sarebbe in possesso di una sonorità piena, molto vicina a quella del clarinetto basso, ma con un registro acuto più incerto.

Segue la conclusione di questa seconda sezione:

En général, tous ces instruments qui font merveille dans les musiques d’harmonie, à cause de la continuelle présence des cuivres qui les font ressortir sans les absorber, s’assimilent mal la composition de notre orchestre moderne, leur timbre éclatant prédominant toujours.

Il reste néanmoins à souhaiter que l’on ne néglige point les moyens expressifs particuliers aux saxophones, et que leur emploi dans les partitions ne soit pas une raison d’exclusion du répertoire des groupements symphoniques importants.⁸⁰

il compositore individua insomma nella potenza della voce dello strumento il motivo della sua frequente esclusione in orchestra e si augura che in futuro non ci si dimentichi delle possibilità espressive del saxofono in orchestra.

Nella terza parte Ibert si occupa della tecnica dello strumento, affermando che questa si avvicina molto a quella dell’oboe. Il compositore suggerisce agli studenti di evitare le note più basse del registro dello strumento perché sono di difficile attacco e di «une expression pénible sur les instruments les plus graves (ténor, baryton et basse).»⁸¹ Segnala poi i trilli da evitare nel registro grave e acuto.

Nella quarta e ultima sezione Ibert informa gli studenti che su tutta l’estensione dello strumento è possibile suonare dal *piano* al *forte*, fatta eccezione per il registro grave «difficile d’attaquer dans la douceur».⁸² È il registro medio «qui se prête le mieux à l’exécution de toute phrase nuancée et chantante».⁸³ Ibert riporta poi un suo ricordo, ovvero ricorda di aver ascoltato

un jazz band composé d’un piano, d’une trompette et d’un trombone bouchés, de l’indispensable batterie et d’un groupe de saxophones soprano, alto et ténor, auquel s’adjoignant par endroits un saxophone sopranino. Ce dernier instrument dont le timbre dans l’aigu rappelle, déformé et caricaturé, celui du hautbois ajoutait à l’ensemble un effet parodique irrésistible.⁸⁴

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ivi*, p. 111.

⁸¹ *Ivi*, p. 112.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

Ibert chiude con una nota amara: dubita fortemente che i suoi colleghi compositori si rendano conto dei possibili apporti positivi del saxofono in orchestra. Come confermerà Honegger nel 1942, anche nella formazione dell'organico orchestrale la forza dell'abitudine ha sovente la meglio.⁸⁵

⁸⁵ In merito a questa opinione di Honegger si veda il suo articolo *Le saxophone au Conservatoire*, «Comoedia», n°71, 31 ottobre 1942, che abbiamo riportato nella parte dedicata alla musica sinfonica di Honegger all'interno del capitolo II. 2 (*Honegger. La sala cinematografica e la sala da concerto*).

Ernest Guiraud - Henri Büsser, *Traité pratique d'instrumentation*

Il nome di Ernest Guiraud è conosciuto ai più accompagnato da quello di Georges Bizet: i due furono compagni di studi presso il Conservatorio di Parigi e amici stretti durante tutta la durata della loro vita. Sono noti l'aggiunta dei recitativi musicati da Guiraud a *Carmen*, per la rappresentazione del 1875 a Vienna, e il suo arrangiamento della seconda Suite tratta da *L'Arlésienne*. Vincitore del Prix de Rome nel 1827, oltre che a Roma soggiornò per un periodo anche a New Orleans. In aggiunta alla composizione, si dedicò all'insegnamento presso il Conservatorio di Parigi (Armonia dal 1876; Composizione dal 1880). L'attività di didatta e la sua indiscussa abilità nella gestione delle voci dell'orchestra lo portarono a pubblicare, poco prima di morire, il *Traité pratique d'instrumentation* (1892).⁸⁶ In questo trattato, tuttavia, il saxofono non viene citato: circostanza abbastanza curiosa, dato che l'autore aveva, per l'appunto, lavorato sulla musica de *L'Arlésienne* di Bizet, in cui troviamo uno dei più celebri interventi del sax alto in orchestra.

Il testo di Guiraud fu rivisto e aggiornato una quarantina di anni più tardi da uno dei suoi allievi di composizione, Henri Büsser, conosciuto anche lui per la sua abilità nell'ambito dell'orchestrazione. Fra l'altro, pure Büsser insegnò presso il Conservatorio di Parigi; diresse anche l'Opéra-Comique dal 1939 al 1941.⁸⁷ La "rivisitazione" di Büsser del trattato di Guiraud, pubblicata nel 1933, non poteva ignorare l'esistenza del saxofono; essa contiene inoltre alcune assolute novità riguardanti lo strumento.

Nel testo compare il primo riferimento (in un trattato di orchestrazione francese) all'inserimento del sax all'interno della musica jazz, che sottolinea il ruolo propulsore di quest'ultima per quanto riguarda la diffusione dello strumento: «de grand développement du jazz-band [...] a donné [au saxophone] tout un nouvel essor».⁸⁸ Dopo aver specificato le varie taglie dello strumento esistenti e aver mostrato di conoscere i "classici orchestrali ottocenteschi" dedicati al saxofono, Büsser ci fornisce un'importante informazione su chi era stato lo strumentista incaricato di suonare la parte nei primi decenni del Novecento:

Ambroise Thomas, dans *Hamlet*; Massenet, dans plusieurs de ses ouvrages dramatiques; Bizet, dans *L'Arlésienne*, ont employé le saxophone comme instrument soliste à l'orchestre, où il était joué par l'artiste chargé de la clarinette basse.⁸⁹

⁸⁶ Per queste informazioni si veda HUGH MACDONALD, voce *Ernest Guiraud*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. X, p. 550.

⁸⁷ Cfr. BARBARA L. KELLY, voce *Henri Büsser*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. IV, p. 676-677.

⁸⁸ ERNEST GUIRAUD - HENRI BÜSSER, *Traité pratique d'instrumentation*, Paris, Durand, 1933, p. 90.

⁸⁹ *Ibid.*

Di nuovo si insiste poi sull'importanza rivelatrice del jazz, a cui il sax deve il suo rilancio: «Il a fallu la révélation du jazz pour mettre en lumière les multiples qualités de cet instrument merveilleux quand il est employé soit en soliste, soit en groupe de trois et quatre et plus encore».⁹⁰

Per quanto riguarda i passi orchestrali dedicati al saxofono, anche in questo caso viene riportato un esempio tratto da *L'Arlésienne* di Bizet in cui il sax canta «une phrase d'une expressive mélancolie».⁹¹ Ci imbattiamo, però, per la prima volta anche in un esempio tratto dal *Boléro* di Ravel, che era stato eseguito per la prima volta nel 1928: l'autore riporta la parte dei tre sax, ovvero soprano in Fa, soprano in Si bemolle e tenore in Si bemolle. A seguire troviamo un estratto di un *solo* di sax alto tratto da *Kaa* di André Bloch, poema sinfonico del 1933 ispirato a un episodio de *Il libro della giungla* di Rudyard Kipling; il passo è così descritto: «Voici un exemple d'un effet évocateur et d'une couleur nostalgique très émouvante».⁹²

Infine, l'ultimo esempio, «[...] une *cadence* qui permet de constater à quel point on peut *mettre à l'épreuve* l'agilité et la souplesse du saxophone, cadence qui se joue sans grand difficulté»:⁹³ la cadenza in questione è tratta da *Au pays de Leon et de Salamanque* per sax e piano, dello stesso Henri Büsser, che dimostra in questo modo di essere un profondo conoscitore delle caratteristiche dello strumento. Con il paragrafo dedicato al saxofono l'autore manifesta dunque di essere oltremodo informato sull'uso del sax in orchestra nell'Ottocento e anche nell'epoca a lui contemporanea, avendo per di più notato il peso della dirompente musica jazz in merito alla sua “riabilitazione”.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ivi*, p. 91.

⁹² *Ivi*, p. 92.

⁹³ *Ivi*, p. 93 [corsivi originali].

Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*

Fondatore nel 1894, insieme a Charles Bordes e Alexandre Guilmant, della Schola Cantorum, Vincent d'Indy fu un ottimo didatta sia all'interno della Schola che al Conservatorio di Parigi, dove, chiamato da Fauré, collaborò agli insegnamenti di orchestrazione e di direzione d'orchestra. Fra i suoi allievi si contano Honegger, Milhaud e molti altri. Fu in effetti un instancabile didatta; la raccolta dei suoi corsi di composizione fu successivamente pubblicata dai suoi assistenti Auguste Sérieyx and Guy de Lioncourt nel 1933, sotto il nome di *Cours de composition musicale*, a testimonianza della profonda influenza del suo insegnamento anche al di fuori della Schola.⁹⁴

Il testo, in generale, va a toccare le più importanti discipline musicali, fornendo nuovi suggerimenti e soluzioni ai giovani studenti. All'interno del secondo volume d'Indy parla del saxofono nel paragrafo intitolato «Remarques historiques et pratiques sur les instruments»:

Bien que l'on considère cette intéressante « Famille » comme appartenant exclusivement aux « Harmonies militaire », où elle occupe d'ailleurs une très large place, nous avons toujours pensé que cet ostracisme n'était pas justifié, et que le timbre de ces instruments, comparable à celui des Clarinettes, mais plus doux et plus voilé, rendrait de grands services dans nos orchestres symphonique ordinaire. ⁹⁵

L'autore auspica dunque l'inserimento del sax in orchestra e in nota aggiunge un riferimento al suo personale uso di un quartetto di saxofoni all'interno della *Suite symphonique: Poème des Rivages*.⁹⁶ D'Indy illustra poi le caratteristiche costruttive dello strumento:

⁹⁴ Cfr. ANDREW THOMSON, voce *Vincent d'Indy*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XII, pp. 371-372.

⁹⁵ VINCENT D'INDY, *Cours de Composition Musicale*, cit., p. 32.

⁹⁶ *Poème des Rivages. Suite symphonique en 4 tableaux* del 1921 è presente nella nostra lista delle composizioni orchestrali che prevedono il saxofono. All'interno della Suite, costituita da quattro movimenti (*Calme et lumière*, *Joie du bleu profond*, *Horizons verts*, *Mystère de l'océan*), suonano ben quattro saxofoni: un sax contralto in Mi bemolle, due sax tenori in Si bemolle, un sax baritono in Mi bemolle. In merito alle caratteristiche di questa partitura si vedano: ANDREW THOMSON, *Vincent d'Indy*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, cit., vol. XII, p. 373; ANDREW THOMSON, *Vincent D'Indy and his world*, Oxford, Clarendon press, 1996, pp. 195-218; JEAN AND FRANCINE MAILLARD, *Vincent D'Indy: le Maître et sa musique*, Paris, Éditions Aug. Zurfluh, 1994, pp. 94-95 e pp. 133-139; JAMES ROSS, *Vincent d'Indy interprète*, in *Vincent d'Indy et son temps*, sous la direction de Manuela Schwartz, Sprimont (Belgique), Pierre Mardaga éditeur, 2006, p. 341. Nella partitura d'Indy specifica quali strumenti devono suonare la parte dei saxofoni in caso di una loro assenza: «Dans le but de faciliter l'exécution de cette œuvre aux Sociétés d'orchestres, qui se trouvent dans l'impossibilité de s'adjoindre 4 Saxophones, l'auteur consent, quoiqu'à regret, à un arrangement qui pourra, à la rigueur, suppléer en quelque sorte au défaut de ces instruments. Dans ce cas, le 1^{er} et le 2^{ème} Cors, ainsi que le 1^{er} et le 2^{ème} Bassons devront jouer les notes encadrées entre deux crochets : []»: VINCENT D'INDY, *Poème des Rivages. Suite symphonique en 4 tableaux*, Paris, Rouart-Lerolle, 1922, p. I. D'Indy ha fatto uso del saxofono anche in altre occasioni, a dimostrazione della sua marcata fiducia nelle possibilità dello strumento: *Fernaal, action musicale* (1895); *Choral varié, pour saxophone et orchestre* (1903); *La légende de Saint-Christophe, drame sacré* (1908-1915).

Adolphe Sax (1814-1894), inventeur belge de génie, doublé selon la tradition d'un commerçant déplorable, avait eu l'ingénieuse idée d'appliquer le *bec* et l'*anche battante simple* des Clarinettes à des tuyaux coniques (et non cylindriques) du genre de ceux des Hautbois. Ainsi la commodité des doigtés sur les tuyaux *octavants* (coniques) s'ajoutait à celle de l'émission du souffle, le *bec* étant beaucoup plus aisé à faire vibrer que l'*anche double*. Le *Saxophone*, avec son timbre homogène et très apte à la « fusion » avec les autres timbres de l'orchestre, fut le résultat de cette véritable découverte.⁹⁷

L'autore sottolinea l'omogeneità del timbro del sax, adatto, secondo il suo parere, a legarsi con quello degli altri strumenti d'orchestra. Descrive poi la famiglia degli strumenti disponibili all'epoca, partendo dal soprano in Si bemolle, arrivando al basso sempre in Si bemolle; specifica che

Tous ces instruments, destinés en principe à la « vulgarisation », c'est-à-dire aux phalanges musicales de culture limitée, s'écrivirent donc en clé de *sol* immuablement, avec une étendue d'apparence identique, allant du *si naturel* (et même du *si b*, sur les instruments de construction récente) au-dessous de la portée de la clé de *sol*, au *mi b* à deux octaves et demie au-dessous, soit l'étendue du Hautbois, diminuée d'un degré à chaque extrémité.

C'est peut-être cette « écriture-espéranto » pour illettrés qui, tout en facilitant au « conscrits » de toute sorte d'étude des *Saxophones*, contribua ensuite à exclure des « hautes sphères » de l'Orchestre ces « parents pauvres » qui y eussent tenu pourtant un rang fort honorable.⁹⁸

D'Indy fornisce qui una strana e curiosa considerazione: crede che l'esclusione del sax da molti brani di musica "colta" sia conseguenza dell'uso della medesima notazione in chiave di Sol per tutti gli strumenti della famiglia. In nota aggiunge che, a partire dal 1900 (epoca in cui le informazioni sopra citate sono state elaborate) il sax è accolto in moltissime «jazz bands», in cui lo strumento occupa una posizione di spicco. L'autore sostiene infine che il saxofono vada "piazzato" fra i legni a causa non tanto della sua ancia semplice, ma per via della sua sonorità e del suo meccanismo basato sulla apertura/chiusura dei fori applicati sul corpo dello strumento:

Bien que les Saxophones soient à peu près uniformément construits en *cuirre* (quelquefois en *argent*), on a coutume de les adjoindre, quand on les admet à l'Orchestre, aux *Instruments de Bois*, en raison de leur sonorité et de leur mécanisme, fondé pareillement sur la *perce* et sur l'*obturation* des trous.⁹⁹

⁹⁷ VINCENT D'INDY, *Cours de Composition Musicale*, cit., p. 32 [corsivi originali].

⁹⁸ *Ivi*, p. 33 [corsivi originali].

⁹⁹ *Ibid* [corsivi originali].

Charles Koechlin, *Traité de l'Orchestration en quatre Volumes*

Charles Koechlin, personaggio eclettico e *sui generis*, ha frequentato il Conservatorio di Parigi, dove è stato allievo prima di Massenet e poi di Fauré nella classe di composizione, e di Gedalge per il contrappunto. Koechlin si è dedicato nel corso della sua vita, oltre che alla composizione, alla stesura di una serie di trattati e all'attività di critico musicale. Molto attivo e coinvolto nell'ambito della produzione contemporanea, nel 1909 fondò con Florent Schmitt, Maurice Ravel e Gabriel Fauré la Société Musicale Indépendante con l'intento di promuovere la nuova musica francese, in opposizione alla Société Nationale de Musique e alla Schola Cantorum, controllate e influenzate profondamente dal pensiero di Vincent d'Indy.¹⁰⁰ La sua indubbia padronanza nel campo della scrittura orchestrale fu notata da Fauré, il quale gli affidò l'orchestrazione della propria musica di scena per *Pelléas et Mélisande* di Maurice Maeterlinck, ideata per una versione in lingua inglese del dramma andato in scena a Londra il 20 giugno 1898.¹⁰¹

La sua conoscenza delle possibilità intrinseche all'orchestra fu riversata da Koechlin nel monumentale *Traité de l'Orchestration en quatre Volumes*, lodato unanimemente da molti studiosi per il suo indubbio valore:

His orchestral style was one of great flexibility and resource; he knew how to produce any sort of imaged sound in practical terms from the outset, and was equally at home with large and small ensembles. His mammoth four-volume *Traité de l'orchestration*, which occupied him from 1939 to 1943 and was planned as early as 1935, shows how seriously he considered the art, together with its evolution and potential.¹⁰²

Mais le traité d'orchestration français le plus complet est incontestablement celui du compositeur Charles Koechlin, paru en 1954, après sa mort, en quatre volumes. Les exemples musicaux y sont très nombreux et fort divers (du Moyen Age au XX^e siècle) ; ils concernent aussi bien des musiciens fort connus que certains contemporains particulièrement appréciés par Koechlin (tel Paul Dupin). Dans cet ensemble, la musique française tient une place de choix, car ce répertoire était particulièrement apprécié par l'auteur qui avait, à plusieurs reprises, montré l'étendue de ses connaissances en la matière.¹⁰³

¹⁰⁰ Cfr. ROBERT ORLEDGE, *Charles Koechlin (1867 – 1950). His Life and Works*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1989, pp. 5-7.

In merito al travagliato rapporto intercorso fra la Société Nationale de Musique e la Société musicale indépendante si veda il capitolo *Il primo concerto della Société musicale indépendante*, in FLAVIO TESTI, *La Parigi musicale del primo Novecento. Cronache e documenti*, Torino, EDT, 2003, pp. 224-235.

¹⁰¹ Cfr. ROBERT ORLEDGE, *Charles Koechlin (1867 – 1950). His Life and Works*, cit., p. 8.

¹⁰² *Ivi*, p. 287.

¹⁰³ PASCAL PISTONE, *Berlioz et les Traités d'Orchestration de Kastner à Koechlin*, «Ostinato rigore», n° 21, 2003, p. 179.

Prima di procedere alla scrittura del suo trattato, Koechlin si dedicò allo studio dei principali testi sull'argomento redatti precedentemente al suo (Berlioz, Büsser e altri), intendendo fornire un completamento a quelli, e una versione aggiornata delle contemporanee tecniche di strumentazione e di orchestrazione.¹⁰⁴

Son célèbre *Traité de l'orchestration*, conçu en 1941, révisé deux ans plus tard et paru chez Eschig en quatre volumes de 1954 à 1959, est encore inégalé. Il s'inscrit dans le prolongement des recherches novatrices de Berlioz mais – quelque cent ans après la publication de la deuxième édition (1855) du traité de celui-ci – offre au musicien une somme quasi encyclopédique de renseignement sur les possibilités des différents instruments et les alliances de timbres, ainsi que maints détails d'écriture.¹⁰⁵

Nel primo volume, dedicato a l'«Etude des instruments», il compositore parla approfonditamente del saxofono, dedicandogli alcune pagine; esse forniscono un eloquente specchio dell'opinione sullo strumento e del suo impiego nella prima metà del Novecento:

Les instruments inventés par Ad. Sax sont bien connus aujourd'hui, mais (chose regrettable) les orchestres symphoniques ne s'en servent pas encore couramment (exception faite pour le tuba). Ces instruments sont les Saxophones et le *Saxborns*. Depuis quelques années, le *jazz* a ressuscité le Saxophone ; aussi, à certaines personnes, cet instrument semble-t-il inséparable du genre « musique légère » ; mais d'autre part nombre de jeunes compositeurs (depuis 1918) se sont pris de sympathie pour les sonorités que leur révélaient les orchestres nègres, - et particulièrement pour le *Saxophone*, dont ils comprirent à merveille les précieuses ressources. En sorte que sa « résurrection » semble en bonne voie, et qu'aujourd'hui le fait d'écrire une œuvre symphonique avec une partie de saxophone a cessé d'être un obstacle à son exécution. La « famille » est complète, depuis le *Sopranino* jusqu'aux *Basse* et même *Contrebasse*.¹⁰⁶

Anche Koechlin insiste dunque sul ruolo “riabilitante” della musica jazz nei confronti del saxofono; testimonia pure che la generazione dei nuovi compositori a lui contemporanea ha fortunatamente iniziato a includerlo stabilmente in orchestra.

Koechlin prosegue poi parlando del sax alto e del sax tenore, i più apprezzati dai musicisti: come tutti i sax, possiedono qualcosa del clarinetto (il becco e l'ancia) e dell'oboe, o del fagotto (la forma conica del tubo): il risultato sarà un timbro dotato di analogie con

¹⁰⁴ Per un approfondimento sulle caratteristiche del trattato si veda ROBERT ORLEDGE, *Charles Koechlin (1867 – 1950). His Life and Works*, cit., pp. 47-48; PASCAL PISTONE, *Le Traité de l'orchestration de Charles Koechlin. Etude historique et technique suivie d'un index commenté des exemples et des matières*, Paris, Observatoire musical français, 2004.

¹⁰⁵ PASCAL PISTONE, *Le Traité de l'orchestration de Charles Koechlin. Etude historique et technique suivie d'un index commenté des exemples et des matières*, cit., p. 9.

¹⁰⁶ CHARLES KOECHLIN, *Traité de l'Orchestration en quatre Volumes*, Paris, Éditions Max Eschig, 1954-1959, vol. I, p. 96.

quello del clarinetto, del fagotto e anche del corno.¹⁰⁷ L'autore parla nello specifico dell'uso delle dinamiche:

La sonorité des saxophones *Alto* et *Ténor* est très veloutée, l'agilité grande, l'attaque douce et facile; le doigté, plus simple que celui de la Clarinette. Pour l'étendue presque entière de l'instrument, il admet toutes les nuances, de *ff* à *pp* avec une extrême souplesse. On notera seulement qu'à *tous* les Saxophones, le *pp* et même le *p* ne sont pas possibles aux *dernières notes graves*.¹⁰⁸

Sottolinea poi che il timbro dello strumento nell'estremo acuto può rimanere soave solo se prodotto da buoni strumentisti, a meno che non si tratti di suonare nello stile jazzistico, «plus fantasque et (par moments) plus agressif; alors c'est une autre technique, un autre timbres, et presque un autre instrument.»: osservazione che ci fa conoscere quanto la prassi esecutiva dello stesso strumento differisse già all'epoca tra i due generi “classico” e jazzistico.¹⁰⁹ Koechlin continua poi con un vero e proprio elogio del sax; vale la pena di riportarlo per intero:

Bien qu'il n'atteigne peut-être pas tout-à-fait aux *ppp* de la clarinette, le Saxophone possède une grande latitude de nuances ; il *enfle* ou *diminue le son* avec beaucoup de souplesse. C'est un très bel et très précieux instrument, soit pour des *solis* (comme par exemple dans le *Prélude* de l'*Arlésienne*, où rien ne remplacerait son expression de douceur angoissée), soit pour donner du corps et de la plénitude aux tenues de *Bois*, parfois un peu rêches si l'on y dispose maladroitement les Bassons et Hautbois. Il est *inexplicable* que le Saxophone soit resté si longtemps victime de la méfiance des uns et des autres. J'ai dit que la génération des « jeunes de 1918 » s'y était convertie : on les en félicite. Darius Milhaud notamment lui confie une partie importante, fort habilement écrite, dans la *Création du Monde* ; Jacques Ibert lui fait l'honneur d'un *Concerto* mettant en valeur ses multiples ressources ; pour M. Rosenthal, M. Delannoy, et bien d'autres encore, il leur est aussi nécessaire que le Basson ou le Cor Anglais...

De toute façon, ce serait chose absurde de le tenir en suspicion parce que les nègres et leurs orchestres de *Jazz* ont eu l'heureuse pensée de le découvrir à nouveau. Son timbre n'offre *en soi* rien de vulgaire, ni même de « superficiel ». Tout au plus dirait-on que sa douceur facile évoque assez bien l'aimable sourire de certaines *Stars* d'Amérique. Mais le saxophone se prête à toutes sortes d'autres expressions ; je citais le Solo de l'*Arlésienne* ; n'oubliez pas non plus celui de *Werther* (« les larmes qu'on ne pleure pas... »), pensez au *Boléro* de Ravel, et sachez qu'en quatuor ces instruments peuvent exécuter, soit des œuvres originales, soit des transcriptions de *quatuors à cordes*, ou de *chorals* de J.-S. Bach. Sans compter son usage dans les « orchestres d'harmonie », dont je reparlerai ultérieurement.¹¹⁰

In questo estratto, l'autore mostra dunque di essere a conoscenza della letteratura saxofonistica otto-novecentesca e non cela il suo entusiasmo per l'uso dello strumento sia in

¹⁰⁷ Cfr. *ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid* [corsivi originali].

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ivi*, p. 97 [corsivi originali].

quanto solista che in quanto membro effettivo dell'orchestra. Al fatto che il sax sia stato per molto tempo guardato dai compositori con sospetto e quindi non impiegato in orchestra, aggiunge in nota che «cela ne s'explique que par la force de la *Routine*. Songez qu'il a fallu attendre jusqu'à l'automne de 1942 pour la création d'une *classe de Saxophone* au Conservatoire », esternando così il suo sdegno per la tardiva immissione dello strumento in Conservatorio nel 1942.¹¹¹ Ancora in nota, specifica a proposito del quartetto di saxofoni:

Un *quatuor de Saxophone* peut comprendre : *Soprano, Alto, Ténor, Baryton* ; - ou 2 *Altos*, un *Ténor*, un *Baryton*. L'audition du *Quatuor de Saxophone de Paris* nous a montré d'étonnantes réussites et l'on ne saurait trop recommander aux jeunes musiciens de mettre à profit ces nombreuses ressources, si variées, si musicales.¹¹²

L'affermazione testimonia l'importanza divulgativa che ebbe il *Quatuor de Saxophone de Paris*, più conosciuto sotto il nome di *Quatuor Marcel Mule*.

L'autore passa poi in rassegna tutti gli strumenti della famiglia, elencandone le caratteristiche; comincia dal soprano:

Le *Saxophone Soprano* a une sonorité moins pleine que celle de l'*Alto*, et (s'il n'est pas très bien joué) un peu plus dure. Pourtant il vaut beaucoup mieux que sa réputation. Les sons aigus nous semblent intermédiaires entre ceux du hautbois et de la clarinette, mais c'est un *timbre spécial* et qu'il n'est guère possible de définir avec des mots. Ce *Soprano* est particulièrement utile à l'*aigu*, continuant de quelques notes le *Saxophone alto*. – Si l'on voulait des sons plus élevés, il faudrait recourir au *Sopranino*, mais cet instrument ne se joue que par exception.¹¹³

Per quanto riguarda il sopranino, in nota Koechlin specifica che esso è stato inserito da Ravel in *Boléro* ma che tuttavia, a causa della difficoltà nel trovare un esemplare di questa taglia, in genere venga sostituito dal sax soprano. Si continua fornendo suggerimenti specifici sull'uso in orchestra dell'alto e del tenore:

L'*Alto* e le *Ténor*, comme je l'ai dit, sont ceux que l'on emploie de préférence dans l'orchestre symphonique. Ils *chantent* fort bien, se marient également aux *Clarinettes* et *Bassons*, ou aux *Cors* (même avec des *Trompettes pp*, jointes à ces cors). Ils ressortent parfaitement *sur un fond de Cordes*, voire *au milieu des Cordes* (comme le *Cor*). Le *Saxophone Ténor* ne monte guère plus haut que ce dernier, mais il joue avec davantage de souplesse.¹¹⁴

E si passa agli strumenti di tessitura grave:

¹¹¹ *Ibid.* [corsivi originali].

¹¹² *Ibid.* [corsivi originali].

¹¹³ *Ibid.* [corsivi originali].

¹¹⁴ *Ibid.* [corsivi originali].

Les saxophone *Baryton* et *Basse* fournissent des appuis solides, *parfois un peu lourds* si l'instrumentiste n'est pas de premier ordre (toujours à cause de la difficulté à jouer *pp* dans le grave). Le *medium* du *Baryton* ressemble assez au *Violoncelle* : en plus considérable comme volume, mais (surtout dans les nuances douces) il le remplace très bien. Le *grave* est *plus gros* et *plus fort* que celui du *Violoncelle* ; l'*aigu* n'a pas l'intensité de sa chanterelle, les sons étant plus effacés. Mêmes remarques pour le *Saxophone Basse*, que d'ailleurs on utilise surtout pour les notes graves. –Enfin, il existe un *Saxophone Contrebasse*, construit par la maison Buffet-Crampon. Ces deux derniers instruments ne sont guère employés que dans les orchestres d'harmonie. ¹¹⁵

Koechlin tiene dunque conto dei produttori dello strumento, nonché della sua diffusione all'interno delle varie formazioni concertistiche. Scende poi nel dettaglio in merito alla funzione del sax in orchestra e nelle bande, continuando a mostrare un ragguardevole interesse intorno alla gestione della sonorità dello strumento in varie e differenti situazioni:

Employés dans l'*orchestre symphonique*, les *Saxophones* se joignent au groupe des *Bois* ou à celui des *Cors*, et sonnent *comme des bois* (parfois aussi *comme des cors*). Mais dans les "*orchestre d'harmonie*", où ne se trouvent que des instruments à vent, les *Saxophones* ont pour rôle (avec les *Clarinettes*) de *remplacer les Cordes*. En plein air, à distance, et s'opposant au groupe des *Saxhorns* [...] ainsi qu'aux *Cuivres clairs* (trompettes, trombones), les *Saxophones* donnent l'impression d'Alto et de *Violoncelles* (les *Clarinettes* faisant fonction de *Violons* ou d'Altos.) Pour ces mêmes orchestres d'harmonie, ce sont alors les *Saxhorns* qui jouent le rôle assumé par les *Bois* dans nos Associations symphoniques [...].

L'essentiel pour l'instant, c'est de rappeler que le *Saxophone*, grâce à quelques maîtres contemporains, a droit de cité dans l'orchestration symphonique. Il y est d'un emploi relativement facile, à cause de la souplesse de ses nuances et du fondu que donne son timbre velouté ; on notera seulement que *f* (et même *mf*) il a la force et le volume de 2 à 3 clarinettes, et que dans un accord de *Bois* il joue à peu près le même rôle que le *Cor* lorsque celui-ci vient se joindre aux *Clarinettes* et *Bassons*. C'est là d'ailleurs un "terrain nouveau", dans lequel de riches moissons attendent les musiciens. ¹¹⁶

Koechlin ci informa della recente introduzione dell'uso dei suoni sovracuti dello strumento, specificando che «Une série de doigtés permet, au moyen d'harmoniques (sons 3, 4, 6, 8) d'accroître *considérablement* l'étendue des saxophones *Soprano, Alto e Ténor*»;¹¹⁷ in nota aggiunge che pochi saxofonisti ne hanno, finora, fatto impiego, a causa della difficoltà di emissione di tali suoni; in futuro sicuramente se ne potrà fare un miglior utilizzo. Come esempio di note sovracute l'autore riporta un passo tratto dal *Concertino da Camera pour Saxophone Alto et Onze Instruments* di Jacques Ibert del 1935. Per finire, Koechlin fornisce un esempio di passo orchestrale per sax alto: precisamente di un frammento della «phrase

¹¹⁵ *Ibid.* [corsivi originali].

¹¹⁶ *Ivi*, pp. 98-99 [corsivi originali].

¹¹⁷ *Ivi*, p. 99 [corsivi originali].

émouvante et nostalgique» dell'episodio *Il vecchio castello*, tratto dai *Tableaux d'une exposition* trascritti per orchestra da Ravel.¹¹⁸

Il saxofono compare anche negli altri volumi del trattato. Nel III tomo, all'interno del capitolo «Rôle des divers groupes», nel paragrafo intitolato «Cuivres et Cors» Koechlin dedica una sezione a «Saxophone, Saxhorns, Cornets à pistons». L'autore vi descrive in modo ancora più dettagliato, la funzione e gli effetti “benefici” che il saxofono può avere sull'orchestra sinfonica:

Dans l'orchestre symphonique les Saxophones (que l'on emploie de plus en plus) jouent un rôle intermédiaire entre celui des Cors et celui des Clarinettes. Mélodique souvent, et dans ce cas leur agilité, leur souplesse, la douceur de leur timbre font merveille. Harmonique, pour des tenues qui sont d'excellents éléments de fusion entre Cors, Bois et Cordes. Contrapuntique, par toutes les guirlandes et rapides arpèges dont ils se montrent capables. Enfin le Ténor et le Baryton donnent d'excellentes basses, puissantes et rondes, dont le seul défaut est (comme pour le Basson) de se modérer plus difficilement que celles de la Clarinettes Basse.¹¹⁹

Passando al IV volume, si trova un paragrafo intitolato «Usage du saxophone dans les petits orchestres», in cui Koechlin fornisce ai lettori suggerimenti per l'uso dello strumento all'interno di formazioni orchestrali più ridotte; anche qui, l'autore non nasconde la sua inclinazione per il saxofono:

Il y rend de grands services (surtout le Saxophone Alto). Il peut remplacer la *Flûte dans le medium*, et mieux encore la *Clarinette* [...] ainsi que le *Basson*, et le *Cor* (même \mathbb{f}) [...]. Il *lie les sonorités*, il leur donne du corps. Il *se fond avec tout* : à un *accord de Bois* mais aussi à un *accord de Cordes*, principalement *dans son medium* [...]. *En Accords* : excellent avec *fag. et cor* ; de même avec *fag. et clar.*, avec *clar. et C.A.* ; très possible aussi avec *2 clar.*, avec *clar. et fl.*, voire même avec *clar. et ob.* On notera que le Saxophone *a beaucoup plus de son et de volume que la Clarinette*, et qu'en conséquence il n'est pas mauvais d'en atténuer les nuances en cas de *remplacement*, surtout dans le cas où il est accompagné par un très petit nombre d'instruments à Cordes.¹²⁰

Nello stesso volume, una ventina di pagine prima, Koechlin dedica un paragrafo alle «Symphonies de chambre» (ai brani disegnati per un organico più ridotto rispetto a quello della grande orchestra); in particolare si sofferma sul balletto *La Création du Monde* di Darius Milhaud, comprendente il saxofono, riportando un esempio tratto dalla partitura:

Dans le ballet *la Création du Monde*, Darius Milhaud utilisait un orchestre restreint, d'où il tirait toutefois des sonorités assez considérables. Il y avait : 2 fl., 1 ob., 2 cl. sib, 1 fag., 1 cor, 2 trompettes, 1 trombone,

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ *Ivi*, vol. III, p. 218.

¹²⁰ *Ivi*, vol. IV, p. 273 [corsivi originali].

Piano, batterie (très diverse), 2 violons soli, 1 saxophone en mib, 1 violoncelle, 1 contrebasse. Cette composition permettait des accords complets au groupe des Bois aussi bien qu'au groupe des Cuivres ou à celui des Cordes. Le Saxophone, qui se trouvait nécessaire à l'ambiance de l'œuvre (dans laquelle l'auteur évoquait par moments la musique des nègres d'Amérique, et du *jaz*), jouait soit en *solo*, soit mélangé aux Cordes comme un Alto. [...] Le Saxophone, lorsqu'il ne joue pas en *solo*, est fort utile à fondre les sonorités.¹²¹

Sempre per quanto riguarda gli esempi musicali, l'autore fornisce anche un frammento del IV episodio *Clara Bow et la joyeuse Californie*, in cui troviamo un solo del sax alto, e del VII episodio *Charlie Chaplin. – Tango de rêve*, dove il sax interviene insieme agli altri strumenti dell'orchestra, entrambi tratti dalla sua *Seven Stars' Symphony*:¹²²

Questa sezione del capitolo dedicata ai trattati d'orchestrazione francesi si può chiudere con la fotografia fornitaci da Koechlin sulla tanto attesa “riabilitazione” in tempi moderni del saxofono:

Enfin, pour le *Saxophone*, nous le trouvons, chez Bizet ou chez Massenet, dans un rôle expressif assez douloureux (medium de l'instrument) : mais, depuis son emploi dans le Jazz, on s'est avisé de son extrême agilité de sa fantaisie charmante, de la *suavité facile* de ses cabrioles : atmosphère de fête, de joie, d'optimisme lumineux, - et cela jusqu'à l'aigu, s'il est joué par un virtuose étourdissant comme il en est plusieurs, à l'heure actuelle. Je constate avec joie que mes jeunes confrères ont “réhabilité” (non sans beaucoup de talent, parfois) le Saxophone trop oublié par leurs devanciers. Et puisque c'est aussi l'instrument cher aux *nègres*, je leur dirai : “c'est très bien, - continuez !”¹²³

Esempio n. 3 Esempio n. 4

¹²¹ *Ivi*, pp. 251-252.

¹²² Il primo esempio è visionabile a p. 399 del vol. IV; il secondo a p. 407 dello stesso volume. *The Seven Stars' Symphony* del 1933 è inclusa nella nostra lista di partiture orchestrali comprendenti il saxofono. Divisa in sette movimenti (*Douglas Fairbanks, Lilian Harvey, Greta Garbo, Clara Bow, Marlène Dietrich, Emil Jannings, Charlie Chaplin*), essa prevede l'impiego di un saxofono soprano e di un saxofono contralto. Nella nostra lista di composizioni orchestrali troviamo anche: *L'automne. Poème symphonique* (1906); *Hymne à la Jeunesse, poème symphonique, d'après le 1er chapitre du Voyage d'Urien d'André Gide. (Symphonie d'Hymnes)* (1935); *La Cité nouvelle, rêve d'avenir. Poème symphonique* (1938); *La Loi de la jungle. Poème symphonique d'après le Livre de la Jungle de R. Kipling* (1939); *Les Bandar-log. Poème symphonique d'après le Livre de la jungle de Rudyard Kipling* (1940). Koechlin ha inoltre usato il saxofono in altri brani: *Épitaque de Jean Harlow*, pour flûte, saxophone alto et piano (1937); *Septuor d'instruments à vent*, pour flûte, hautbois, cor anglais, clarinette, saxophone alto, cor et basson (1937); *Vingt-quatre Leçons de solfège*, pour saxophones soprano et alto (1942); *Sept Pièces pour saxophone et piano* (1942); *Quinze Études pour saxophone alto et piano* (1942-1943); *Deux Sonatines*, pour hautbois d'amour ou saxophone soprano, 2 flûtes, clarinette, 2 violons, 2 altos, 2 violoncelles, clavecin (ou harpe ou piano) (1942-1943); *Douze Monodies pour instruments divers* (1947). In merito alla sterminata produzione di Koechlin si vedano: *L'œuvre de Charles Koechlin. Introduction de Henri Sauget. Catalogue*, Paris, Eschig, 1975; ROBERT ORLEDGE, *Charles Koechlin (1867 – 1950). His Life and Works*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1989; CHARLES KOECHLIN, *Esthétique et langage musical. Écrits présentés par Michel Duchesneau*, Sprimont, Mardaga, 2006, vol. I ; CHARLES KOECHLIN, *Musique et société. Écrits présentés par Michel Duchesneau*, Sprimont, Mardaga, 2009, vol. II. ; *Charles Koechlin, compositeur et humaniste*, sous la direction de Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau, édité par Marie-Hélène Benoit-Otis, Paris, Vrin, 2010.

¹²³ CHARLES KOECHLIN, *Traité de l'Orchestration en quatre Volumes*, cit., vol. IV, p. 316 [corsivi originali].

*Certo questo strumento potrà rendere servizi importanti per ottenere effetti speciali di timbro,
sia che venga usata l'intera famiglia, sia qualche membro di essa,
e da questo punto di vista non può essere adoperato che con grande vantaggio.*

VITTORIO RICCI

*La voce del saxofono è penetrante, un po' velata;
una certa sensualità la imparenta con il timbro insinuante della 1^a corda del violoncello.*

*La sua sonorità è molto intensa nel forte
(arriva ad una potenza che può equilibrarsi con quella del corno)
e giunge ad effetti di morboso languore nel piano.*

ALFREDO CASELLA – VIRGILIO MORTARI

1.2 Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione italiani

L'Ottocento italiano è un secolo di minor portata artistico-rivoluzionaria rispetto alla Francia, per quanto concerne la strumentazione e l'orchestrazione. È nota la forte inclinazione del mondo italiano per il teatro d'opera già a partire dalla fine del Seicento; questa tendenza non farà che aumentare negli anni a seguire, tanto che in Italia i due concetti Ottocento/Opera risultano legati in un binomio inscindibile.

L'interesse dei compositori italiani dell'epoca si rivolge prevalentemente verso il palcoscenico, verso la narrazione in quanto "incarnazione scenica" del fatto musicale.¹²⁴ La musica, in molti casi, si piega alle esigenze diegetiche della trama dell'opera; l'orchestra, di rimando, ha un ruolo meno rilevante nel concorrere al compimento dell'artefatto teatrale e spesso si limita ad aggiungere qualche pennellata di colore nei momenti ritenuti più confacenti a tale esigenza "effettistica".¹²⁵ Questa minore responsabilità artistica dell'orchestra è la diretta conseguenza della ridotta attenzione del nostro paese per la musica strumentale, che prevale durante tutto il secolo XIX.

Il gusto degli ascoltatori si evolve molto lentamente; fino alla fine del secolo «perdurò l'usanza di alternare i grandi lavori sinfonici a più digeribili pagine operistiche».¹²⁶ Di conseguenza, i compositori sperimentano in misura minore gli strumenti dell'orchestra, spesso accontentandosi dei consueti effetti timbrici: se lo spazio va dedicato, per gran parte, alla narrazione scenica, se lo sforzo deve essere indirizzato soprattutto in quella direzione, vi è sicuramente meno tempo a disposizione e una inferiore necessità di studiare accuratamente le specifiche risorse dell'orchestrazione.¹²⁷ La ricerca di particolari effetti timbrici viene messa da parte là dove ci sono l'azione, l'immagine, la scenografia a ricreare tutto l'interesse e la meraviglia che tengono l'ascoltatore incollato alla sedia: l'occhio sostituisce in gran parte quello di cui necessiterebbe l'orecchio. Questo non significa che un "senso" escluda l'altro e che tutte le produzioni operistiche italiane siano poco curate dal punto di vista strumentale:

¹²⁴ A questo proposito, Franco Piperno parla infatti della «minor cura ed attenzione tendenzialmente riservate alla strumentazione dall'operista italiano»: FRANCO PIPERNO, *Introduzione*, cit., p. 14

¹²⁵ Ancora Piperno illustra la situazione delle orchestre operistiche italiane, parlando di come, nell'Ottocento, «l'apporto orchestrale allo spettacolo operistico non oltrepassasse la dimensione meramente decorativa»: FRANCO PIPERNO, *Introduzione*, cit., p.14.

¹²⁶ FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento* (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. IX), Torino, EDT, 1993, p. 31.

¹²⁷ In merito a questi procedimenti Adam Carse si esprime così, riferendosi nello specifico alla produzione operistica di Rossini, Bellini e Donizetti: «To Italian composers of this school belongs the great merit of having avoided dull or obscure colouring, and an over-thick texture in their orchestration. Brilliance and brightness of effect were their aims, which, when combined with their hasty methods, and the lack of polish resulting from over-production, often caused them to rely on the repetition of well-tried effects and conventional methods of distributing the parts. »: ADAM CARSE, *The History of Orchestration*, cit., p. 251.

le eccezioni ci sono e si fanno sentire a gran voce soprattutto negli ultimi trent'anni del secolo XIX.¹²⁸

Il saxofono, in questo contesto, non riceve accoglienza alcuna nell'orchestra ottocentesca italiana. Come sappiamo, lo strumento non è nato su suolo italiano: viene importato dalla Francia e questo fatto può, insieme alla minor "apertura strumentale" del nostro paese, aver influenzato la sua tardiva immissione non solo in orchestra, ma in generale nella musica "colta" ottocentesca - praticamente inesistente, se si escludono i brani e i metodi indirizzati all'impiego bandistico.

Il fatto che il sax non si guadagni subito un posto nell'orchestra italiana non significa però che i compositori non siano a conoscenza della sua esistenza e delle sue capacità: come vedremo, già nel 1850, con il *Trattato pratico di strumentazione* di Antonio Tosoroni viene registrata la presenza dello strumento a Firenze, a pochissimi anni di distanza, quindi, dal suo debutto parigino. Si è stabilito di includere nel capitolo anche il *Manuale del Capo-Musica. Trattato di strumentazione per banda* del 1889 di Amintore Galli, nonostante si tratti di uno studio dedicato alla banda, proprio perché è in seno a questo organico che lo strumento viene accolto in Italia per la prima volta, costituendo dunque una delle prime testimonianze della sua ricezione nel nostro paese. Non si tratteranno nello specifico in questa sede gli *Studi d'istrumentazione per banda* di Alessandro Vessella poiché, all'interno del fascicolo VII, non ci si occupa nel dettaglio delle caratteristiche del saxofono, bensì solo della «Combinazione tra clarinetto e saxofono» all'interno dell'organico bandistico - unione comunque «considerata come base della Banda».¹²⁹

A questo magro Ottocento italiano per il saxofono fa seguito un Novecento abbastanza ben nutrito. I compositori italiani, affaticati dal "peso" del melodramma ottocentesco, iniziano a rivolgere i loro sforzi verso il versante della musica pura e, di

¹²⁸ Sulle caratteristiche dell'orchestra italiana dell'ultimo trentennio del secolo XIX Carse nota: «the beginning of a gradual infiltration of the Wagnerian influence, which, however, did not subjugate the native characteristics of nineteenth century Italian opera orchestration. The best of the work still came from the veteran Verdi, and just during the last decade a sudden rise into popular fame of three young opera composers – Mascagni, Leoncavallo and Puccini – provided for a continuation of all that was congenitally Italian in orchestration. The limited Wagnerianism of the Italians at that time is well exemplified in the orchestration of such as Boito's *Mefistofele* (1868).»: *ivi*, p. 308. È bene segnalare, inoltre, «un globale ripensamento dello strumento orchestra – rapporti numerici interni, disposizione, ruolo del direttore, organologia – culminate col prodigioso impatto di *Aida* che impone, da Milano al resto d'Italia, una nuova e moderna concezione del ruolo e della natura dell'orchestra»: FRANCO PIPERNO, *Introduzione*, «Studi Verdiani», vol. 16, cit., p. 15. Fu fondamentale anche l'arrivo delle partiture meyerbeeriane su suolo italiano. L'esecuzione delle composizioni operistiche di Meyerbeer - in cui la strumentazione non è di certo un mero esercizio decorativo – procurò non poche difficoltà alle magre orchestre italiane, che in tali occasioni dovevano "aggiornare" – spesso con non poche difficoltà – il loro organico. A tal proposito si veda GLORIA STAFFIERI, «Un'altra esecuzione è possibile». «Robert le Diable» e la riforma delle orchestre italiane negli anni Quaranta, «Studi Verdiani», vol. 16, cit., pp. 219-246.

¹²⁹ ALESSANDRO VESSELLA, *Studi d'istrumentazione per banda*, Milano, Ricordi, s.d., parte seconda, fascicolo VII, p. 225.

conseguenza, a occuparsi in maniera più sentita di questioni di orchestrazione. Si aggiunga anche che a partire dal primo anteguerra si fa strada il forte desiderio di affermare un'estetica tutta italiana, dalle caratteristiche proprie, che mira a riportare alla luce il glorioso passato strumentale della nostra penisola.

Queste premesse portano i nostri compositori a lavorare sulla creazione di una sonorità italiana all'avanguardia, al passo coi tempi, in grado di competere con le "rivali" orchestre straniere. Da qui deriva la redazione di una serie di trattati più impegnati, scientifici, a proposito dell'orchestrazione. Di un certo peso è la traduzione di Ettore Panizza nel 1912 del trattato di Berlioz, sia per l'indiscussa importanza del lavoro del compositore francese, sia perché Panizza, oltre a riportare i titoli dei "classici" francesi ottocenteschi per saxofono, ci mostra il lavoro di Berlioz attraverso gli occhi di un compositore del secolo XX. Anche Carlo Jachino, con *Gli strumenti d'orchestra* del 1950, risulta di una considerevole rilevanza per questa ricerca, in quanto ha usato lo strumento anche in una delle sue composizioni per orchestra (*Fantasia del Rosso e Nero*, 1935). Infine, non mancano le considerazioni su quello che da molti viene considerato l'"oscuro" lato dello strumento: il ruolo di primadonna del saxofono nella musica jazz - registrato in particolar modo da Casella e Mortari (*La tecnica dell'orchestra contemporanea*, 1950).

Verso la metà del Novecento sembra che si possa considerare conclusa la storia del saxofono in Italia, cominciata esattamente un secolo prima: sia i compositori che i trattatisti rivelano oramai una conoscenza approfondita della storia e delle peculiarità dello strumento; il sax "italiano" viene finalmente sfruttato nelle file dell'orchestra con tutte le sue potenzialità, in ogni direzione possibile.

I.2.1 L'Ottocento: Tosoroni e Galli

Antonio Tosoroni, *Trattato pratico di strumentazione*

Il primo testo su suolo italiano dedicato allo studio della strumentazione comprendente il saxofono vede la luce nel 1850, a Firenze. L'autore è Antonio Tosoroni (1787-1855), cornista presso la corte di Leopoldo II di Toscana, a Firenze. Tosoroni si ritira da questo incarico il 15 febbraio del 1846, lasciando il posto a Francesco Paoli, che, come lui, è professore presso l'Accademia delle Belle Arti di Firenze. A Tosoroni viene attribuito anche, insieme con Josef Riedl di Vienna, l'ideazione di un particolare tipo di corno a tre valvole, molto popolare nelle bande del Nord Italia nel Novecento.¹³⁰

Lo studioso Eric Brummitt ci conferma il fatto che Tosoroni fu cornista a Firenze durante la prima metà del secolo XIX e che pubblicò due libri fondamentali per lo sviluppo della prassi esecutiva del corno a tre valvole, ovvero il *Metodo per il corno a tre pistoni* e il *Trattato pratico di strumentazione*. Brummitt specifica che

Tosoroni's *Method for the Horn with Three Valves* was the first such method published in Italy. His *Practical Treatise of Instrumentation* [...] contains a wealth of information about 19th century instruments, including both the natural horn and the valved horn.¹³¹

Il *Trattato pratico di strumentazione* viene considerato dunque un'utile fonte di informazioni per quanto riguarda la strumentazione, ma anche, in parte, per la prassi esecutiva dell'epoca.

Tosoroni è il primo musicista che riporta notizie concernenti il saxofono in Italia all'interno di un trattato di strumentazione. Stupefacente è il fatto che lo strumento, diffusosi a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento a Parigi, sia arrivato solo pochi anni dopo in Italia. Si noti per di più che Tosoroni è secondo cronologicamente solo a Berlioz e Kastner (1844) per quanto concerne l'inclusione del sax all'interno di una trattazione sugli strumenti musicali. Nell'unica pagina dedicata al saxofono all'interno del suo volume, l'autore esordisce così:

Questo strumento è di recentissima invenzione del fabbricante Adolfo Sax di Parigi. Esso è d'ottone a riserva del bocchino che è della forma di quello del Clarinetto, ma più grande assai.

La sua voce partecipa di quella del Corno Bassetto e del Clarinetto basso; ma assai più robusta. La manovra è quasi simile a quella di questi strumenti, perciò con molta facilità lo suonerà un suonatore di Clarinetto.¹³²

¹³⁰ Cfr. la voce *Antonio Tosoroni*, contenuta nel sito di Dick Martz dedicato al corno, <http://rjmartz.com/hornplayers/tosoroni/>

¹³¹ ERIC BRUMMITT, *The Writings of Antonio Tosoroni, a presentation to the 24th Early Brass Festival of the Historic Brass Society*, July 2008, *ibid.*

¹³² ANTONIO TOSORONI, *Trattato pratico di strumentazione*, Firenze, Guidi, 1850, p. 25.

Tosoroni descrive le caratteristiche fisiche basilari dello strumento (corpo d'ottone, imboccatura del clarinetto) e precisa che il saxofono è molto più grande del clarinetto in quanto a dimensioni, cosa che ci fa supporre che l'autore faccia riferimento a uno dei primi esemplari di sax basso, come ha fatto prima di lui Berlioz. Il suo timbro viene associato al soffice suono dei legni, ma con una qualità più «robusta». Si specifica che la diteggiatura è simile a quella degli altri legni e che quindi è semplice per un clarinettista praticarlo.

Aggiunge poi che esistono varie taglie dello strumento (soprano, contralto, tenore e basso) costruite in Fa e in Do, e in Si bemolle e in Mi bemolle: particolarità non riportata nella prima edizione del trattato di Berlioz del 1844, ma invece presente nel *Supplément* di Kastner, sempre del 1844. Tosoroni riporta infine un'importante informazione in merito al primo concerto in Italia in cui viene usato un saxofono:

Quest' ultimo [il sax contralto in Mib] è quello che i Prof. di Musica e Negozianti di Strumenti Armonici signori Brizzi e Niccolai di Firenze fecero venire da Parigi, e si poté sentire con successo grandissimo all'Accademia Filarmonica ai primi di Gennajo del 1848 col mezzo del nostro bravissimo Prof. di Clarinetto Signor Giovanni Bimboni.¹³³

Un esemplare di sax contralto in Mi bemolle è stato quindi fatto arrivare in Italia da Parigi (probabilmente tramite la *Maison Sax*) dalla ditta Brizzi Niccolai di Firenze poco dopo il suo debutto francese: ciò testimonia la grande diffusione che stava avendo l'operato di Sax.¹³⁴ L'«inaugurazione» dello strumento nelle sale da concerto italiane avviene dunque nei primi giorni del gennaio 1848, presso l'Accademia Filarmonica, per mano del virtuoso clarinettista Giovanni Bimboni, molto attivo nella scena fiorentina dell'epoca.¹³⁵

Non ci sono informazioni, purtroppo, in merito al programma eseguito durante la serata e sull'accoglienza dello strumento. È risaputo, comunque, che Firenze, intorno alla metà dell'Ottocento, è particolarmente attenta alle novità provenienti dal resto d'Europa,

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Enea Brizzi e Giovanni Niccolai fondarono nel 1842 a Firenze la casa musicale Brizzi e Niccolai, che si occupava, nello specifico, della produzione di pianoforti di alta fattura artigianale. La ditta godette di un certo prestigio, tanto da ottenere anche dei riconoscimenti internazionali. La casa musicale mantenne il nome Brizzi e Niccolai anche quando Brizzi - che comunque era un ottimo trombettista - si ritirò per problemi economici. Per approfondire la figura di Enea Brizzi si veda LEILA GALLEN LUISI, voce *Enea Brizzi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIV, 1972, [http://www.treccani.it/enciclopedia/enea-brizzi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/enea-brizzi_(Dizionario-Biografico)/)

¹³⁵ Giovanni Bimboni (Firenze, 1813 – *ivi*, 1893) fu un clarinettista, insegnante e inventore di Firenze; ideò, verso il 1848, il Bimbonclaro, una specie di clarinetto basso in Si bemolle (di cui Tosoroni parla nel suo trattato a p. 27). La sua principale attività fu comunque quella dello strumentista: fu virtuoso del clarinetto e del corno di bassetto, con i quali si esibiva regolarmente con l'orchestra del Teatro della Pergola, della Cappella Granducale e della Società Filarmonica di Firenze. In merito all'operato di Bimboni si veda ADRIANO AMORE, *La scuola clarinettistica italiana. Virtuosi e didatti*, Frasso Telesino, s.e., 2006, p. 14.

soprattutto alle migliorie apportate sugli strumenti a fiato,¹³⁶ risulta abbastanza naturale, dunque, che la prima esibizione in Italia dello strumento avvenga proprio in questa città.

Immagini n. 1¹³⁷

¹³⁶ Per quanto concerne questo argomento si veda ALESSANDRO ONERATI, *Gli strumenti a fiato nella vita musicale fiorentina dell'Ottocento*, tesi di dottorato, Università degli studi di Urbino, a. a. 1994/1995, relatore Francesco Luisi. A proposito di Firenze, è bene segnalare lo straordinario e unico interesse della città per la musica strumentale a differenza degli altri centri italiani. Gloria Staffieri nota infatti «la speciale propensione per la musica strumentale in un'epoca prevalentemente dominata, sia dal punto di vista della produzione che della recezione, dalle forme operistiche: grazie alla forte influenza che sulla sede granducale esercita la cultura viennese, favorita dalla corte dei Lorena, le composizioni strumentali di Haydn, Mozart, Beethoven e di altri compositori attivi nell'area austro-tedesca arricchiscono fin dai primi decenni del secolo tanto l'editoria che il vivace tessuto concertistico della città»: GLORIA STAFFIERI, *Firenze, Teatro della Pergola (1823-1848)*, in *Le orchestre dei teatri d'opera italiani nell'Ottocento. Bilancio provvisorio di una ricerca*, a cura di Franco Piperno, «Studi Verdiani», vol. 11, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996, p. 181. Per approfondire le vicissitudini dell'orchestra del Teatro della Pergola rimando a *ivi*, p. 112.

¹³⁷ Immagini tratte dal libretto di *Giovanni da Procida*, opera seria del 1838 di Józef Poniatowski (Roma, 1816 – Londra, 1873), compositore e tenore polacco. Su Józef Poniatowski si veda IRENA PONIATOWSKA, voce *Józef Poniatowski*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XX, p. 92. Nella lista degli strumentisti si noti il nome di Giovanni Bimboni al primo clarinetto e di Antonio Tosoroni al primo corno: i due musicisti, dunque, si conoscevano e lavoravano a stretto contatto nelle fila dell'orchestra del Teatro della Pergola.

Amintore Galli, *Manuale del Capo-Musica. Trattato di strumentazione per banda*

La seconda apparizione del saxofono in Italia è riscontrabile, a quasi quarant'anni di distanza dal trattato di Tosoroni, nel *Manuale del Capo-Musica. Trattato di strumentazione per banda* di Amintore Galli. Galli (Peticara, 1845 – Rimini, 1919) fu un critico, insegnante e compositore italiano; si formò presso il Conservatorio di Milano e in seguito scrisse alcune opere che ebbero un discreto successo. Fu direttore della banda di Amelia, in Umbria, oltre che della scuola di musica a Finale Emilia fra il 1871 e il 1873. Lavorò come critico musicale a Milano per il quotidiano *Il secolo*, edito da Sonzogno; fu anche direttore artistico dello Stabilimento Musicale Sonzogno. Insegnò nel Conservatorio di Milano - fra il 1878 e il 1903 - e redasse diversi studi sulla teoria musicale.¹³⁸

Galli, dunque, aveva una certa dimestichezza con l'organico della banda, di cui, fra l'altro, sappiamo che il sax divenne una delle colonne portanti a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento in Italia; di conseguenza è importante per noi capire come lo strumento venne recepito e inteso anche da parte degli esperti di questa formazione.

Nel suo manuale Galli dedica alcune pagine al saxofono; esordisce in questo modo: «La invenzione dei Saxofono e [sic] dovuta al celebre fabbricatore di strumenti Adolfo Sax, di Parigi. In Francia e nel Belgio sono usatissimi, e già da parecchi anni vennero introdotti nelle bande musicali italiane principali»; ci viene confermata, dunque, la decisa inclusione dello strumento nelle bande della nostra penisola.¹³⁹ A seguire, l'autore offre una serie di considerazioni che ricordano molto quelle del trattato di Gevaert, precedente di alcuni anni, ovvero viene notata la vicinanza del timbro del sax a quello del violoncello, del corno inglese e del clarinetto, oltre che la sua gradevolezza e cantabilità nel registro medio.¹⁴⁰

Galli dimostra poi di essere a conoscenza delle caratteristiche strutturali del sax e dell'estensione dei quattro strumenti principali della famiglia. Stila infine una piccola lista dei metodi per saxofono disponibili all'epoca (fra cui quello del nostro Kastner), oltre che di alcuni autori di brani dedicati allo strumento, a dimostrazione della diffusione in Italia degli

¹³⁸ In merito alla cospicua attività di Galli si veda MARCO BEGHELLI, voce *Amintore Galli*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. IX, p. 447.

¹³⁹ AMINTORE GALLI, *Manuale del Capo-Musica. Trattato di strumentazione per banda*, Milano, Ricordi, 1889, p. 104.

¹⁴⁰ Cfr. *ibid.* Come si vedrà nello specifico nelle pagine del capitolo dedicate ai trattati belgi, François-Auguste Gevaert nel *Nouveau traité d'instrumentation* del 1885 ha affermato, a proposito del saxofono: «En créant cet instrument, M. Adolphe Sax a enrichi l'orchestre d'une voix nouvelle et douée de son expression propre: voix riche et pénétrante, dont le timbre, un peu voilé, tient à la fois du violoncelle, du cor anglais et de la clarinette, mais avec une sonorité plus intense.» : FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris, Lemoine et fils, 1885, p. 187.

studi prodotti in Europa per il sax: «Metodi di Saxofono sono dovuti al Kastner, al Beekman, al Sax, e pezzi al Mayeur, all'Aerts, Merk, Paque».¹⁴¹

Esempio n. 1¹⁴²

Immagine n. 2¹⁴³

¹⁴¹ *Ivi*, p. 105. Non ci risulta che Sax abbia redatto un manuale per saxofono, ma solo degli esercizi ad esso dedicati. Ideò, invece, un metodo per le altre sue invenzioni, saxhorns e saxotromba: *Méthode complète pour saxhorn et saxotromba soprano, alto, ténor, baryton, basse et contrebasse à 3, 4 et 5 cylindres, suivie d'exercices pour l'emploi du compensateur* (Paris, Brandus, 1851). Louis Mayeur (1837-1894) fu una figura di una certa rilevanza per quanto concerne la diffusione dello strumento durante l'Ottocento. In quanto studente di Adolphe Sax, fu uno dei primi virtuosi del saxofono; molto conosciuto come solista nella Parigi musicale dell'epoca, copriva il posto di saxofonista nell'orchestra dell'Opéra de Paris, con la quale eseguì i primi passi orchestrali dedicati allo strumento (Bizet, Massenet, Delibes, Paladilhe). Fu anche un agile clarinettista e diresse sia alcune bande militari sia svariati *ensembles* civili. Prolifico compositore, dedicò molti arrangiamenti di arie operistiche al saxofono; redasse anche un metodo per sax, il *Grand Méthode pour saxophone*, del 1867 (che Galli non nomina). Per queste informazioni, e per approfondire la figura di Mayeur, si veda NANCY LYNNE GREENWOOD, *Louis Mayeur: his life and works for saxophone based on opera themes*, tesi di dottorato, The University of British Columbia, febbraio 2005.

¹⁴² LOUIS MAYEUR, *Grande fantaisie de concert sur Rigoletto, pour saxophone alto*, Op. 42, 1877, p. 1.

¹⁴³ LOUIS MAYEUR, *New and Grand Method for Saxophone*, London, Alfred Hays, 1896, frontespizio.

Amintore Galli, *Strumenti e strumentazione*

Galli redasse anche uno studio dedicato alle caratteristiche dei singoli strumenti e all'arte della strumentazione in generale. Si tratta di *Strumenti e strumentazione*, del 1897; anche questa volta Galli inserisce il saxofono all'interno della sua trattazione.

L'autore mostra di nuovo, così, di essere a conoscenza dell'intera famiglia dello strumento e, per quanto riguarda le caratteristiche fisiche dei sax, riferisce che «La loro ancia è più forte e più larga di quella del clarinetto e un po' più ricurva nel centro».¹⁴⁴ Come nel manuale studiato nel paragrafo precedente, anche in questo caso Galli indica alcune analogie timbriche tra il sax e il violoncello, il corno inglese e il clarinetto, sempre di chiara ispirazione dal trattato di Gevaert.

Dopo aver specificato che tutti i membri della famiglia possiedono la stessa notazione e digitazione, Galli riporta una curiosa affermazione: «Lo strumento tipo è quello del soprano in Sib»: considerazione abbastanza bizzarra, in quanto fin dalle origini dello strumento nell'Ottocento è il contralto ad essere usato con maggior costanza, mentre il soprano presenta delle difficoltà maggiori, soprattutto per quanto concerne l'intonazione.¹⁴⁵ L'autore prosegue descrivendo l'anatomia del soprano e aggiunge, giustamente, che «È evidente l'analogia col clarinetto in Sib».¹⁴⁶

¹⁴⁴ AMINTORE GALLI, *Strumenti e strumentazione*, Milano, Sonzogno, 1897, p. 89.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ *Ibid.*

I.2.2 Il Novecento: Berlioz, Ricci, Jachino, Casella-Mortari

Ettore Berlioz, *Grande trattato di strumentazione e d'orchestrazione moderne di Ettore Berlioz; con appendice di Ettore Panizza*

Ettore Panizza (Buenos Aires, 1875 – Milano, 1967) fu un direttore d'orchestra e compositore argentino. Dopo aver iniziato gli studi musicali con il padre Giovanni Grazioso Panizza (compositore e violoncellista), completò la sua formazione presso il Conservatorio di Milano, dove poteva annoverare fra i suoi insegnanti anche Amintore Galli (armonia). Ebbe un'importante carriera come direttore artistico di vari teatri d'opera, oltre che come direttore d'orchestra. La sua opera più nota è *Aurora*, op. 3, su libretto di Luigi Illica, ambientata durante il periodo delle rivoluzioni argentine, ma con un testo in italiano.¹⁴⁷

La traduzione novecentesca italiana del trattato di Berlioz, con tanto di aggiornamento, venne effettuata proprio da Panizza e fu edita nel 1912;¹⁴⁸ si tratta del *Grande trattato di strumentazione e d'orchestrazione moderne di Ettore Berlioz; con appendice di Ettore Panizza*. Questa versione in italiano risulta di fondamentale importanza per il nostro studio, in quanto ha tramandato agli studenti italiani le preziose istruzioni berlioziane filtrate attraverso gli occhi di un compositore attivo nel Novecento: Panizza ci offre la testimonianza delle conoscenze dei compositori italiani, all'inizio del secolo XX sul saxofono e sul suo ruolo in orchestra.

¹⁴⁷ Cfr. DEBORAH SCHWARTZ-KATES, voce *Héctor Panizza*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XIX, p. 32.

¹⁴⁸ Una prima traduzione in italiano del volume di Berlioz venne redatta già nel 1846 da Alberto Mazzucato (Udine, 1813 – Milano, 1877), compositore, musicista e docente italiano. Il testo fu pubblicato con il seguente titolo: *Grande trattato di stromentazione e d'orchestrazione moderne, contenente l'indicazione esatta delle estensioni, un'esposizione del meccanismo e lo studio del timbro e del carattere espressivo de' diversi stromenti* (Milano, Ricordi, 1846). A proposito di questa edizione, Peter Bloom aggiunge che «la traduction d'Alberto Mazzucato est d'une importance capitale puisque ce professeur italien offre à Berlioz maintes corrections et améliorations du texte lors de la publication de la version française»: PETER BLOOM, voce *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, in *Dictionnaire Berlioz*, cit., p. 560. E anche Franco Piperno nota che, nell'Ottocento, «nella trattatistica l'orchestra è fatta oggetto di disamine competenti e approfondite, soprattutto dopo la pubblicazione in Italia del *Trattato di stromentazione ed orchestrazione moderne* di Berlioz nella traduzione di Mazzucato, senza particolare riferimento al suo impiego in contesto operistico»: *Le orchestre dei teatri d'opera italiani nell'Ottocento. Bilancio provvisorio di una ricerca*, a cura di Franco Piperno, «Studi Verdiani», vol. 11, cit., pp. 126-127. In merito all'operato di Alberto Mazzucato si vedano: FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, voce *Mazzucato Alberto*, in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique. Supplément et complément*, Parigi, Firmin-Didot, 1878-1880, tome II, pp. 193-194; ANGELO RUSCONI, voce *Mazzucato Alberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, 2008, [http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-mazzucato_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-mazzucato_(Dizionario_Biografico)/). Mazzucato fu autore di diversi articoli apparsi sulla «Gazzetta musicale di Milano» in cui fornì interessanti e intelligenti osservazioni riguardo all'organico dell'orchestra. Nel 1871 fece parte della commissione (composta da Casamorata, Lauro Rossi e Verdi) riunitasi a Firenze anche per delineare il modello dell'orchestra italiana, specificandone le proporzioni interne. Cfr. GLORIA STAFFIERI, *Firenze, Teatro della Pergola. Materiali per una storia dell'orchestra (dagli anni Venti dell'Ottocento all'Unità d'Italia)*, «Studi Verdiani», vol. 16, cit., p. 112.

Come accennato sopra, Panizza non si limita a tradurre i suggerimenti di Berlioz, ma fornisce delle integrazioni che vanno a colmare la sessantina d'anni che distanziano l'edizione originale da quella novecentesca. Fra queste aggiunte spicca subito la specificazione dei brani in cui è presente il sax contralto nell'ultimo Ottocento, informazione che, per questioni cronologiche, Berlioz non aveva fornito: «Di questi quattro tipi il più usato in orchestra è il Saxofono Contralto (in Mi bemolle). Troviamo alcuni esempi in Bizet (*Arlésienne*), in Massenet (*Herodiade*), Werther, ecc.».¹⁴⁹ Si tratta, quindi, delle prime immissioni in orchestra del sax “registrate” e annotate da Panizza.

Più avanti l'autore valuta interessante riportare la notizia di «[...] un'altra famiglia di Saxofoni, ma pressoché dimenticata. La citeremo per sola curiosità»:¹⁵⁰ la famiglia di strumenti in Fa e Do, ideati in origine da Adolphe Sax per le specifiche esigenze dell'orchestra, poi caduti in disuso. Dopo aver specificato l'estensione dei vari strumenti in Si bemolle e in Mi bemolle, Panizza afferma: «Di questa seconda famiglia il più usato in orchestra sarebbe il Saxofono Basso (in *Si b*) se non fosse però, e con grande vantaggio, supplito dal Sarrusophone».¹⁵¹ Non ci risulta, in effetti, che il saxofono basso in Si bemolle sia stato molto utilizzato in orchestra; sappiamo anzi che il contralto era lo strumento più comune in tali occasioni. In ogni caso, all'epoca il sarrusofono veniva a volte impiegato in Europa per sostituire il controfagotto, quindi lo si poteva trovare spesso fra le file dell'orchestra.¹⁵²

Uno degli esempi di passi orchestrali per sax riportati da Panizza nell'appendice del trattato appartiene al dramma lirico in quattro atti *Lorenza* di Edoardo Mascheroni, composta su libretto di Luigi Illica e risalente al 1901. Il pezzo citato appartiene al Preludio dell'atto III, in cui il sax tenore, in compagnia dei clarinetti in Si bemolle e del clarinetto basso in Si bemolle, esegue una melodia molto espressiva, in 6/8.¹⁵³ L'esempio seguente riporta un breve frammento della celebre frase in La bemolle maggiore assegnata al sax contralto ne *L'Arlésienne* di Bizet del 1872, esempio di cantabilità e dolcezza, mentre, come ultimo passo,

¹⁴⁹ ETTORE BERLIOZ, *Grande trattato di strumentazione e d'orchestrazione moderne di Ettore Berlioz; con appendice di Ettore Panizza*, Milano, Ricordi, 1912, vol. II, p. 88.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Per esempio, Ravel ha usato il sarrusofono al posto del controfagotto ne *L'Heure espagnole* (del 1911).

¹⁵³ Edoardo Mascheroni (Milano, 1859 – Ghirla, 1941) fu compositore e direttore d'orchestra. A lui si devono le prime esecuzioni al Teatro Apollo di Roma, nel 1886, di *Tannhäuser* e *Der fliegende Holländer*, oltre che di *Manon Lescaut* nel 1893 e di *La Bohème* nel 1896. Diresse anche le prime di *La Wally* di Catalani, nel 1892, e di *Falstaff* di Verdi, nel 1893. Mascheroni si ritirò nel 1925, con alle spalle la produzione di due Requiem, di svariata musica da camera e di due opere, entrambe su libretto di Luigi Illica. *Lorenza* fu eseguita per la prima volta al Teatro Costanzi di Roma, il 13 aprile 1901, e fu rivista per l'esecuzione a Brescia del 3 settembre 1901; *La Perugina* andò in scena con successo al Teatro San Carlo di Napoli il 24 aprile del 1909. Cfr. CLAUDIO CASINI, voce *Edoardo Mascheroni*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol., p.

Panizza propone il *Werther* di Massenet del 1892, in cui il sax alto, già ben integrato fra gli strumenti dell'orchestra, esegue la stessa parte affidata agli oboi, al corno inglese, ai clarinetti e ai corni.

Vittorio Ricci, *L'Orchestrazione nella sua essenza, nella sua evoluzione e nella sua tecnica: manuale ad uso degli allievi di composizione e dei cultori delle discipline musicali*

Nel 1920 Vittorio Ricci pubblica un manuale di orchestrazione dedicato agli studenti di composizione o comunque a esperti nell'ambito degli studi musicali;¹⁵⁴ si tratta de *L'Orchestrazione nella sua essenza, nella sua evoluzione e nella sua tecnica: manuale ad uso degli allievi di composizione e dei cultori delle discipline musicali*. In copertina è riportata la seguente indicazione: «In sostituzione del Manuale di Strumentazione di E. Prout»; nella Premessa Ricci spiega infatti che il volume avrebbe dovuto essere «[...] una nuova ed ampliata ristampa del piccolo *Trattato di Strumentazione* di E. Prout, tradotto da me circa 25 anni fa per questa Collezione e pubblicata per la prima volta a Londra una decina di anni avanti».¹⁵⁵ Ricci racconta di aver constatato che, nonostante alcune «ottime qualità», il testo era «per buona parte invecchiato»;¹⁵⁶ così lo riscrisse, utilizzando comunque il vecchio manuale come punto di partenza ma «aggiungendovi tutto quello che la mia personale esperienza e le lunghe ricerche mi hanno dettato in proposito».¹⁵⁷

Ricci spiega così la motivazione che lo ha portato alla stesura di questo volume:

In questo momento in cui l'Italia cerca di emanciparsi dagli altri paesi non soltanto nelle industrie e nei commerci, ma anche nei mezzi di educazione della mente, mi è sembrato opportuno di pubblicare un libro che, se non altro, per ricchezza di notizie possa stare a confronto con quelli scritti in altre lingue. Non ho bisogno infatti di rammentare al lettore che anche nel ramo dell'arte che ci occupa, noi siamo assolutamente mancanti di opere nostrane; dovendo rimontare, per trovarne una, al vecchio Tosoroni, buono tutt'al più, per istruire una Marcia; o ricorrere – a parte opuscoli e monografie di non grande importanza – a testi di autori stranieri, molti dei quali non sono nemmeno tradotti in italiano.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Vittorio Ricci (Terranuova Bracciolini, 1859 – Firenze, 1925) fu un compositore e insegnante di canto italiano. Studiò armonia con Anichini, composizione con Guido Tacchinardi, canto con Cecilia Varesi-Boccardati e si perfezionò in seguito a Parigi con Giovanni Sbriglia. Insegnò per un periodo in Italia e in Inghilterra, dopodiché si spostò a Edimburgo, dove lavorò come insegnante di canto. Tornò poi in Italia, a Firenze, dove si dedicò sia all'insegnamento che alla composizione. Tra il 1920 e il 1925 tenne lezioni sulla storia della musica inglese e sulle forme musicali presso il British Institute di Firenze. Cfr. la voce non firmata *Vittorio Ricci*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1988, vol. VI, p. 326.

¹⁵⁵ VITTORIO RICCI, *L'Orchestrazione nella sua essenza, nella sua evoluzione e nella sua tecnica: manuale ad uso degli allievi di composizione e dei cultori delle discipline musicali*, Milano, U. Hoepli, 1920, p. XI. Ebenezer Prout (compositore inglese) aveva infatti pubblicato nel 1877 il testo *Instrumentation*, che fu tradotto in italiano e pubblicato da Ricci nel 1891, con il titolo *Strumentazione*. Questo studio non comprende, tuttavia, il saxofono.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.* Nei paragrafi precedenti abbiamo parlato del manuale di Antonio Tosoroni, *Trattato pratico di strumentazione*, risalente al 1850.

Appare evidente la necessità di affermare una certa dignità artistica tutta italiana. Era un desiderio molto sentito negli anni durante i quali si stava facendo strada un'ideologia "neoclassica" – di fatto nazionalistica - volta a riportare alla luce l'antico passato strumentale italiano; ne conseguiva il bisogno di realizzare, oltre alla musica, anche degli studi di matrice puramente italiana, finalizzati a conquistare un'autonomia nei confronti delle influenze didattiche straniere.

Nel suo manuale, Ricci si occupa comunque anche del saxofono. L'autore descrive come Sax abbia applicato l'ancia semplice del clarinetto a un tubo a forma conica per giungere alla creazione del suo nuovo strumento; questa operazione fece sì che il sax fosse fornito di un timbro *sui generis*: «Per conseguenza prima di tutto il suono perdè [sic] la naturale crudezza degli strumenti a doppia ancia e prese un timbro rotondo e pastoso, che, specialmente in un insieme di strumenti congeneri, rammenta da vicino quello dell'Organo».¹⁵⁹

In merito alla presenza del sax in orchestra, Ricci si esprime in questo modo:

Il Sassofono, malgrado i suoi pregi innegabili, non è riuscito finora a prendere un posto importante nell'Orchestra e tanto meno a detronizzare l'Oboe, il Clarinetto e il Fagotto. La ragione deve ricercarsi forse nella natura stessa di quel compromesso di cui questo strumento è l'esponente; per il quale compromesso, nonostante che il Sassofono riunisca i vantaggi dei diversi gruppi dai quali in un modo o nell'altro deriva, esso ha perduto in gran parte le loro più salienti caratteristiche, così care ad ogni compositore e così utili nell'impasto orchestrale. Si direbbe, insomma, che il noto assioma *in medio stat virtus* sia risultato a danno del Sassofono, il quale, appunto a causa del suo colore neutro, rende impossibile all'orchestra di dosare, per così dire, i colori della sua tavolozza nel modo che gli sembra più opportuno. Certo questo strumento potrà rendere servizi importanti per ottenere effetti speciali di timbro, sia che venga usata l'intera famiglia, sia qualche membro di essa, e da questo punto di vista non può essere adoperato che con grande vantaggio.¹⁶⁰

Ricci individua quindi la ragione della mancata assegnazione di un leggio stabile al sax in orchestra nel «suo colore neutro», che costituirebbe una sorta di compromesso fra vari strumenti e porterebbe all'assenza di una vera identità dello strumento in sé. Nonostante questa "mancanza" il sax, secondo Ricci, è in grado di fornire un nuovo colore all'organico orchestrale, sia da solo che in compagnia di altri membri della sua famiglia.

L'autore prosegue citando esplicitamente la famosa frase di Gevaert - già incontrata in precedenza - in cui lo strumento viene avvicinato al violoncello, al corno inglese e al clarinetto; sempre di Gevaert riporta le opinioni riguardanti le peculiarità del timbro nei vari registri dello strumento, ponendo l'accento sulle doti canore dello strumento nel *legato*.

¹⁵⁹ *Ivi*, p. 243. Anche Widor aveva parlato, per quanto riguarda la sonorità del quartetto di saxofoni, di una vicinanza al timbro dell'organo.

¹⁶⁰ *Ivi*, pp. 243-244.

Aggiunge che «I suoni sovracuti poi sono di intonazione incerta, ed è meglio riservarli per i soli passi di virtuosità», testimoniando che l'utilizzo dei suoni dell'estremo registro acuto ha fatto il suo ingresso abbastanza stabilmente nella prassi esecutiva dello strumento.¹⁶¹ Nomina anche il trattato di Widor a più riprese, in particolare a proposito dell'individuazione del sax alto come il migliore della famiglia, sia per il suo timbro sia per l'intensità del suono.

Si passa poi alla descrizione dei vari strumenti, dal soprano al baritono, e qui Ricci specifica: «Il Sassofono, quasi sconosciuto in Germania, è impiegato nelle Bande Militari dell'America, dell'Italia, del Belgio, dell'Inghilterra e specialmente della Francia, dove è ammesso nell'Orchestra più frequentemente che negli altri paesi», ammettendo quindi che l'orchestra francese è più incline ad accogliere lo strumento; cita, in questo senso, *Hamlet* di Thomas, *Hérodiade* di Massenet e *L'Arlésienne* di Bizet.¹⁶² Riporta di seguito alcuni frammenti tratti da *L'Arlésienne*. L'autore segnala infine la presenza di quattro saxofoni (soprano in Do, contralto in Fa, baritono in Fa, basso in Do) nella *Sinfonia domestica* di Richard Strauss del 1904.

¹⁶¹ *Ivi*, p. 244.

¹⁶² *Ivi*, p. 246.

Carlo Jachino, *Gli strumenti d'orchestra. Tavole sinottiche e testo illustrativo*

Carlo Jachino ha pubblicato nel 1950 lo studio *Gli strumenti d'orchestra. Tavole sinottiche e testo illustrativo*, che per noi è abbastanza rilevante, in quanto Jachino ha adottato un saxofono contralto in *Fantasia del Rosso e Nero* per orchestra, del 1935.¹⁶³ Come specifica l'autore stesso, il testo vuole porsi come un «prontuario» il più possibile completo, sistematicamente concepito, distribuito in tavole sinottiche di facile e rapida consultazione». ¹⁶⁴ L'autore, sempre nella Prefazione, sottolinea che in ogni caso il suo lavoro non può andare a sostituire i trattati di Berlioz, Gevaert e Rimskij-Korsakov, che rimarranno sempre dei

capolavori didattici, ai quali occorrerà sempre rivolgersi per attingere notizie sul valore poetico della sonorità dei singoli strumenti, sulla loro utilizzazione estetica, sulla loro combinazione timbrica ai fini di una razionale orchestrazione. Ma una volta letti, questi trattati, e meditati e fatte le dovute riserve per quanto concerne una tecnica in gran parte superata, la presente pubblicazione potrà, come trattato integrativo e riassuntivo, diventare utile, forse necessaria.¹⁶⁵

È chiaro quindi che l'intento di Jachino è quello di fornire alcune integrazioni allo studio degli strumenti aggiornate alla seconda metà del secolo XX. Nell'Avvertenza specifica che tutte le considerazioni presenti nel testo sono da riferirsi all'orchestra, alla massa orchestrale, e non alle possibilità virtuosistiche degli strumenti solisti. Anche la classificazione degli strumenti di «uso normale», «meno comune» ed «eccezionale» è da riferirsi all'impiego che ne viene fatto in orchestra.¹⁶⁶

Nella sezione generale dedicata agli strumenti a fiato (a bocca e ad ancia) Jachino osserva che «il “vibrato” si ottiene particolarmente bene sui saxofoni». ¹⁶⁷ Il sax è inserito fra gli «strumenti a fiato (ad ancia) di uso eccezionale», cosa che ci fa dedurre che il saxofono,

¹⁶³ Carlo Jachino (Sanremo, 1887 – Roma, 1971) è stato un compositore italiano. Ha inizialmente studiato a Lucca con E. Camozzi e G. Luporini; ha poi proseguito con Riemann a Lipsia. Dal 1928 al 1933 è stato docente e vice-direttore del Conservatorio di Parma (1928-1933), spostandosi poi al Conservatorio di Napoli (1933-1938) e al Conservatorio di Roma (1938-1951). Dal 1951 al 1953 è stato direttore del Conservatorio di Napoli; è passato poi al Conservatorio di Bogotà sia col ruolo di docente sia di direttore. Dal 1961 è stato direttore artistico del Teatro San Carlo di Napoli e dal 1967 membro dell'Accademia di Santa Cecilia. La sua produzione musicale si è mossa da una «generosa esuberanza» iniziale, di ispirazione zandonaiiana (si pensi all'opera *Giocondo e il suo re*), a un «più sorvegliato senso costruttivo», grazie a cui con il *Secondo Quartetto* è stato premiato a Philadelphia (insieme a Casella, Bartók e Weiner). Nel secondo dopoguerra ha fatto l'esperienza della dodecafonia e della modalità (*Santa orazione alla Vergine Maria, Requiem per una fanciulla morta d'amore*). Oltre a *Gli strumenti d'orchestra*, Jachino ha scritto anche *Tecnica dodecafonica* (1948), utile e agile manuale per gli studenti. Cfr. ROBERTO COGNAZZO, voce *Carlo Jachino*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1988, vol. III, pp. 712-713.

¹⁶⁴ CARLO JACHINO, *Gli strumenti d'orchestra. Tavole sinottiche e testo illustrativo*, Milano, Curci, 1950, Prefazione (p. non numerata).

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ivi*, Avvertenza.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 16.

intorno al 1950, non fosse ancora considerato uno strumento stabile dell'orchestra.¹⁶⁸ Jachino specifica l'estensione dei saxofoni sopracuto in Si bemolle, sopranino in Fa, sopranino in Mi bemolle, soprano in Do, soprano in Si bemolle, contralto in Fa, contralto in Mi bemolle, tenore in Do, tenore in Si bemolle, baritono in Fa, baritono in Mi bemolle, basso in Do, basso in Si bemolle, contrabbasso in Mi bemolle, precisando che il primo e l'ultimo sono «rarissimamente usati».¹⁶⁹ L'autore riporta poi le tavole degli armonici e dei trilli; precisa anche la possibile velocità di articolazione delle note staccate e la probabile durata delle note lunghe in base al registro e all'altezza della nota.¹⁷⁰

Il testo è dunque privo di informazioni storiche riguardanti lo strumento: fornisce delle specificazioni puramente tecniche per il suo corretto impiego in orchestra.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. 44.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ivi*, p. 50.

Alfredo Casella – Virgilio Mortari, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*

La Premessa del manuale *La tecnica dell'orchestra contemporanea* di Casella e Mortari contiene alcune precisazioni a proposito della finalità del loro studio e del modo in cui esso è stato redatto;¹⁷¹ Mortari spiega che

La presente opera vuole essere un manuale pratico e aggiornato, che tratta della tecnica e delle possibilità espressive degli strumenti nell'orchestra contemporanea senza entrare in merito all'arte dell'orchestrare vera e propria, per la quale, più di un trattato, serve un lavoro assiduo, assistito da un bravo maestro, e la conoscenza e lo studio delle partiture dei grandi compositori.¹⁷²

Si tratta quindi di un lavoro focalizzato più sui singoli strumenti che sull'orchestrazione, anche se non mancano, in taluni casi, osservazioni riguardanti gli impasti sonori.

Sempre nella Premessa viene precisato che gli autori hanno redatto il testo grazie alle loro personali esperienze e a quelle di alcuni colleghi, fra il 1945 e il 1946; Mortari specifica tuttavia che, a causa della morte di Casella poco prima della pubblicazione del volume, il lavoro di controllo e di revisione delle bozze è stato condotto in assenza del secondo autore (Mortari dedica per l'appunto a Casella la pubblicazione del manuale). Aggiunge poi che molti strumentisti professionisti hanno fornito il loro prezioso aiuto per quanto concerne la stesura di alcune sezioni del volume.¹⁷³ Nella pagina seguente, in cui viene riportata la lista dei Consulenti, per il saxofono vengono nominati il professor Alfredo Mari (Roma) e il professor Baldo Maestri (Roma).¹⁷⁴

Nel loro trattato Casella e Mortari donano ampio spazio allo studio del saxofono. Riportano l'estensione degli strumenti sia della famiglia in Fa e Do sia di quella in Si bemolle e Mi bemolle; specificano che comunque i sax più usati sono quelli della seconda. Ci

¹⁷¹ Virgilio Mortari (Milano, 1902 – Roma, 1993) studiò presso il Conservatorio di Milano con Pizzetti e Bossi, e si diplomò in Pianoforte e in Composizione presso il Conservatorio di Parma. Insegnò Composizione al Conservatorio di Venezia dal 1933 al 1940 e al Conservatorio di Roma dal 1940 al 1973. Mortari e Casella furono insieme responsabili della direzione artistica delle Settimane Musicali a Siena. Mortari fu anche direttore artistico dell'Accademia Filarmonica Romana dal 1944 al 1946 e sovrintendente del Teatro La Fenice di Venezia dal 1955 al 1959, oltre che membro dell'Accademia di Santa Cecilia. In quanto compositore, fin dall'inizio della sua carriera dimostrò una propensione particolare per la caricatura, l'universo infantile e il folklore. La maggior parte dei suoi lavori rivela una forte costruzione formale e una netta tendenza verso il chiaro stile neoclassico. Per maggiori informazioni sulle composizioni di Mortari si veda VIRGILIO BERNARDONI, voce *Virgilio Mortari*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XVII, pp. 150-151.

¹⁷² ALFREDO CASELLA – VIRGILIO MORTARI, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Milano, Ricordi, 1950², Premessa (p. non numerata).

¹⁷³ Cfr. *ibid.*

¹⁷⁴ Cfr. *ivi*, Consulenti. Teobaldo Maestri (1923-1991) fu saxofonista e clarinetista sia in ambito classico che jazzistico. Fece parte dell'Orchestra ritmico-leggera della RAI di Roma e, come sax aggiunto, dell'Orchestra Sinfonica di Santa Cecilia. Oltre a esibirsi con svariate formazioni jazzistiche, incise numerose colonne sonore di musicisti quali Rota, Morricone e Piovani. Ebbe contatti diretti con molti compositori contemporanei fra cui, per l'appunto, Casella e Mortari. Insegnò presso i Conservatori di Pesaro (dal 1970 al 1973) e di Frosinone. Cfr. MARIO MARZI, *Il Saxofono*, cit., pp. 186-187.

informano anche della “conquista” della nota Si bemolle grave su tutti i saxofoni (precedentemente, la nota più grave eseguibile era il Si naturale).¹⁷⁵

Riguardo alle caratteristiche del timbro dello strumento il testo riporta questa descrizione:

La voce del saxofono è penetrante, un po' velata; una certa sensualità la imparenta con il timbro insinuante della 1ª corda del violoncello. La sua sonorità è molto intensa nel forte (arriva ad una potenza che può equilibrarsi con quella del corno) e giunge ad effetti di morboso languore nel piano.¹⁷⁶

Prosegue specificando le peculiarità dei tre registri (grave, medio e acuto), riportando le seguenti informazioni sull'ultimo dei tre citati: «[...] con i recenti accorgimenti meccanici ideati dal costruttore francese Henri Selmer il registro acuto ha guadagnato molto in omogeneità sonora.»¹⁷⁷ Gli autori appaiono dunque informati in merito alle migliori apportate allo strumento da parte di quella che diverrà la più famosa casa costruttrice di saxofoni del Novecento.¹⁷⁸

Seguono considerazioni inerenti alla difficoltà di ottenere un timbro morbido e vellutato nel saxofono: «Il saxofono tende all'asprezza, al suono metallico e nasale, ed è di intonazione delicata; perciò – nonostante una sua certa facilità di emissione del suono – ha bisogno di cure speciali per ottenere bellezza e dolcezza di timbro.»¹⁷⁹ Gli autori osservano poi, finalmente, che «In orchestra, di solito, si usano i saxofoni soprano, contralto e tenore (Ravel, nel *Bolero*, usa anche il soprano)»: dimostrano così di essere a conoscenza della particolare strumentazione del *Bolero*.¹⁸⁰

Per quanto concerne la prassi esecutiva dello strumento, viene fornita una tabella abbastanza dettagliata delle varie tecniche dei trilli; gli autori si soffermano anche - come era stato fatto in trattati precedenti - sulla natura «cantabile» del sax, che si presterebbe particolarmente al *legato*.¹⁸¹ Si parla poi della tecnica dello staccato («È possibile la sola articolazione semplice. Nello staccato il saxofono è di emissione meno pronta che, ad esempio, il clarinetto») e dei suoni frullati, possibili e «di buon effetto».¹⁸² Gli autori

¹⁷⁵ Cfr. ALFREDO CASELLA – VIRGILIO MORTARI, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, cit., p. 108.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ Il figlio di Sax, Adolphe-Edouard (1859-1945) - il quale aveva rilevato la fabbrica dal padre - nel 1922 tentò di risollevarne le sorti dell'impresa, ormai in declino, stipulando un accordo con il costruttore di strumenti Henri Selmer; Sax fu tuttavia costretto, nel 1928, a cedere la fabbrica a Selmer, il quale portò il saxofono all'apice della perfezione tecnica nel corso del secolo XX. Cfr. MARIO MARZI, *Il Saxofono*, cit., p. 33.

¹⁷⁹ ALFREDO CASELLA – VIRGILIO MORTARI, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, cit., p. 108.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ivi*, p. 110.

¹⁸² *Ibid.*

riferiscono la possibilità di utilizzare una sordina per il registro grave e parlano poi del portamento, tecnica tipica del jazz, che comporta lo “scivolamento” fra una nota e l’altra:

Il portamento si fa col labbro ed è agevole nell’ambito di uno stesso registro. Nel passaggio fra un registro e l’altro il portamento viene interrotto con una piccola frattura, che è molto difficile simulare. Sono arcinote le importanti risorse del portamento nel *jazz*, e proprio dello stile timbrico del *jazz* fa parte questo sensuale procedere glissando.¹⁸³

Casella e Mortari riportano anche informazioni riguardanti la respirazione e gli ultimi miglioramenti apportati alla tecnica costruttiva dello strumento al fine di soddisfare il virtuosismo degli improvvisatori jazzisti.

Riguardo alla presenza del sax in orchestra si riportano poi le seguenti considerazioni:

Da circa un secolo, da quando cioè il saxofono è stato creato dall’ingegnosa fantasia del belga A. Sax, molto si è detto e molto si è fatto in favore di questo istrumento, a cominciare da Berlioz, ma il suo uso ordinario solo per eccezione ha varcato i limiti della banda. C’è voluto lo spirito diabolico e sovvertitore del *jazz* perché il saxofono potesse avere un’importante considerazione. Dal *jazz*, poi, è passato all’orchestra, ma sempre con timide apparizioni e trascinato, per lo più, dall’influenza che lo spirito del jazz ha esercitato sull’arte cosiddetta «dotta». La sua adozione nell’organico ordinario dell’orchestra non appare ancora prossima, nonostante le esperienze isolate di Strauss nella *Sinfonia domestica* (dove peraltro i saxofoni hanno la sola funzione di raddoppi di altri fiati e sono indicati «*ad libitum*»)¹⁸⁴

I due autori constatano quindi che lo strumento non ha ancora assunto un ruolo stabile in orchestra e che deve le sue poche apparizioni orchestrali al “rilancio” che ne ha fatto il jazz: lo strumento sarebbe usato per richiamare all’interno della musica «dotta» le “ruvide” sonorità della musica jazz.

Come esempi di passi orchestrali viene riportato un frammento tratto da *An American in Paris* di Gershwin, con la seguente spiegazione: «Con assoluta funzione di necessità i saxofoni fanno parte dell’orchestra di Gershwin, come derivazione diretta dei mezzi fonici del *jazz*», a conferma dell’affermazione riportata poco sopra.¹⁸⁵ Si osserva poi come il sax sia impiegato come «strumento isolato» ne *L’Arlésienne* di Bizet; viene riportato anche, per la prima volta, un frammento del *solo* di sax alto della *Gagliarda* contenuta nella *Partita* di Goffredo Petrassi, del 1932.¹⁸⁶

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ivi*, p. 111.

¹⁸⁵ *Ibid.* Nel poema sinfonico *An American in Paris* di George Gershwin, del 1928, sono previsti tre legghi di saxofoni, i cui strumentisti sono incaricati di suonare più esemplari dello strumento: contralto/soprano; tenore/soprano/contralto; baritono/soprano/contralto.

¹⁸⁶ ALFREDO CASELLA – VIRGILIO MORTARI, *La tecnica dell’orchestra contemporanea*, cit., p. 111.

In merito all'utilizzo dei saxofoni che ha fatto Ravel in *Boléro* e nella sua trascrizione per orchestra dei *Quadri da un'esposizione* di Musorgskij, gli autori si esprimono in questo modo:

Nel seguente noto brano di Ravel il saxofono soprano, dopo essersi abbandonato all'aperta cantabilità del registro medio, scende nel grave ed acquista un colore che pare – quasi in miniatura, un poco in caricatura – il registro di petto del soprano drammatico; e così pure il saxofono soprano, che raccoglie la melodia del soprano al suo limite estremo grave e la continua fino alla conclusione. [...] Lontanissimo da ogni influenza diretta o indiretta del jazz appare l'impiego del saxofono nell'orchestrazione di Ravel dei *Quadri di un'esposizione* di Mussorgsky. Nessun timbro poteva essere più adatto per l'atmosfera triste e, nello stesso tempo, fantastica e fiabesca di questa melodia.¹⁸⁷

Casella e Mortari notano quindi la singolarità dell'impiego del sax alto nella trascrizione del *Vecchio Castello*, lontana anni luci dal tipo di sonorità aspra, dura, quasi metallica del jazz. Al di là delle considerazioni sulle composizioni di Ravel, si nota chiaramente come gli autori abbiano voluto stilare un soddisfacente elenco di esempi di saxofono “dai diversi caratteri” in orchestra, a dimostrazione dell'innegabile capacità di adattamento dello strumento.

Gli autori parlano del saxofono anche nella sezione del manuale dedicata alla musica jazz e, a proposito delle orchestre di questo nuovo genere musicale, affermano:

Occorre subito dire che il segreto della riuscita di questo complesso orchestrale risiede nell'impiego del saxofono. Questo strumento doveva attendere oltre settant'anni per trovare il suo posto adatto, e ciò avvenne finalmente col jazz. In questa nuova famiglia di strumenti, la voce del saxofono rappresenta – colla sua larga ed ampia cantabilità – la voce “umana” ed in pari tempo adempie alla funzione di collegare tra loro gli altri strumenti: archi, ottoni, pianoforte e batteria. È al saxofono che il jazz deve quella sua tipica sonorità morbida, soffice come un grosso tappeto orientale. Sonorità “confortabile” che però non esclude altri momenti di durezza e persino di brutalità. Un altro segreto della sonorità jazzistica si trova nel fatto che gli ottoni suonano quasi sempre colla sordina, ciò che permette un impasto intimo e delicato col resto del complesso ed in ispecial modo coi saxofoni. Si può insomma considerare che questo insieme di strumenti, raggruppamento di un tipo completamente nuovo nella storia della musica, costituisce un focolare di enormi possibilità e ritmiche (ed anche espressive).¹⁸⁸

I due musicisti sottolineano dunque senza riserve il ruolo preminente del sax nel jazz, con funzioni sia di solista che di accompagnamento armonico. Lo strumento viene nominato anche nel paragrafo del trattato dedicato al pianoforte, quando si riflette sulla tarda immissione di questo strumento nella sala da concerto con il ruolo di strumento *standard*

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 113.

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 129.

dell'orchestra, e non come solista, agli inizi del Novecento. In merito a questa vicenda si afferma:

Diciamo subito che non è questo il primo caso di un strumento che deve attendere l'avvento di una determinata epoca, di un nuovo spirito musicale per trovare l'impiego delle sue risorse. Possiamo citare l'esempio del saxofono, il quale, inventato da Adolfo Sax verso il 1840, trovò solamente per mezzo del jazz – e cioè settant'anni più tardi – una improvvisa ed immensa diffusione.¹⁸⁹

Gli autori, dunque, continuano a proporre l'ipotesi secondo la quale è grazie al jazz che il sax viene riportato alla luce nel Novecento.

¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 140-141.

*En créant cet instrument [le saxophone],
M. Adolphe Sax a enrichi l'orchestre d'une voix nouvelle
et douée de son expression propre :
voix riche et pénétrante, dont le timbre, un peu voilé,
tient à la fois du violoncelle, du cor anglais et de la clarinette,
mais avec une sonorité plus intense.*

FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT

*[Les saxophones] n'ont encore fait qu'une timide apparition dans nos orchestres modernes,
mais la richesse de leurs ressources et de leurs possibilités
ne manqueront pas à l'avenir
de leur créer une place prépondérante dans nos ensembles symphoniques.*

ANDRÉ-FRANÇOIS MARESCOTTI

I.3 *Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione delle altre nazioni*

Chiudiamo la prima parte della tesi con una panoramica “selezionata” sulla produzione trattatistica degli stati (escluse, ovviamente, la Francia e l'Italia) che hanno incluso il saxofono nei loro trattati di orchestrazione fra il secolo XIX e XX. Questa operazione sarà utile per rilevare la diffusione e la ricezione dello strumento anche nei paesi in cui ha avuto un impiego minore nell'ambito dell'orchestra.

Si partirà con il Belgio - nazione che durante l'Ottocento presenta più di un'affinità con la vicina Francia - con due trattati di François-Auguste Gevaert, successore di François-Joseph Fétis alla direzione del Conservatorio di Bruxelles.¹⁹⁰ Adolphe Sax, come sappiamo, nasce in Belgio e trascorre all'incirca i primi trent'anni della sua vita in questo paese (in cui, in effetti, giunge a ideare il saxofono), per poi stabilirsi a Parigi al fine di diffondere la sua invenzione. È naturale che il suo paese natio (dove fra l'altro il padre Charles-Joseph Sax continua a lavorare nel proprio *atelier*) accolga prontamente la notizia del nuovo strumento e lo reputi *ipso facto* degno di entrare nelle pagine dei trattati di orchestrazione.

Precisiamo anche che durante l'Ottocento il Belgio, insieme con la Francia, vanta il primato in Europa sia per la qualità sia per la quantità di produzione di strumenti musicali. L'attenzione per la strumentazione è insomma molto forte. Gli *ateliers* dei costruttori sono numerosissimi (soprattutto quelli dedicati ai fiati, in quanto incaricati di fornire il necessario equipaggiamento strumentale alle innumerevoli bande musicali); le Expositions Universelles si prestano anche a Bruxelles, oltre che a Parigi, a mettere in mostra le nuove invenzioni applicate al campo della strumentazione.¹⁹¹ Fétis stesso, eminente musicologo belga, è in possesso di una nutrita collezione strumenti, che dopo la sua morte va a formare il cuore del Musée des instruments de musique di Bruxelles. Ricordiamoci inoltre che proprio Fétis è uno dei primi studiosi a riflettere sulla sonorità dell'organico orchestrale, a difendere senza indugio l'operato di Adolphe Sax e a parlare delle sue varie invenzioni nella propria rivista, la «Revue musicale».¹⁹²

¹⁹⁰ All'epoca, dal Belgio si guardava a Parigi per ogni idea e iniziativa di carattere culturale. Un esempio fra tutti è individuabile nell'istituzione del Prix de Rome belga nel 1840, a emulazione del Prix de Rome francese. Cfr. *Storia della musica. Dal 1830 alla fine dell'Ottocento*, diretto da Alberto Basso, Torino, Utet, 2005, vol. III, p. 1347.

¹⁹¹ In merito a tutte queste circostanze, legate alla viva produzione strumentale belga, si veda PAUL RASPÉ, *François-Joseph Fétis et les progrès de la facture instrumentale en Belgique, 1820-1867*, mémoire Musicologie, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Année Académique 1969-1970. Per quanto riguarda la ricca attività delle Esposizioni Universali sia belghe che francesi (ma non solo) nell'Ottocento rimando a LINDA AIMONE – CARLO OLMO, *Le esposizioni universali 1851-1900: il progresso in scena*, Torino, Allemandi, 1990.

¹⁹² Mi sono occupata delle riflessioni di Fétis a proposito delle possibilità “coloristiche” dell'orchestra e degli strumenti di Sax nella relazione *Le riflessioni timbriche di François-Joseph Fétis nella «Revue musicale» e nella «Revue et gazette musicale de Paris»*, presentata all'*International Conference. Nineteenth-Century Music Criticism*. Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini. Lucca. 10-12 novembre 2015.

Si proseguirà poi con il trattato di Ebenezer Prout, *The Orchestra*, del 1897. Come sappiamo l'Inghilterra, o meglio, Londra nell'Ottocento non vanta una nutrita produzione musicale ma accoglie, più che altro, quella degli altri paesi, facendosi patria di indubbi virtuosi, soprattutto del pianoforte, e di conseguenza di concerti spettacolari, oltre che di valide scuole per strumentisti:

L'intensa vita musicale che ha sempre animato la capitale dell'*United Kingdom*, non è venuta meno nell'Ottocento, anzi essa si è ulteriormente rinforzata chiamando a raccolta i più grandi talenti del concertismo e dell'arte scenica. Tuttavia, allo stupefacente dinamismo di cui danno prova teatri, società di concerti, accademie, istituti, scuole, case editrici, associazioni corali, *clubs* nella cosiddetta era vittoriana [...] non corrisponde un adeguato nucleo di compositori capaci di imporre il proprio talento, se non in via del tutto occasionale, al di fuori dei patri confini.¹⁹³

Sul finire del secolo in Inghilterra si riscontra tuttavia un vero e proprio risveglio musicale con compositori quali Edward Elgar e Frederick Delius, cresciuti comunque sotto l'influenza del sinfonismo tedesco. La produzione musicale dell'isola britannica non è insomma prospera come quella degli altri paesi, ma questo non impedisce che, tramite l'attenzione per la musica strumentale altrui e l'intensa attività delle scuole, dei teatri e degli istituti per strumentisti, i teorici non puntino la loro attenzione allo studio della strumentazione e quindi alle novità giunte dall'estero in tale ambito quali, nel nostro caso, l'uso del saxofono.¹⁹⁴

Nel Novecento le cose cambiano: si configura finalmente una vera scuola musicale inglese, influenzata soprattutto dall'impressionismo francese e in parte da Richard Strauss, ma comunque intenzionata ad affermare caratteri originali propri. Fra i nomi dei tanti compositori che danno lustro all'isola britannica possiamo citare Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst e ovviamente, di una generazione successiva, Benjamin Britten.¹⁹⁵ Questa fioritura di musica "tutta inglese" sfocia nella redazione, nel 1914, del trattato *Orchestration* di Cecil Forsyth; il testo mostra l'approfondita conoscenza dell'autore in merito alle caratteristiche del saxofono attraverso alcune pagine molto dettagliate e attente anche a specificarne la diversa ricezione in patria.

¹⁹³ *Storia della musica. Dal 1830 alla fine dell'Ottocento*, cit., p. 1339. In merito allo studio e alla riscoperta in tempi recenti della produzione musicale in Inghilterra durante il secolo XIX si veda *Music in Britain: the Romantic Age, 1800-1914*, edited by Nicholas Temperley, vol. 5 (*The Athlone History of Music in Britain*), London, Athlone, 1981.

¹⁹⁴ A proposito della nascente attenzione inglese verso la musica strumentale agli albori del secolo XIX è bene ricordare che il 24 gennaio del 1813 è nata a Londra la Philharmonic Society, la più importante istituzione concertistica britannica, attiva ancora oggi. Fondata su iniziativa di tre musicisti (Johann Baptist Cramer, Philip Antony Corri e William Dance), aveva l'intento di costituire un'associazione finalizzata alla diffusione della musica orchestrale e strumentale in generale. Cfr. *Storia della musica. Dal Barocco (Continuazione) al 1830*, diretto da Alberto Basso, Torino, Utet, 2005, vol. II, p. 1084.

¹⁹⁵ Per uno studio approfondito sulla produzione musicale inglese novecentesca si veda JEAN-NOËL VON DER WEID, *La musica del XX secolo. Le opere, i compositori, le tecniche, i linguaggi, gli scritti, la critica, le tendenze*, Milano-Lucca, Ricordi/Lim, 2002, pp. 170-179.

Passiamo alla Svizzera. Il panorama musicale ottocentesco di questo paese, come d'altronde quello dei secoli precedenti, è quasi inesistente. I pochi compositori operanti durante il secolo XIX provengono perlopiù da nazioni esterne alla Svizzera o si sono comunque formati al di fuori dei suoi confini geografici; l'unica attività che in un certo senso caratterizza la produzione del periodo è quella corale.¹⁹⁶ Jean-Noël von der Weid, studioso di origine svizzera, asserisce che nel periodo che va dalla fine del secolo XIX all'inizio del XX in realtà la musica della sua nazione continua a evolversi, ma senza apportare sostanziali novità al linguaggio musicale e subendo, perlopiù, influssi provenienti dall'esterno. Precisa che

Nella Svizzera romanda, Ernest Ansermet “porta l'aria della Francia”, come dirà Frank Martin, mentre la Svizzera tedesca, soprattutto a Basilea, esiste già una “tradizione” della musica nuova. Fino alla conclusione della Prima Guerra Mondiale gli svizzeri tedeschi sono imbevuti del romanticismo tedesco [...]¹⁹⁷

Saranno figure quali Arthur Honegger e Frank Martin, nei primi decenni del Novecento, a contribuire alla nascita di un interesse prettamente strumentale, che avrà modo di consolidarsi al termine della Seconda Guerra Mondiale.¹⁹⁸ E qui si inserirà, esattamente alla metà del secolo, il dettagliato lavoro di André-François Marescotti, *Les instruments d'orchestre*, del 1950, quasi a rispondere alle nuove esigenze di scrittura orchestrale del paese.

Passiamo infine agli Stati Uniti. Questa nazione accoglie benevolmente fra le sue braccia il saxofono già a partire dagli anni Cinquanta dell'Ottocento, grazie alle *tournées* delle bande europee nel continente americano.¹⁹⁹ Qui lo strumento, in una terra che non è ancora in possesso di un vero e proprio patrimonio musicale nazionale, viene subito impiegato nelle file delle bande, poi delle orchestre di *vaudeville*; ma soprattutto, con l'avvento del jazz, ne diviene il cantore prediletto fin dagli anni Venti del Novecento, tanto da farsi simbolo indiscusso del nuovo genere musicale.²⁰⁰

¹⁹⁶ Per una sintetica descrizione della situazione musicale svizzera ottocentesca e primo novecentesca si veda *Storia della musica. Dal 1830 alla fine dell'Ottocento*, cit., pp. 1351-1352.

¹⁹⁷ JEAN-NOËL VON DER WEID, *La musica del XX secolo*, cit., pp. 129-130.

¹⁹⁸ La novecentesca “rinascita musicale svizzera” è dovuta anche all'attività del noto pedagogo Émile Jaques-Dalcroze (che aveva studiato a Ginevra, a Parigi e a Vienna). Egli fonda a Ginevra, nel 1915, l'Institut Jaques-Dalcroze, finalizzato ad applicare il nuovo metodo di ginnastica ritmica all'insegnamento della musica; ma Dalcroze è anche un attento compositore, sia di lavori teatrali sia di musica strumentale di vario genere. Per approfondire la figura di Dalcroze si veda, oltre ai vari studi dedicati al suo metodo innovativo, LAWRENCE W. HAWARD - REINHARD RING, voce *Émile Jaques-Dalcroze*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XII, p. 891-893.

¹⁹⁹ Sullo “sbarco” del saxofono nel continente americano si veda MARIO MARZI, *Il saxofono*, cit.

²⁰⁰ In merito all'avvento di un'identità musicale tutta americana si veda MAURICE RAVEL, *Il jazz va preso sul serio*, «The Musical Digest», XIII, 3 marzo 1928, pp. 49 e 51, in *Ravel. Scritti e interviste*, a cura di Arbie Orenstein, trad. italiana di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1995, pp. 67-69 (ed. orig. *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens, présentés et annotés* par Arbie Orenstein, Paris, Harmoniques Flammarion, 1989).

Tramite *Orchestration* di Walter Piston (del 1955) avremo modo di osservare i frutti raccolti dall'impiego del sax in orchestra dalla nascita alla seconda metà del secolo XX, osservati dal punto di vista di uno studioso americano che ha potuto seguire il cambiamento dello strumento nel corso dei primi decenni del Novecento. In ultimo riporteremo le indicazioni contenute in *The Study of Orchestration* di Samuel Adler, pubblicato nel 1982, in quanto *summa* dello studio tecnico dell'orchestrazione al suo apice di perfezionamento. In questo trattato troviamo osservazioni sul repertorio orchestrale per il nostro strumento dalle origini fino alla metà del Novecento: in questo modo sarà possibile gettare uno sguardo all'indietro, verso i primi cinquant'anni del secolo XX - periodo storico di cui si occupa questa tesi - da una ventina d'anni di distanza, con un distacco e una consapevolezza maggiore in merito al ruolo raggiunto dal saxofono in orchestra.

La “grande assente” in questa sezione del capitolo dedicata ai trattati “stranieri” è, stranamente, la Russia. Scriviamo «stranamente» perché durante il Novecento lo strumento viene inserito in molte partiture russe per orchestra di certa levatura (Prokof'ev, Šostakovič); inoltre, come sappiamo, una delle caratteristiche della scrittura dei compositori russi, a partire dalle scuole nazionali ottocentesche, è proprio l'uso peculiare dei colori nell'orchestrazione. Rimsky-Korsakov, tuttavia, non inserisce il saxofono nel suo ben noto trattato *Principles of Orchestration* del 1913: d'altronde, il compositore non ha mai usato lo strumento nel suo organico e, come è risaputo, gli esempi musicali impiegati nel trattato sono tutti tratti da sue composizioni, le quali, di conseguenza, non si prestano a fornire esempi concernenti il saxofono.

I.3.1 L'Ottocento: Belgio e Inghilterra

François-Auguste Gevaert, *Traité général d'instrumentation*

François-Auguste Gevaert (Huysse, 1828 – Bruxelles, 1908) fu un compositore, insegnante e musicologo belga. La sua famiglia gestì una stamperia musicale prima a Huysse e poi a Gand. Studiò inizialmente organo privatamente e poi pianoforte e armonia presso il Conservatorio di Gand. Nel 1847 la sua cantata *Le roi Lear* vinse il Prix de Rome belga. Dopo aver compiuto una serie di viaggi, si stabilì a Parigi; qui, oltre a mettere in scena molte delle sue opere, fu direttore musicale dell'Opéra fino all'avvento della guerra franco-prussiana. Tornò poi in Belgio e, come abbiamo già detto, divenne direttore del Conservatorio di Bruxelles.²⁰¹

Conosciuto soprattutto per i suoi trattati di strumentazione e di armonia, Gevaert effettuò anche alcuni studi sulla storia della musica, oltre a dedicarsi alla composizione. Scrisse cantate, pagine di musica sacra e strumentale, e un discreto numero di opere teatrali, fra cui *Le Capitaine Henriot* (1864), *opéra-comique* in tre atti su libretto di Gustave Vaëz e Victorien Sardou rappresentato prima a Parigi e poi a Bruxelles, che ebbe un buon successo.²⁰² Per quanto riguarda gli studi sulla strumentazione, Gevaert pubblicò, nel 1863, il *Traité général d'instrumentation*: di una certa rilevanza, se pensiamo che la versione ampliata del volume, il *Nouveau traité d'instrumentation* del 1885, fu tradotta in tedesco da Hugo Riemann, in russo da Čajkovskij, in inglese e in portoghese.²⁰³

Il saxofono viene subito riconosciuto dal belga quale strumento degno di far parte del suo studio: è incluso nel supplemento inserito nella parte finale del suo trattato; è l'autore stesso a spiegarci che

Nous rassemblons ici toutes les matières dont nous n'avons pas voulu charger la 1^{re} partie, en nous attachant à donner une énumération succincte, mais aussi complète que possible, des instruments ou peu répandus encore, ou abandonnés en grande partie.²⁰⁴

²⁰¹ Cfr. ANNE-MARIE RIESSAUW, voce *François-Auguste Gevaert*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. IX, p. 790. Mancano studi recenti dedicati a Gevaert; segnaliamo, tuttavia, la pubblicazione degli atti di un Convegno internazionale tenutosi a Bruxelles, dedicato alla figura del nostro compositore: *François-Auguste Gevaert (1828-1908). Actes du colloque international organisé par la Société belge de musicologie en collaboration avec la Bibliothèque royale de Belgique*, 12-13 XII 2008, Bibliothèque royale de Belgique, édité par Marie Cornaz, Valérie Dufour, Henri Vanhulst, Bruxelles, Société belge de musicologie, 2010.

²⁰² Cfr. *Storia della musica. Dal 1830 alla fine dell'Ottocento*, cit., pp. 1346-1347.

²⁰³ Cfr. ANNE-MARIE RIESSAUW, voce *François-Auguste Gevaert*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. IX, p. 790. La traduzione in inglese è stata effettuata da E. F. E. Suddard, quella portoghese da Julio Neuparth.

²⁰⁴ FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Traité général d'instrumentation*, Gand, V. & Ch. Gevaert et Fils, 1863, p. 213.

Vista la data (1863), posteriore di solo una ventina d'anni alla nascita del sax, pare ovvio attribuire lo strumento alla prima delle due categorie sopra citate, ovvero quella «degli strumenti ancora poco diffusi».

Gevaert definisce il sax come facente parte degli «instruments mixtes (bois et métal)», insieme con il *serpente* e il *basson russe*;²⁰⁵ spiega subito che «Le saxophone est un instrument en cuivre inventé par M. Adolphe Sax, et dont l'embouchure est un bec de clarinette.»²⁰⁶ Specifica poi che vi sono tre esemplari della famiglia che vengono impiegati di norma più degli altri: soprano in Si bemolle, contralto in Mi bemolle – che l'autore sottolinea essere «le plus parfait des trois» - e baritono-tenore in Mi bemolle. L'ultimo dei tre presenta una dicitura un po' confusa, che potrebbe essere il frutto di informazioni poco corrette in possesso di Gevaert (lo strumento era nato da soli vent'anni e le notizie in merito alle sue caratteristiche potevano essere ancora incerte). L'autore riporta per ciascuno dei tre strumenti anche l'estensione. In nota specifica inoltre che «M. Sax a construit aussi un *Saxophone-basse* en *si b*, accordé à la double-octavé du *soprano*.»²⁰⁷

Gevaert ci informa che l'esecuzione dei trilli è possibile su tutta l'estensione della scala. Seguono poi interessanti considerazioni sulla sonorità dello strumento:

Bien qu'il ne soit pas tout à fait dépourvu d'agilité, le Saxophone doit être considéré comme un instrument exclusivement mélodique. Le registre aigu a une expression pénible et douloureuse dont on peut tirer le plus grand effet dans le *solo*. De même que la clarinette, le Saxophone possède à un haut degré la faculté d'enfler et de diminuer les sons, d'où résultent dans le grave les effets les plus beaux. ²⁰⁸

Viene sottolineata quindi la qualità più cantabile che virtuosistica dello strumento (e non poteva essere altrimenti, data la giovane età e l'ancora imperfetta costruzione del sax); si evidenzia poi l'opportunità di impiegarlo in *sol* d'effetto facendo uso del registro acuto e l'ampia possibilità di “gioco” nelle dinamiche, che sarebbe più evidente nel registro grave.

Seguono infine considerazioni concernenti l'organico a cui il sax può portare più benefici, ovvero le bande: «La propagation de cet instrument améliorerait de beaucoup la musique d'Harmonie où il tiendrait avantageusement les parties intermédiaires.»²⁰⁹ Non viene fatto quindi riferimento alcuno alla presenza del saxofono in orchestra.

²⁰⁵ In merito all'ambigua natura del *basson russe* si veda la breve indagine storico-linguistica riportata in RENATO MEUCCI, *Il cimbasso e gli strumenti affini nell'Ottocento italiano*, «Studi verdiani», vol. 5, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1989, p. 114.

²⁰⁶ FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Traité général d'instrumentation*, cit., p. 222.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ivi*, p. 223.

François-Auguste Gevaert, *Nouveau traité d'instrumentation*

Circa vent'anni dopo la pubblicazione del *Traité général d'instrumentation* Gevaert pubblicò una versione ampliata e aggiornata del suo testo: il *Nouveau traité d'instrumentation* del 1885, che, come abbiamo specificato nel paragrafo precedente, ebbe un tale successo da venire subito tradotto in varie lingue. È l'autore stesso a indicare, nelle prime pagine del trattato, le caratteristiche del lavoro:

Le présent volume, développement de la première partie d'un travail publié il y a vingt-deux ans (*Traité général d'Instrumentation*, Gand, 1863), contient les prolégomènes d'une technique devenue prodigieusement vaste à notre époque. Je m'efforce d'y donner des notions aussi approfondies que possible sur le mécanisme, l'étendue, les moyens d'exécution et les propriétés expressives de chacun des instruments utilisés par les maîtres anciens et modernes.²¹⁰

È da notare quanto afferma qui Gevaert a proposito di come la tecnica della strumentazione sia «divenuta prodigiosamente vasta» durante l'Ottocento: gli studi approfonditi su tale materia si rivelano quindi necessari anche sul suolo belga.

Questa volta il saxofono non è inserito in un'appendice finale, come l'autore ha fatto nella prima versione del trattato, ma direttamente nel capitolo VII, dedicato agli «Instruments à vent résonnant au moyen d'une anche : hautbois, bassons, clarinettes, saxophones, etc.». Gevaert introduce in questo modo il paragrafo dedicato alla famiglia di saxofoni:

La construction de ce type d'instrument repose sur un principe dont on ne connaît pas d'application certaine dans les nombreux appareils sonores que les siècles passés ou les peuples étrangers ont transmis à l'Europe moderne : la mise en vibration d'une colonne d'air contenue dans un tuyau conique, au moyen d'une anche battante semblable, sinon identique, à celle de la clarinette. On fabrique d'habitude le tuyau du saxophone en métal, mais si l'on employait du bois ou toute autre matière, la qualité du son n'en serait nullement modifiée.²¹¹

Accenna quindi all'innovativa scoperta di Sax, secondo cui la natura del timbro degli strumenti a fiato non sarebbe influenzata dal materiale con cui essi sono costruiti o dalla forma d'asse del loro fusto, bensì «dalle proporzioni assegnate alla colonna d'aria in rapporto a quelle del corpo dello strumento che la contiene».²¹²

Segue una considerazione personale dell'autore: che Sax, con la sua invenzione, abbia donato all'orchestra una voce inedita, dalle caratteristiche proprie. Si elogia inoltre la qualità del timbro del saxofono, individuandone la vicinanza con quello del violoncello, del

²¹⁰ FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris-Bruxelles, Lemoine & Fils, 1885, Avant-Propos (p. non numerata).

²¹¹ *Ivi*, p. 186.

²¹² MARIO MARZI, *Il saxofono*, cit., p. 44.

corno inglese e del clarinetto; è la frase o il riferimento che ritroviamo - come abbiamo visto nelle analisi precedenti dei trattati italiani e francesi - in molti altri studi sulla strumentazione:

En créant cet instrument, M. Adolphe Sax a enrichi l'orchestre d'une voix nouvelle et douée de son expression propre : voix riche et pénétrante, dont le timbre, un peu voilé, tient à la fois du violoncelle, du cor anglais et de la clarinette, mais avec une sonorité plus intense.²¹³

Gevaert continua poi sottolineando che

Grâce à l'homogénéité remarquable de ce timbre dans les diverses régions sonores, et à des procédés de facture et de mécanisme ingénieusement perfectionnés, le célèbre facteur belge a pu construire des saxophones à toutes les dimensions possibles, et créer une famille d'instruments plus complète, plus régulière qu'aucune autre.²¹⁴

L'autore non nasconde quindi la sua stima per l'operato del connazionale, sia per quanto concerne la sonorità del suo strumento sia per la sua meccanica perfetta. A proposito della famiglia di saxofoni, Gevaert specifica l'esistenza di sei elementi: soprano, soprano, contralto, tenore, baritono, basso. Di tutti questi esemplari esistono due versioni: «l'une, la moins usitée, bien que très recommandable pour la musique d'orchestre, est accordée aux diapasons d'*ut* et de *fa*; l'autre, mieux appropriée à la musique d'harmonie, se construit aux diapasons de *sib* et de *mib*».²¹⁵ In merito a questa suddivisione, sappiamo che è stato proprio Adolphe Sax a indicare la prima famiglia come più calzante per le esigenze dell'orchestra.

Gevaert prosegue descrivendo singolarmente tutti e dodici gli esemplari dello strumento, specificandone l'estensione e riportandone la notazione reale e trasposta. Dopo averne descritto le caratteristiche "fisiche" e la vicinanza (per quanto riguarda il funzionamento tecnico) all'oboe, Gevaert prosegue riproponendo interessanti considerazioni in merito al timbro del sax nei vari registri:

Tout en gardant son identité originaire, le caractère du timbre se nuance différemment selon le diapason de l'instrument. Ainsi l'énergie inhérente aux sons du registre aigu, par l'effet de leur émission serrée, prend dans les variétés graves une expression pénible et douloureuse. De même la plénitude des sons du registre grave produit une impression de calme imposant qui s'accuse davantage à mesure que le diapason s'abaisse. Plus que dans toutes les autres familles d'instruments, le registre du médium possède les qualités propres à l'exécution du *cantabile*.²¹⁶

È evidente la sensibilità timbrica con cui l'autore affronta la materia: le caratteristiche sonore dello strumento sono enumerate dettagliatamente e con trasporto; si loda, in particolare, il

²¹³ FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Nouveau traité d'instrumentation*, cit., p. 187.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ivi*, p. 191.

registro medio, che generalmente viene impiegato nei *sol* in orchestra. Sempre in merito all'affascinante qualità timbrica del sax anche nel registro basso, Gevaert riporta anche un'affermazione di Berlioz, dimostrando la sua conoscenza dell'opinione sullo strumento espressa dai compositori e dai critici francesi:

L'extraordinaire facilité qu'ont les saxophones, et particulièrement le baryton et la basse, d'enfler et d'éteindre les sons peut donner lieu, dans la partie inférieure de l'échelle, à des effets inouis [sic] jusqu'à ce jour, effets analogues à ceux de l'harmonium.²¹⁷

L'autore ci informa poi della diffusione e dell'utilizzo del saxofono nell'Ottocento:

Jusqu'à ce jour le saxophone ne s'est guère répandu hors de la France et de la Belgique, et dans ces pays même [sic] il n'a paru à l'orchestre qu'en de rares circonstances. Son rôle s'est développé davantage dans la musique d'harmonie ; la sonorité du saxophone, dont la puissance est triple au moins de celle de la clarinette, ne se laisse pas absorber par les cuivres, tout en se mariant très bien avec eux. Aujourd'hui toutes les bandes militaires françaises et belges font un usage plus ou moins étendu de cette nouvelle famille instrumentale.²¹⁸

Lo studioso sostiene dunque che all'altezza del 1885 lo strumento è ancora quasi sconosciuto al di fuori della Francia e del Belgio; per quanto riguarda l'orchestra, il sax non è ben inserito nemmeno in quei due paesi. Sembrerebbe che lo strumento si trovi più "a suo agio" fra le compagini di soli fiati: Gevaert ci informa che il sax è entrato stabilmente nell'organico delle bande militari francesi e belghe.

L'autore segnala infine due modi differenti di impiegare lo strumento: il primo, «non encore essayé à l'orchestre», consisterebbe nel dispiegare simultaneamente nelle composizioni tutti i membri della famiglia di saxofoni, al fine di creare un gruppo sonoro completo e omogeneo (similmente al quartetto di voci o di archi).²¹⁹ Gevaert chiama questo gruppo di strumenti «*petit chœur*», formato da soprano, alto, tenore e baritono, e ne riporta un esempio (un frammento tratto da una trascrizione del Preludio n.7 in Mi bemolle maggiore, BWV 852, contenuto nella primo volume del *Clavicembalo ben temperato* di Johann Sebastian Bach):²²⁰ Gevaert parla anche di «*grand chœur*» a 6 parti, ottenuto aggiungendo al gruppo precedente il sopranino e il basso; per questo caso, l'autore riporta un estratto da una trascrizione del Corale *Herzlich thut mich verlangen*, sempre di Bach.²²¹ Queste considerazioni sono davvero originali: si tratta dell'unico trattato che le riporti. L'idea di Gevaert di usare la

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ivi*, p. 192.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ *Ibid.*

famiglia completa di saxofoni allo stesso modo con cui si usa quella degli archi in orchestra è, in effetti, abbastanza ragionevole. Gli esempi riportati testimoniano inoltre l'esistenza, negli ultimi decenni dell'Ottocento, di trascrizioni per quartetto e sestetto di saxofoni tratte dal repertorio bachiano.²²² **Esempio n. 1**²²³ **Esempio n. 2**²²⁴

Il secondo modo di utilizzare il sax si individua, secondo Gevaert, nel suo impiego nei *soli* orchestrali:

L'autre mode d'emploi du saxophone, et le seul dont on trouve des exemples à l'orchestre, se réduit à exhiber séparément un des individus (de préférence l'*alto*, le *ténor* ou le *baryton*), soit en solo, soit en combinaison avec d'autres instruments à vent. C'est ainsi que plusieurs maîtres français de notre époque, Meyerbeer, Ambroise Thomas, Massenet, ont produit dans leurs opéras l'invention de l'éminent facteur belge.²²⁵

L'unico esempio di saxofono fra le file dell'orchestra sarebbe riconducibile quindi a quello di solista o comunque a quello di strumento accompagnato da altri fiati. Gevaert mostra a questo proposito di essere a conoscenza dell'impiego dello strumento nell'orchestra del teatro musicale francese dell'Ottocento; in merito a questo tipo di utilizzazione riporta gli esempi, calzanti, del *solo* del sax alto in *Hamlet* di Thomas e dell'intervento del sax baritono con il corno inglese, ad accompagnamento della voce dello spettro, nella stessa opera:

Esempio n. 3²²⁶

Esempio n. 4²²⁷

Possiamo così tranquillamente affermare che Gevaert è in possesso di una conoscenza davvero approfondita circa le caratteristiche tecniche e timbriche dello strumento: vanta nozioni in merito alla sua diffusione geografica e al suo impiego negli organici dell'Ottocento; conosce il repertorio orchestrale che include il saxofono e ha nuove

²²² Il primo autore a scrivere per *ensembles* di saxofoni, o meglio il primo a ideare composizioni dedicate al vero e proprio quartetto di saxofoni fu Jean-Baptiste Singelée, il quale completò nel 1857 il *Premier Quatuor pour saxophone soprano, alto, ténor, basse*, op. 53. Una volta nato il gruppo di quattro strumenti, il numero di brani creati appositamente per esso o comunque di trascrizioni tratte dal repertorio colto aumentò a dismisura.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ivi*, p. 193. Nella moderna edizione di Breitkopf & Härtel il brano "originale" presenta la dicitura «Flöte I u. II» a lato della parte "virtuosistica" che nella trascrizione viene eseguita dal sax sopranino: JOHANN SEBASTIAN BACH, *389 Choralgesänge für vierstimmigen gemischten Chor*, herausgegeben von Bernhard Friedrich Richter, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden-Leipzig-Paris, [1912], n. 161, *Herzlich thut mich verlangen*, pp. 108-109.

²²⁵ FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Nouveau traité d'instrumentation*, cit., p. 193.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ivi*, p. 194.

idee circa il suo possibile utilizzo in inediti gruppi strumentali. La sua esauriente trattazione spiega il motivo per cui essa è presa a esempio da molti altri studiosi, che l'hanno citata nei loro trattati di strumentazione.²²⁸

²²⁸ Abbiamo incontrato fin qui riferimenti al trattato di Gevaert in Amintore Galli, *Manuale del Capo-Musica. Trattato di strumentazione per banda*, del 1889; Amintore Galli, *Strumenti e strumentazione*, del 1897; Vittorio Ricci, *L'Orchestrazione nella sua essenza, nella sua evoluzione e nella sua tecnica: manuale ad uso degli allievi di composizione e dei cultori delle discipline musicali*, del 1920. Vedremo nei paragrafi seguenti come l'"opinione timbrica" di Gevaert sul saxofono sia arrivata anche in altre nazioni.

Ebenezer Prout, *The Orchestra*

Ebenezer Prout (Oundle, 1835 - Hackney, 1909) fu un teorico, insegnante e compositore inglese. Completo autodidatta (se si esclude un corso di pianoforte con Charles Salaman), dal 1861 al 1873 assunse il ruolo di organista presso la Union Chapel di Islington e fu docente di pianoforte alla Crystal Palace School of Art dal 1861 al 1885. Vinse alcuni premi grazie alle sue composizioni da camera, che tuttavia mancano di originalità. Fra i vari istituti in cui insegnò vi è anche la National Training School for Music (dal 1876 al 1882). Nel 1876 pubblicò *Instrumentation*, il primo di una serie di trattati che fecero di lui un'autorità nell'ambito della strumentazione.²²⁹ Fu in effetti il primo teorico britannico a dedicare così tanti studi alle forme musicali, all'analisi musicale, all'armonia e all'orchestrazione. Grazie a questo successo ebbe il privilegio di insegnare al Trinity College di Dublino, dal 1894. Fu anche critico musicale per diverse riviste.²³⁰

Fra i tanti studi pubblicati da Prout ci soffermiamo su *The Orchestra* (1897-1899), che include fra le sue pagine il saxofono. Il teorico sottolinea subito che spesso il sax viene «incorrectly described as a variety of the clarinet», ma che, in realtà, con il clarinetto non ha relazione alcuna se non il fatto di possedere un'ancia semplice.²³¹ Secondo Prout, viene usato eccezionalmente in orchestra (tranne che in Francia) e raramente nelle bande militari. L'autore prosegue poi con la descrizione fisica dello strumento e, quando si tratta di dare una definizione del suo particolare timbro, si esprime così:

It is impossible to give in words a clear idea of the tone of the saxophone to anyone who has never heard it; we cannot do better than quote M. Gevaert's description of it.²³²

Prout si rifà dunque al *Nouveau Traité d'Instrumentation* di Gevaert, di cui abbiamo parlato precedentemente; in particolare viene citata la frase in cui si paragona la voce del sax a quella del violoncello, del corno inglese e del clarinetto. Si passa poi all'enumerazione degli esemplari di saxofoni e alla loro estensione, specificandone le caratteristiche. Infine, il teorico scrive:

²²⁹ Questo trattato non contiene precisazioni in merito al saxofono. La sua traduzione italiana non comprende dunque il sax: EBENEZER PROUT, *Strumentazione*, versione italiana di Vittorio Ricci, Milano, Hoelpi, 1892.

²³⁰ Cfr. ROSEMARY WILLIAMSON, voce *Ebenezer Prout*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XX, p. 441.

²³¹ EBENEZER PROUT, *The Orchestra*, London, Augener, 1899, p. 173.

²³² *Ivi*, p. 174.

Thought capable of great effect, the saxophone has seldom been introduced into the orchestra. It is much used in military bands in France, and is occasionally to be met with in those of this country, but it has never yet been generally adopted.²³³

Il sax quindi, sebbene capace di «grande effetto», non partecipa spesso alle sessioni d'orchestra, ma viene sfruttato maggiormente nelle bande militari francesi. In Inghilterra, scrive il nostro autore, è introdotto nelle bande saltuariamente, senza assumervi una posizione stabile, almeno fino al 1899 (anno di pubblicazione del trattato). Prout riporta subito dopo un esempio musicale appartenente al celebre *solo* di sax alto nell'*Arlésienne* di Bizet. Come possiamo vedere, il saxofono si è fatto conoscere anche nell'isola britannica, per quanto non ancora in maniera approfondita.

²³³ *Ivi*, p. 175.

I.3.2 Il Novecento: Inghilterra, Svizzera, Stati Uniti

Cecil Forsyth, *Orchestration*

Cecil Forsyth (Greenwich, 1870 - New York, 1941) fu un musicologo e compositore inglese. Studiò all'Università di Edimburgo e al Royal College of Music con Charles Villiers Stanford e Hubert Parry. Suonò la viola in varie orchestre londinesi, fra cui la Queen's Hall Orchestra; in seguito nel 1914 si trasferì a New York. Lavorò per l'editore Gray, fino alla sua morte. Fra le sue composizioni si annoverano due opere (*Westward Ho!* e *Cinderella*), il *Viola Concerto* in Sol minore e svariate composizioni cameristiche, sinfoniche e corali. Pubblicò anche alcuni studi; il più famoso e ricordato è sicuramente *Orchestration*, del 1914 («[...] his orchestration manual, in its time the most comprehensive treatment of the subject»)²³⁴. Il trattato, revisionato nel 1935, era all'epoca considerato uno dei più esaustivi sul mercato.

Nella prefazione, Forsyth specifica lo scopo e la struttura del suo testo:

In this book an attempt is made first, to describe our modern orchestral instruments, where they sprang from, how they developed, and what they are today; next, to trace the types of music which have been reflected in these constructional changes and, in especial, the types most familiar since Beethoven's time.²³⁵

L'intento è quindi quello di mostrare gli strumenti musicali nella loro evoluzione, fino a raggiungere l'apice di perfezionamento nel secolo XX; a seguire, l'autore vuole indicare il tipo di musica che è stata prodotta in conseguenza di questi cambiamenti nel tempo nella costruzione degli strumenti. Il tutto con la convinzione che lo studente debba conoscere la storia della strumentazione per meglio adoperarsi in quest'arte; d'altronde, «The old persists in the new and, without an understanding of the weapon itself, we cannot wield it».²³⁶

Immagine n. 1²³⁷

Nel trattato, tuttavia, Forsyth inserisce il saxofono fra le file degli ottoni, precisamente fra i saxhorns e i sarrusofoni; potrebbe sembrare un errore, ma l'autore specifica che si tratta di «strumenti ibridi» e spiega: «They employ quite new principles of musical instrument manufacture, and might be classified either with the Brass or with the Wood-Wind». In base quindi al fatto che si consideri la presenza dell'ancia o del corpo d'ottone come fattore discriminante, lo strumento potrebbe essere classificato come un ottone o un legno.²³⁸

²³⁴ H.C. COLLES, voce *Cecil Forsyth*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. IX, p. 108.

²³⁵ CECIL FORSYTH, *Orchestration*, London, Macmillan, 1914, p. V.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ivi*, Plate VI, The Saxophones.

²³⁸ *Ivi*, p. 166.

Riguardo allo sviluppo del saxofono attraverso i secoli, Forsyth afferma poi che «They have no past history of which to be either proud or ashamed»;²³⁹ si tratterebbe dunque di uno strumento libero da qualsiasi associazioni, privo di riferimenti passati e quindi disponibile alla sperimentazione.

L'autore prosegue con la descrizione fisica dello saxofono e del suo funzionamento meccanico, su cui non ci dilungheremo. Ci interessa però la specificazione riguardo agli esemplari di sax prodotti in Inghilterra: sarebbero in tutto cinque, in Si bemolle e in Mi bemolle, soprano, contralto, tenore, baritono e basso. In Francia e in Belgio, aggiunge Forsyth, si producono anche gli esemplari «extreme», ovvero il sopranino e il contrabbasso.²⁴⁰ Viene precisato inoltre che «The whole series of these seven military instruments, alternately in Eb and Bb, is also reduplicated abroad by orchestral Saxophones alternately in F and C» e che le versioni dello strumento in Si bemolle e in Mi bemolle sono indirizzate al mondo militare, mentre quelle in Fa e in Do, prodotte all'esterno dell'Inghilterra, sono adatte alle necessità dell'orchestra.²⁴¹

Riguardo alle caratteristiche costruttive del saxofono, Forsyth insiste sul fatto della

[...] essential simplicity of all these instruments, despite their elaborate external furniture and their outlandish appearance. If he will imagine the rods and keys removed from the Bb-Soprano he will see what the Saxophone actually is, a conical tube of metal pierced by holes with a singlebeating-reed at the smaller end. The twists and turns in the tubes of the heavier instruments are introduced only for convenience to the player.²⁴²

Si tratterebbe, quindi, di uno strumento apparentemente complesso ma di fatto abbastanza semplice, se spogliato dai suoi innumerevoli meccanismi. In merito all'estensione, Forsyth segnala che in Francia si producono strumenti in grado di arrivare al Si bemolle basso, ma che in Inghilterra non sono ancora impiegati diffusamente. Vengono evidenziate quindi ancora una volta le differenze geografiche nella produzione del saxofono. Per quanto riguarda la tecnica dello strumento, l'autore sottolinea la semplicità e la regolarità della sua tastiera; scale, arpeggi e disegni più «florid» sarebbero di facile esecuzione e d'effetto sul soprano, sul contralto e sul tenore.²⁴³ Anche i trilli sono relativamente semplici da eseguire, tranne nel registro più acuto e più grave dello strumento, in cui è meglio evitarli.²⁴⁴

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Ivi*, p. 167.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ivi*, p. 168.

²⁴⁴ *Cfr. ibid.*

Ma veniamo ora a quelle che per noi sono le considerazioni più importanti, quelle in merito al timbro e al repertorio del saxofono. Forsyth comincia così:

The tone of the Saxophone is curious: orchestrally a sort of bridge-quality between that of the Horns and the Wood-Wind. Thicker and heavier than the Clarinet, it has extraordinary powers, especially in the middle and lower registers of *crescendo* and *diminuendo*, of *sostenuto*, and of *cantabile*. When written in four-part harmony it produces at one time the effect of Violas and Cellos *divisi* with added Clarinets and Bassoons, at another the effect of the Organ diapasons. It is, however, less capable than the Clarinets and Bassoons of "dropping out of sight" when required. It always remains a little in evidence. This, of course, only applies to the *p* of the orchestra. On the other side, we must remember that in the *mf* and the *f* of the orchestra it is distinctly below the level of the Horn-quartet.²⁴⁵

La capacità dello strumento di legare i legni agli ottoni (nello specifico ai corni) è insomma definita dall'autore come una sorta di «qualità ponte», che renderebbe possibile il loro collegamento in orchestra. L'idea che i saxofoni possano essere dispiegati a quattro parti, come delle viole o dei violoncelli *divisi* (qui, con l'aggiunta di clarinetti e fagotti) richiama quella di Gevaert nel *Nouveau traité d'instrumentation* del 1885, secondo cui è possibile impiegare il quartetto di saxofoni in orchestra allo stesso modo in cui si fa uso del quartetto d'archi. Sulla somiglianza invece del suono del quartetto di sax con quello dell'organo si era già espresso in Francia Widor, in *Technique de l'orchestre moderne*, del 1904 e stessa cosa farà poi Ricci in Italia, ne *L'Orchestrazione nella sua essenza* del 1920. Forsyth ne segnala, tuttavia, la difficoltà a "scompare" quando richiesto: nei *piani* dell'orchestra, suo malgrado, il sax spicca sempre sugli altri strumenti; d'altra parte, in dinamiche quali *mezzoforte* e *forte* dell'orchestra rimane sempre al di sotto della sonorità del quartetto di corni.

Si passa poi a considerazioni sulle bande straniere, in cui, dice Forsyth, il saxofono è usato come strumento melodico o da "sottofondo". La sua presenza è fondamentale quando si suona all'aperto, essendo di suono più ricco e più pieno di quello degli altri legni. E si forniscono di nuovo alcune informazioni "geografiche": in Francia e in Belgio si possono trovare sempre cinque o sei saxofoni in partitura, mentre in Inghilterra: «[...] one or two at most are used. Of these one is invariably the Alto, and it is employed both harmonically and with various effective "doublings" as a solo instrument».²⁴⁶ Il sax, dunque, è arrivato anche nelle bande inglesi, se pure con una presenza minore.

Si passa poi all'orchestra "classica". «Naturally in those countries [France and Belgium] where the Saxophone has been officially adopted in the army, and where no difference exists between civil and military pitch, its passage into the orchestra has been

²⁴⁵ *Ivi*, p. 169.

²⁴⁶ *Ibid.*

easy»:²⁴⁷ l'immissione del sax in orchestra sarebbe dunque causata dal suo impiego prima nelle bande militari, dalle quali sarebbe poi migrato spontaneamente alla sala da concerto. Nell'Ottocento, osserva Forsyth, i compositori francesi non sono andati molto aldilà dall'ideare dei brevi *solì* per lo strumento. Solo in tempi recenti, Richard Strauss ha introdotto un quartetto di saxofoni nella *Sinfonia domestica*, in cui, in ogni caso, funge da mero "riempitore" nelle armonie del registro medio.²⁴⁸ Anche Massenet avrebbe usato il quartetto in un modo simile in orchestra;²⁴⁹ mentre d'Indy, in *Fervaal*, del 1897, ha impiegato il quartetto di sax, ma con la variante del "doppio" contralto e l'esclusione del baritono; usa infatti il soprano, il contralto I, il contralto II e il tenore. Saint-Saëns avrebbe invece usato solo il soprano in Si bemolle nel poema sinfonico *La Jeunesse d'Hercule*.²⁵⁰

Forsyth sottolinea il fatto che i compositori francesi, fra cui Meyerbeer, Bizet, Massenet e Thomas, hanno dedicato delle piccole cantilene solistiche al sax alto in Mi bemolle; è proprio questo strumento a eseguire la celebre melodia dell'Innocent nell'*Arlésienne* di Bizet. Questo *solo* è stato più e più volte citato nei testi di strumentazione e suonato dai clarinettisti nelle sale da concerto inglesi: non è necessario riportare quindi, secondo Forsyth, l'esempio del *solo* nel suo trattato. Spesso il passaggio è suonato «on the Clarinet», forse per la difficoltà di reperire saxofonisti in terra britannica.²⁵¹

Al posto del *solo* dell'*Arlésienne* l'autore fornisce un passaggio melodico in La minore tratto dalla *Symphony n. 2 Apollo and the Seaman* di Holbrooke, del 1907;²⁵² sono presenti qui il fagotto, il clarinetto basso, il sarrusofono soprano, il sax soprano e il sax tenore:

Esempio n. 5²⁵³

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Cfr. *ibid.* Per quanto riguarda l'impiego dei sax nella *Sinfonia domestica*, abbiamo già fatto un accenno alla loro presenza nel paragrafo dedicato al trattato *L'Orchestrazione nella sua essenza*, di Vittorio Ricci.

²⁴⁹ Non ci risulta, tuttavia, che Massenet abbia impiegato quattro saxofoni in una partitura; al massimo, ne impiegò tre (contralto, tenore, contrabbasso), nel *grand-opéra Hérodiade*, del 1881. Sappiamo, inoltre, che il primo a immettere il quartetto di sax in orchestra fu Halévy, nel *grand-opéra Le Juif errant* del 1852, sebbene con una strana formazione: soprano, contralto I, contralto II, basso in Do.

²⁵⁰ Cfr. *ibid.* Molti testi segnalano la presenza di un sax soprano ne *La Jeunesse d'Hercule* di Saint-Saëns. Controllando la partitura, tuttavia, non è possibile individuare la presenza dello strumento: CAMILLE SAINT-SAËNS, *La Jeunesse d'Hercule. Poème symphonique*, op. 50 (partitura), Paris, Durand, s.d.

²⁵¹ CECIL FORSYTH, *Orchestration*, cit., p. 169.

²⁵² Joseph Holbrooke (Croydon, 1878 - London, 1958) fu un compositore, pianista e direttore d'orchestra inglese. Figura rilevante della scena musicale inglese dei primi decenni del secolo XX, spese molte delle sue energie nel diffondere e pubblicizzare l'operato e la rinascita della produzione musicale inglese. Per un approfondimento sulla figura di Holbrooke si vedano: ANNE-MARIE FORBES, voce *Joseph Holbrooke*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XI, pp. 616-617; *Joseph Holbrooke. Composer, Critic and Musical Patriot*, edited by Paul Watt and Anne-Marie Forbes, Lanham-Boulder-New York-London, Rowman & Littlefield, 2015. Oltre a inserire il saxofono nella *Symphony n. 2*, Holbrooke gli ha dedicato un intero brano: *Concerto in B flat Major for Saxophone and Orchestra*, op. 88, del 1927.

²⁵³ CECIL FORSYTH, *Orchestration*, cit., p. 170.

Forsyth fornisce anche un altro esempio tratto dalla stessa *Sinfonia*; in questo caso il sax soprano e il clarinetto in Mi bemolle suonano lo stesso passaggio a distanza di terze:

Esempio n. 6²⁵⁴

Esempio n. 7²⁵⁵

Per concludere possiamo notare quanto Forsyth, all'inizio del secolo XX, sia particolarmente ben informato riguardo alle caratteristiche “fisiche” dello strumento e al suo repertorio, considerato nella sua evoluzione. Le sue specificazioni in merito alla ricezione e all'accoglienza del saxofono in Inghilterra sono considerevoli: ci fanno notare le differenze in merito al suo impiego “geografico” in orchestra. Sembrerebbe dunque che, agli albori del Novecento, il saxofono abbia sfondato, sebbene molto timidamente, le barriere delle sale da concerto britanniche.

²⁵⁴ CECIL FORSYTH, *Orchestration*, cit., p. 172.

²⁵⁵ JOSEPH HOLBROOKE, *Apollo and the Seaman* (partitura), London, Novello and company, 1908, p. di copertina e p. 3. Come è possibile notare dalle immagini, la partitura richiede il saxofono soprano in Si bemolle e il saxofono tenore in Si bemolle, anche se «*ad libitum*». La precisazione è sicuramente da riferirsi alla difficoltà dell'epoca nel trovare musicisti d'orchestra in grado di suonare in maniera soddisfacente lo strumento.

André-François Marescotti, *Les instruments d'orchestre, leurs caractères, leurs possibilités et leur utilisation dans l'orchestre moderne*

Nell'*Avant-Propos* del suo trattato del 1950, André-François Marescotti (Carouge, 1902 – Ginevra, 1995) si esprime subito benevolmente a proposito del saxofono e del suo futuro in orchestra:

[...] nous avons tenu à traiter également une nouvelle famille d'instruments à vent : les saxophones. Ils n'ont encore fait qu'une timide apparition dans nos orchestres modernes, mais la richesse de leurs ressources et de leurs possibilités ne manqueront pas à l'avenir de leur créer une place prépondérante dans nos ensembles symphoniques.²⁵⁶

Marescotti ha studiato prima al Conservatorio di Ginevra (pianoforte con Alexandre Mottu, strumentazione con Joseph Lauber, composizione con Henry Chaix) e poi al Conservatorio di Parigi (composizione, con Roger-Ducasse). Nel 1924 assume l'incarico di «choirmaster» alla chiesa del Sacro Cuore, a Ginevra; diviene poi docente di pianoforte presso il Conservatorio della stessa città, nel 1931.²⁵⁷

Attivo in numerose organizzazioni musicali svizzere, Marescotti è inizialmente influenzato dalla musica di Debussy, Ravel e Roussel. Più tardi inizia a interessarsi al Neoclassicismo. Raggiunge la fama internazionale con *Fantastique*, pezzo per pianoforte del 1939 scritto per il Geneva International Music Competition. Ha una crisi profonda nel 1942, dopo aver assistito a un'esecuzione del *Wozzeck* di Berg, che lo porta a studiare il metodo compositivo della Seconda Scuola di Vienna per sette anni, per poi tornare a scrivere impiegando il metodo dodecafonico. È evidente, comunque, che da questo momento in poi sia la poetica di Berg sia gli eccessi dell'Espressionismo avranno una profonda influenza sulla produzione musicale di Marescotti. Vince alcuni concorsi importanti fra cui, nel 1963, il Composer's Prize della città di Ginevra e, nel 1964, il premio della Swiss Musicians' Association.²⁵⁸

Torniamo ora al trattato di strumentazione del 1950. Nel testo, vi è una sezione dedicata alla disposizione degli strumenti in orchestra; nel «Grand Orchestre» Marescotti inserisce la famiglia dei saxofoni dopo il gruppo degli ottoni e prima di quello delle percussioni, aggiungendo una piccola nota: «Il serait préférable et plus naturel de placer les

²⁵⁶ ANDRÉ-FRANÇOIS MARESCOTTI, *Les instruments d'orchestre, leurs caractères, leurs possibilités et leur utilisation dans l'orchestre moderne*, Paris, J. Jobert, 1950, p. 2.

²⁵⁷ Cfr. ROMAN BROTBECK, voce *André-François Marescotti*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XV, p. 845.

²⁵⁸ Cfr. *ibid.*

saxophones entre la clarinette-basse et les bassons.»²⁵⁹ L'ordine con cui l'autore inserisce i vari saxofoni è contralto, soprano, tenore, baritono; mette dunque, stranamente, l'alto al primo leggio, forse perché si tratta dello strumento più usato in orchestra. Nella sezione «Petit Orchestre ou Orchestre de Chambre» inserisce invece un solo sax (dopo il gruppo degli ottoni e prima di quello delle percussioni) e specifica che si dovrebbe trattare «éventuellement» di un contralto.²⁶⁰

Marescotti dedica poi una cospicua e approfondita sezione del trattato alla descrizione dei saxofoni. Secondo l'autore, lo strumento è stato accolto favorevolmente fin dalla sua prima apparizione nell'Ottocento. Riferisce poi che ne esistono due famiglie (Si bemolle-Mi bemolle; Fa-Do) e specifica che si possono avere due tipi di *ensembles*, il «Petit chœur» e il «Grand chœur»: il primo composto da soprano, alto, tenore e baritono, il secondo dagli stessi con l'aggiunta di soprano e basso.²⁶¹ Anche Marescotti ci informa che gli strumenti in Fa e in Do sono poco usati, mentre quelli della famiglia in Mi bemolle e Si bemolle «sont largement répandus dans les musiques d'harmonie et dans les formations spécialisées pour l'exécution de musique dite " légère " ou de " danse " (jazz).»²⁶²

Per quanto riguarda la diffusione del saxofono in orchestra, l'autore afferma che lo strumento è presente solo eccezionalmente in tale organico, poiché è apprezzato in maniera diseguale dai compositori. Marescotti fornisce qui una possibile spiegazione dell'ostilità dei musicisti verso lo strumento; vale la pena di riportarne l'intero ragionamento per la sua originalità:

Certains ne craignent pas de confier au Saxophone des passages importants voire de premier plan, d'autres compositeurs les ont en aversion ou simplement les ignorent.

On leur reproche leur sonorité : acidulée dans l'aigu du soprano, laiteuse pour l'alto et le ténor, un peu grosse et grasseyant pour le baryton ; leurs vibratos d'un goût douteux, etc., etc... en oubliant que ces critiques proviennent plus de la manière médiocre de jouer de l'instrument que de véritables défauts de facture.

Personne ne juge les qualités du Trombone, de la Trompette ou de la Clarinette en entendant certaines élucubrations de mauvais jazz ; il est vrai que ces instruments ont depuis longtemps leurs lettres de noblesse.

Pourquoi ne fait-on pas de même pour le Saxophone ?

Dissociés d'une littérature discutabile et joués avec goût, les Saxophones révèlent des qualités

²⁵⁹ ANDRÉ-FRANÇOIS MARESCOTTI, *Les instruments d'orchestre, leurs caractères, leurs possibilités et leur utilisation dans l'orchestre moderne*, cit., p. 6.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 7.

²⁶¹ *Ivi*, p. 68. È chiaro qui il riferimento al trattato di Gevaert, *Nouveau traité d'instrumentation*, in cui l'autore fa riferimento al possibile impiego in orchestra del «petit chœur» e del «grand chœur» di saxofoni.

²⁶² *Ibid.*

remarquables et des possibilités expressives d'une richesse exceptionnelle.²⁶³

Marescotti attribuisce quindi il pregiudizio negativo della maggior parte dei compositori sul saxofono al modo deplorabile in cui spesso lo strumento è impiegato; soprattutto, a dire dell'autore, nelle improvvisazioni jazzistiche. Tutto dipenderebbe da come il saxofono viene suonato, non tanto dalla sua natura intrinseca:

En effet, si l'exécutant surveille son émission, le son obtenu est homogène, d'une splendide intensité, vibrant, pouvant passer facilement du pianissimo presque parfait à un forte chaleureux et, ceci, aussi bien dans des passages rapides que dans des gammes chromatiques ou diatoniques, des arpèges, des trilles ou batteries.²⁶⁴

Se il saxofonista è in grado di controllare l'emissione dell'aria, il suono sarà dunque di una fascinosa intensità, in grado di muoversi da una dinamica all'altra assai facilmente, in tutti i tipi di scrittura, anche i più virtuosistici.

Secondo il compositore, lo strumento è equiparabile al flauto per l'agilità, al clarinetto per l'espressione e a due o tre fagotti, corni o clarinetti per l'intensità; oltretutto, il sax si può unire perfettamente a quasi tutte le famiglie dell'orchestra. D'altra parte però sarebbe meglio che lo strumento potesse «smussare» il suo timbro caratteristico; secondo Marescotti è quasi inevitabile che ci si stanchi presto di un timbro così particolare. Ecco la soluzione proposta:

On doit donc l'utiliser avec économie comme soliste, et doser judicieusement ses interventions dans les ensembles, car là encore c'est plus la manière d'instrumenter qui importe que les qualités ou les soi-disant défauts de l'instrument.²⁶⁵

Di nuovo, non si tratterebbe quindi di mancanze dello strumento in sé, ma della scorretta strumentazione effettuata dai compositori: è bene non abusare degli interventi solistici del sax e dosare anche la sua partecipazione ai gruppi strumentali.

Marescotti si chiede poi se il saxofono vada situato nel gruppo dei legni o degli ottoni. E qui l'autore cita un articolo, *Où placer les Saxophones?*, del colonnello G. B. Sanford.²⁶⁶ Il nostro autore afferma di condividere alcune delle opinioni di Sanford; cita infatti qualche frase tratta dall'articolo:

[...] le Saxophone est également un croisement des bois et des cuivres, mais en sens inverse (des cornets). Il a le tuyau cuivre et le bec et la mécanique bois ; (le bec Clarinette et la mécanique Flûte –

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ivi*, pp. 68-69.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 69.

²⁶⁶ Marescotti nel trattato (p. 69) cita in nota questi estremi bibliografici: G. B. SANFORD, *Où placer les Saxophones?*, «Schweizerische instrumentale Musik», n°s 20 et 21, 15 octobre et 1ère novembre 1943.

Hautbois). Aussi, comme c'est le cas pour le Cornet, la sonorité reproduit les éléments de son métissage [...] le timbre (du Saxophone) est un composé des timbres de la Clarinette, du Cor anglais et du Violoncelle.²⁶⁷

Il saxofono, dunque, sarebbe il risultato di un incrocio fra legni e ottoni, ma in modo inverso rispetto a quello dei cornetti medievali; questi sono costituiti da un corpo di legno e un'imboccatura simile a quella della tromba: l'esatto opposto del saxofono. Il suono del saxofono sarebbe quindi un risultato dell'incrocio dei materiali con cui è prodotto; in particolare, il suo timbro richiamerebbe quello del clarinetto, del corno inglese e del violoncello.²⁶⁸ Marescotti concorda con Sanford anche sul fatto che il sax possieda un'intensità di suono molto corposa che potrebbe rendere faticoso l'ascolto, soprattutto se il musicista non padroneggia perfettamente la qualità del suono dello strumento.²⁶⁹

Ancora a proposito di Sanford, l'autore concorda con l'opinione che i saxofoni e i corni leghino i legni agli ottoni in orchestra, ma non condivide questa frase: «Dans l'orchestre, les Cors suffisent à eux seuls pour cette besogne (liaisons) et ils le font déjà beaucoup mieux que ne le pourraient les Saxophones, car ils sont plus conformes à la structure orchestrale».²⁷⁰ Marescotti ribatte obiettando che, certo, i corni costituiscono il ponte fra i legni e gli ottoni per il timbro, ma non per l'intensità del suono e l'agilità dell'emissione:

Nous imaginions difficilement un passage rapide passant, sans trébucher, des bois aux trompettes, par exemple, en empruntant les Cors ! ... Sans Saxophones, seules les cordes (si elles ne sont pas utilisées ailleurs) permettraient une soudure homogène.²⁷¹

È evidente che per Marescotti i saxofoni risultano necessari all'orchestra, per garantirne l'omogeneità e la naturalezza in tutti i passaggi.

L'autore passa quindi a un secondo argomento a favore dei saxofoni nella sala da concerto. Il «fond» della sonorità orchestrale è realizzato, in genere, prima dagli archi, poi dai corni o dai clarinetti/flauti (da soli o combinati); si otterrà, tuttavia, subito un vantaggio affidando il ruolo di «fond» ai saxofoni e quello di solisti ai corni e ai clarinetti. I sax, inoltre, rinforzerebbero notevolmente il registro medio dell'orchestra e permetterebbero una progressione sonora più regolare che conduca all'intervento degli ottoni. A questo scopo,

²⁶⁷ G. B. SANFORD, *Où placer les Saxophones?*, citato in ANDRÉ-FRANÇOIS MARESCOTTI, *Les instruments d'orchestre, leurs caractères, leurs possibilités et leur utilisation dans l'orchestre moderne*, cit., p. 69.

²⁶⁸ È evidente, anche in questo caso, il riferimento al testo di Gevaert, *Nouveau traité d'instrumentation* (del 1885) già fatto in precedenza.

²⁶⁹ Cfr. ANDRÉ-FRANÇOIS MARESCOTTI, *Les instruments d'orchestre, leurs caractères, leurs possibilités et leur utilisation dans l'orchestre moderne*, cit., p. 69.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ *Ivi*, p. 70.

Marescotti non propone l'impiego di tutta la famiglia di sax in orchestra: solo due o tre esemplari sono sufficienti ad aumentare le combinazioni sonore possibili. A tal proposito fornisce questo esempio di possibili formazioni:

I Saxophone – Alto et I Saxophone – Ténor
ou 2 Saxophones – Alto
ou encore dans un ensemble plus important :
2 Saxophone – Alto et I Saxophone – Ténor
ou I Saxophone – Soprano et I Saxophone – Alto
et I Saxophone – Ténor, etc...., etc...²⁷²

Consiglia quindi l'uso dei sax soprano, alto e tenore lasciando da parte il baritono, il basso e il sopranino – che sono, in effetti gli strumenti meno utilizzati in orchestra (ma anche nella musica da camera). È come strumento per le armonie da “sfondo” che secondo Marescotti il saxofono si guadagnerà un posto stabile in orchestra: «sans revenir sur les possibilités solistiques des Saxophones, c'est comme instruments de fond qu'ils sont et seront (nous en avons la profonde conviction) le plus précieux dans l'orchestre moderne (voir partitions de Ravel).»²⁷³

Marescotti considera infine i problemi pratici legati all'introduzione del sax in orchestra. Il repertorio orchestrale per saxofono all'epoca non esiste in una quantità tale da esigere l'ingaggio regolare di due o tre saxofonisti in orchestra. Per di più, la chiamata di musicisti esterni (in genere, dice Marescotti, specializzati in musica per danza) spesso comporta dei risultati negativi sia per il compositore (che ancora esita a scegliere il sax per il suo organico) sia per il pubblico (che rimane deluso dall'esecuzione). L'autore auspica che in questo «periodo transitorio» tutte le orchestre possano sfoggiare due o tre musicisti in grado, all'occasione, di eseguire adeguatamente una parte di saxofono; così, secondo l'autore, «sera résolue cette petite crise du Saxophone à l'orchestre.»²⁷⁴

In chiusura l'autore fornisce una breve ma efficace descrizione dei principali strumenti della famiglia. Parte col sopranino in Mi bemolle, di cui riporta l'estensione, e dice: «D'un timbre criard, il n'est pas utilisé dans l'orchestre moderne.»²⁷⁵ Passa poi al sax soprano

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.* Qui l'autore cita come esempio Ravel. Come sappiamo, Ravel usa i saxofoni in due partiture: l'orchestrazione del *Vecchio Castello* tratto dai *Tableaux d'une exposition* di Musorgskij (1922) e *Boléro* (1928). Nel primo caso, il sax fa tutt'altro che da sfondo: esegue la melodia solista del trovatore medievale. Nel secondo, *Boléro*, i sax suonano il secondo tema in quanto solisti; poi, certo, si uniscono all'orchestra: nell'esecuzione di entrambi i temi, ma anche delle note d'armonia. Risulta difficile, tuttavia, condividere questo tipo di esempio (da parte di Marescotti). In Ravel i saxofoni non sono pensati come strumenti da “sfondo armonico”, con il loro particolare timbro bucano anzi l'orchestra.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ivi*, p. 72. Sappiamo, però, che il sopranino è usato nel *Boléro* di Ravel, anche se nella sua versione in Fa.

in Si bemolle, di cui riporta le caratteristiche tecniche; riguardo «Son utilisation dans l'orchestre» scrive: «D'un timbre presque aussi criard que le Sopranino, le Saxophone-Soprano n'est pas ou très peu utilisé, dans l'orchestre; on lui préfère avec raison le Saxophone-Alto qui réunit mieux, ainsi que le Saxophone-Ténor».²⁷⁶ Descrive quindi le qualità superiori del contralto (e del tenore), citando anche il trattato di Widor:

M. Charles- Marie WIDOR dit: "c'est le meilleur de la famille », nous ajouterons : avec le Saxo-ténor. Belle sonorité égale et homogène, un peu « crémeuse », [le Saxo-alto] possède une articulation simple mais qui lui permet une agilité folle (gammes, arpèges, trilles, batteries, etc.)²⁷⁷

Del contralto e del tenore viene anche esposto il possibile apporto positivo all'orchestra:

Sa splendide sonorité, égale, homogène, vibrante, pouvant se modeler avec une grande souplesse, afin de traduire non seulement les nuances les plus subtiles mais encore un legato ou un détaché parfaits ; enfin son agilité exceptionnelle, étant donné sa tessiture et ses possibilités d'intensité, en font véritablement, avec le Saxophone-ténor, les deux instruments dignes d'être définitivement incorporés dans l'orchestre moderne.

Comme soliste, il chante admirablement une cantilène, mais c'est comme fond qu'il est particulièrement précieux.²⁷⁸

Come è possibile notare, Marescotti non si risparmia in elogi.²⁷⁹ Anche per il sax tenore Marescotti dimostra la sua approvazione, nonostante riscontri qualche imperfezione nel registro acuto dello strumento:

Sonorité égale et homogène, à l'octave au-dessous du Saxophone-soprano et à peu près à l'unisson de la Clarinette-basse, aussi belle mais un peu plus grasse que celle du Saxophone-Alto. Comme ce dernier, il est très agile, souple, apte à toutes les acrobaties, mais ses dernières notes aiguës sont moins bonnes.²⁸⁰

Si passa poi agli strumenti di registro grave, il baritono e il basso. Marescotti descrive il

²⁷⁶ *Ivi*, p. 73.

²⁷⁷ *Ivi*, p. 74. Abbiamo già parlato, nella parte del capitolo dedicata ai trattati francesi del Novecento, del testo di Charles-Marie Widor, *Technique de l'orchestre moderne faisant suite au Traité d'instrumentation de H. Berlioz*, del 1904. Nello specifico, la citazione di Marescotti si trova a p. 158 del testo di Widor.

²⁷⁸ *Ivi*, p. 77.

²⁷⁹ A p. 75 del trattato è riportato un intero «Tableau des Trilles et Batteries» per sax alto, che continua fino a p. 77, e riporta alla fine quanto segue: «Tableau vérifié par Mr Bernard BELLAY Prix de virtuosité du Conservatoire de Genève». Si tratta del virtuoso svizzero del clarinetto Bernard Bellay, che vinse il secondo premio del Concours International d'Execution Musicale de Genève sia nel 1942 che nel 1945. Ricopriva il ruolo di clarinetista nell'Orchestre de la Suisse Romande. Per visionare i risultati del Concours International d'Execution Musicale de Genève si veda ANTHONY JOSEPH ALLGEIER III, *The works for clarinet commissioned by the Concours International d'Execution Musicale de Genève: A Critical Survey and Performance Guide*, Dissertation Prepared for the Degree Doctor of Musical Arts, University of North Texas, August 2010, p. 85. Marescotti dunque non ricorse a un saxofonista per validare la correttezza della propria trattazione ma a un clarinetista, probabilmente perché in Svizzera all'epoca non vi erano ancora veri e propri saxofonisti di professione.

²⁸⁰ ANDRÉ-FRANÇOIS MARESCOTTI, *Les instruments d'orchestre, leurs caractères, leurs possibilités et leur utilisation dans l'orchestre moderne*, cit., p. 78.

baritono come uno strumento voluminoso, che consuma all'esecutore più energie rispetto agli strumenti più acuti; non sarebbe mai stato impiegato in orchestra, come il sax basso, ma solo nella musica per banda.²⁸¹ Per ultimo viene il sax basso in Si bemolle, il più grave della famiglia; Marescotti dice che non è da preferire al sarrusofono, di caratteristiche superiori rispetto al goffo sax basso.²⁸²

Ha dell'incredibile constatare quanto Marescotti sia informato riguardo al saxofono e quante nuove idee proponga rispetto ai trattati redatti dai suoi colleghi riguardo al suo impiego in orchestra. Rilevante è anche il modo in cui il compositore difende lo strumento dai più comuni pregiudizi e come auspichi un suo impiego più corretto da parte sia dai compositori sia dai musicisti. Certo, non manca qualche errore, soprattutto per quanto concerne il repertorio storico dello strumento; ma nel complesso rimane comunque rimarchevole il fatto che un compositore svizzero abbia dedicato così tanta attenzione allo strumento di Sax.

²⁸¹ Cfr. *ivi*, p. 79. Noi sappiamo che in realtà il baritono è stato impiegato in orchestra già a partire dall'Ottocento: Camille Saint-Saëns, *Noes de Prométhée* (1867); Ambroise Thomas, *Hamlet* (1868); Ambroise Thomas, *Françoise de Rimini* (1882). Per il seguito, basti citare, all'inizio del secolo XX, la *Sinfonia domestica* di Richard Strauss (1904).

²⁸² Cfr. *ibid.*

Walter Piston, *Orchestration*

Compositore, teorico e insegnante americano, Walter Piston (Rockland, 1894 - Belmont, 1976) è conosciuto ai più per i suoi studi sull'armonia e sull'orchestrazione. Il nonno paterno, Antonio Pistone, era un marinaio italiano che, trasferendosi da Genova al Maine, decise di modificare il suo cognome. Nel 1905 la famiglia di Walter si spostò da Rockland a Boston, dove il giovane intraprese prima gli studi di ingegneria, per poi iscriversi alla Massachusetts Normal Art School, che frequentò dal 1912 al 1916. Musicista prevalentemente autodidatta, si guadagnava da vivere suonando il violino e il pianoforte in varie orchestre da ballo; dal 1917 al 1921 lavorò come violinista anche in varie orchestre e gruppi da camera diretti da Georges Longy.²⁸³

Quando gli Stati Uniti entrarono in guerra, Piston decise di imparare a suonare il saxofono al fine di unirsi alla banda della Marina Militare. Non si accontentò però del nostro strumento: una volta raggiunto l'esercito, si impossessò anche della tecnica di tutti gli altri strumenti a fiato della banda. Tornato dalla guerra, fu ammesso come «special music student» nel 1919 a Harvard, dove si laureò nel 1924.²⁸⁴ Proseguì poi i suoi studi a Parigi, all'École Normale de Musique, con Dukas, Boulanger e Enescu, dal 1924 al 1926. Sotto l'influenza di questi maestri nacquero le prime composizioni, da cui presero il via una serie di lavori sempre più originali e di impronta modernista. Una volta tornato a Boston nel 1926, Piston cominciò a insegnare a Harvard, dove rimase fino alla pensione, nel 1960.

Profondo conoscitore di tutti gli aspetti degli strumenti musicali e in possesso di un orecchio sopraffino, Piston componeva direttamente per l'organico orchestrale senza l'ausilio del pianoforte, per poi ridurre l'intero lavoro per pianoforte solo.²⁸⁵ Instancabile studioso, apprese anche il metodo delle dodici note di Schönberg, che applicò rigorosamente a alcune delle sue composizioni. Oltre ai numerosi lavori da camera e alle *Sinfonie*, negli ultimi due decenni della sua vita scrisse una nutrita serie di *Concerti* (per viola [1957], per due pianoforti [1959], per violino [1960], per arpa [1963], per violoncello [1966], per clarinetto [1967], per flauto [1971] e per quartetto d'archi [1976]), spesso adattandoli alle capacità di uno specifico virtuoso dello strumento: circostanze che non fanno che confermare la sua profonda conoscenza dell'arte della strumentazione.²⁸⁶

²⁸³ Cfr. HOWARD POLLACK, voce *Walter Piston*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XIX, p. 791.

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ A proposito dell'assoluta padronanza di Piston nel campo dell'orchestrazione, Pollack sottolinea che «his masterful orchestrations emphasize clarity and brilliance as opposed to novelty and effect»: *ibid.*

²⁸⁶ Cfr. *ibid.*

Ottimo docente, ebbe fra i suoi allievi Elliott Carter, Samuel Adler e Leonard Bernstein; è spesso ricordato in quanto autore di monumentali trattati, quali *Principles of Harmonic Analysis* (1933), *Harmony* (1941), *Counterpoint* (1947) e *Orchestration* (1955), pietre miliari per gli studenti.²⁸⁷ È sull'ultimo di questi studi, *Orchestration*, che ci concentreremo ora, in quanto vi compare anche il saxofono.

Abbiamo scritto che Piston era un vero esperto degli strumenti musicali; da giovane, per di più, imparò anche a suonare il saxofono. Naturale, quindi, che il compositore abbia reputato necessario includere lo strumento nella sua trattazione. Dopo la classica descrizione “anatomica” del saxofono, Piston ci spiega che solitamente lo strumento è suonato dai clarinettisti senza che questi facciano un ulteriore studio della tecnica del sax.²⁸⁸ Riporta poi l'estensione di tutti i sax, sia della famiglia in Si bemolle/Mi bemolle sia di quella in Fa/Do. Riguardo al soprano e al sopranino, Piston afferma che «Ravel writes, in *Bolero*, for Bb soprano and Bb tenor, and also for a small sopranino in F (sounding a fourth up). The part for the latter, however, can perfectly well be taken over by the less rare Bb soprano, since it does not go too high»;²⁸⁹ dimostra quindi di essere a conoscenza dell'esistenza della parte dei saxofoni in *Boléro* e delle particolari difficoltà nel reperire un sax sopranino.

Piston parla poi dell'uso del sax in orchestra:

Modern developments in saxophone playing have completely changed the nature and sound of the instrument from what it was when melodies were assigned to it by Bizet and other European composers before 1920. From a pure, steady tone, partaking of both horn and reed instrument qualities, its tone has become, coincident with its ascendancy in the field of popular dance music, tremulous, oversweet, sentimental; and it is almost invariably played out of tune. The saxophone as played today cannot be used successfully in instrumental combinations, and it is perhaps for this reason that it did not, as seemed likely twenty-five years ago, become a member of the symphony orchestra. The numerous instances of the use of the saxophone in symphonic music have been chiefly as a special instrument introduced to play a featured solo (see Moussorgsky-Ravel-*Tableaux d'une Exposition*).²⁹⁰

Sottolinea quindi il cambiamento “negativo” nell'impiego del sax dopo il 1920, periodo in cui quest'ultimo inizia a diventare il “cantore” prediletto del jazz e della musica da ballo, colpevoli di averne modificato la natura originaria. Inutile dire che, in queste condizioni, secondo Piston è naturale che il sax sia impossibilitato a entrare fra le file dell'orchestra: è troppa la differenza fra la sua prassi esecutiva e quella degli strumenti classici. Prima del 1920 sembrava invece che al sax fosse promesso un roseo futuro nella sala da concerto.

²⁸⁷ Cfr. *ibid.*

²⁸⁸ Cfr. WALTER PISTON, *Orchestration*, London, Victor Gollancz Ltd, 1955, rist. del 1982, p. 185.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 186.

²⁹⁰ *Ibid.*

Piston riporta poi un esempio dei ritmi sincopati del sax soprano: si tratta di un piccolo frammento del *Concerto for Piano and Orchestra* del 1926 di Aaron Copland. In ultimo, l'autore fornisce un passaggio solistico, *legato* e *espressivo*, del sax alto nel *Dies Irae* della *Sinfonia da Requiem* di Benjamin Britten, del 1940. Piston è quindi informato sulle ultime apparizioni del saxofono in orchestra: non riporta i classici esempi di Bizet e Ravel, ma brani più moderni. Non poteva essere diversamente, vista la sua indubbia conoscenza del saxofono e della sua storia.

Samuel Adler, *The Study of Orchestration*

Compositore e direttore d'orchestra americano, Samuel Adler nasce in Germania, a Mannheim, nel 1928, da una famiglia di fede ebraica. Il padre, Hugo Chaim Adler, è cantore e compositore di musica ebraica; anche la madre, Selma Adler, ha conoscenze in campo musicale. La famiglia si trasferisce negli Stati Uniti nel 1939; Samuel studia prima alla Boston University e poi alla Harvard University. Fra i suoi docenti di Composizione vi sono Aaron Copland, Paul Hindemith e Walter Piston. Per Musicologia segue i corsi di Karl Geiringer, A.T. Davison e Paul A. Pisk; studia anche Direzione d'orchestra con Sergei Koussevitzky, al Berkshire Music Center.

Dal 1950 al 1952 fa parte della United States Army, dove fonda e dirige la Seventh Army Symphony Orchestra. Con questa formazione esegue più di settantacinque concerti in Germania e in Austria. Viene poi premiato con l'Army Medal of Honor per i suoi servizi musicali. Dirige in seguito svariati concerti e opere, sia in Europa che negli Stati Uniti e ricopre poi il ruolo di docente di Composizione in numerose Università e Accademie (fra cui: North Texas State University; Eastman School of Music; Juilliard School). Vince numerosi e prestigiosi premi, e viene insignito di diversi dottorati onorari. I suoi lavori sono eseguiti da importanti orchestre sinfoniche e gruppi da camera in Europa, negli Stati Uniti, nel Sud Africa e in Israele.

La musica di Adler abbraccia una vasta varietà di stili di scrittura contemporanei. I suoi lavori sono caratterizzati da una forte predilezione per il contrappunto, per i tempi asimmetrici e per una grande vitalità ritmica. Il suo linguaggio armonico spazia dal diatonismo e pandiatonismo a tecniche seriali, e occasionalmente all'improvvisazione. La sua magnifica tavolozza orchestrale caratterizza lavori come il *Concerto for Flute and Orchestra*, del 1977. Le sue composizioni vocali vanno da pezzi su larga scala dal carattere profondamente liturgico a miniature di natura "leggera" e umoristica.²⁹¹

Veniamo ora a un testo fondamentale per gli studenti di orchestrazione, *The Study of Orchestration*, del 1982, che nel 1983 ha vinto l'ASCAP-Deems Taylor award.²⁹² Il trattato è la raccolta di frutti prodotti dallo studio della strumentazione e dell'orchestrazione arrivati a un altissimo grado di perfezionamento negli ultimi decenni del secolo XX. Adler, che, come abbiamo scritto sopra, ha lavorato per la banda dell'esercito statunitense e quindi conosce

²⁹¹ Cfr. MARIE WOLF, voce *Samuel Adler*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol., p. Per maggiori informazioni si veda anche il sito web del compositore: <http://www.samuelhadler.com/>

²⁹² *Ibid.*

bene la compagine dei fiati, non può non occuparsi del saxofono nel suo trattato. Lo strumento è incluso nel capitolo dei legni; l'autore ne spiega le ragioni:

1. il timbro del sax è molto vicino a quello dei clarinetti;
2. la sua imboccatura a ancia semplice è simile a quella dei clarinetti;
3. molti clarinettisti suonano anche il sax, data la diteggiatura e le tecniche di esecuzione molto simili;
4. il sax è impiegato in orchestra più come legno che come ottone.²⁹³

Adler riferisce poi che il saxofono è nato a Parigi, per mano di Adolphe Sax, intorno al 1840. Sostiene che, all'epoca della pubblicazione del trattato, è possibile trovare un gran numero di sax sia nella musica per banda sia nel *jazz*, ma che è raro incontrarne nel repertorio d'orchestra.²⁹⁴ Tenta quindi di spiegare i motivi di questa circostanza:

La famiglia dei sassofoni non è infatti mai stata pienamente accettata nell'orchestra sinfonica, anche se molti compositori del diciannovesimo e ventesimo secolo hanno usato il sassofono con eccellenti risultati, specialmente come strumento solista. Il suono dei sassofoni è molto caratteristico, e tende a coprire gli altri strumenti dell'orchestra, il che può spiegare perché non sono entrati nell'abituale formazione sinfonica; una seconda ragione può essere riconducibile al fatto che il modo di suonare questi strumenti e il suono che se ne ricavava era agli esordi considerato troppo primitivo.²⁹⁵

Adler spinge quindi molto sulla “diversità” dello strumento e di conseguenza sulla difficoltà a integrarlo nella classica formazione d'orchestra; fornisce, oltretutto, una precisazione legata al timbro dello strumento: è assai probabile che inizialmente il sax non fosse suonato adeguatamente, a causa della totale mancanza di strumentisti preparati, e che quindi il suo suono non fosse meritevole della raffinata sala da concerto. Le cose, fortunatamente, si sono evolute in meglio nel corso del tempo:

La situazione è cambiata notevolmente dopo gli anni Venti del Novecento, e oggi il grande virtuosismo e il fantastico controllo di ogni registro nei diversi strumenti della famiglia continua a convincere i compositori a includere il sassofono nei propri lavori.²⁹⁶

Nella pagina seguente, l'autore descrive l'estensione e il carattere dei registri dei saxofoni. Riferisce della difficoltà della maggior parte degli esecutori a suonare *piano* nei registri estremi, soprattutto nel grave, in cui non è semplice nemmeno sostenere

²⁹³ Cfr. SAMUEL ADLER, *Lo studio dell'orchestrazione*, edizione italiana e traduzione a cura di Lorenzo Ferrero, Torino, EDT, 2008, p. 243 (ed. orig. *The Study of Orchestration*, New York, W.W. Norton, 1982).

²⁹⁴ Cfr. *ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ *Ibid.*

adeguatamente le note. Fornisce poi la tabella dell'estensione dei sax dal sopranino in Mi bemolle al basso in Si bemolle.²⁹⁷

Adler si occupa anche nello specifico del suono dello strumento, apportando delle osservazioni interessanti; secondo l'autore si possono infatti distinguere due diversi timbri del saxofono: «il suono jazzistico, che può essere dolce, sentimentale e ricco di vibrato o al contrario molto rauco, e il suono sinfonico o classico, che tende ad avere meno vibrato e maggior controllo dinamico.»²⁹⁸ E in nota specifica che, purtroppo, spesso il saxofonista è assunto in via provvisoria nel caso in cui una partitura preveda lo strumento; questo fatto causa in genere una cattiva esecuzione, per quanto riguarda sia l'intonazione sia lo stile, se lo strumentista non è abituato a suonare in orchestra (ancor di più quando non si tratta dello “*standard*” saxofono contralto ma di un altro esemplare della famiglia). L'unico modo per aggirare questa situazione sarebbe quello di scrivere una parte di un'importanza e di una durata tale che giustifichino la necessità di assumere uno strumentista professionista in pianta stabile.²⁹⁹ Adler specifica poi che molti compositori, all'inizio del Novecento, hanno impiegato il sax «solo per evocare il *jazz* o la *popular music*», ma che la tendenza del suo tempo sia oramai quella di usare in partitura l'immensa varietà di tecniche sviluppate dai virtuosi dello strumento.³⁰⁰

Segue il paragrafo intitolato «Il sassofono nell'orchestra sinfonica». Qui l'autore specifica che la maggior parte dei compositori hanno fatto uso del sax contralto in Mi bemolle; in alcuni brani sono presenti anche il soprano, il tenore e il baritono. Nelle grandi bande sinfoniche invece, in genere, la famiglia dei sax è composta in uno di questi modi:

- (a) . 2 contralti, 1 tenore, 1 baritono (1 basso);
- (b) . 1 soprano, 1 o 2 contralti, 1 tenore, 1 baritono (1 basso).

Per il sax sopranino in Fa il compositore afferma che «non è quasi mai usato, ma lo ricordiamo perché Ravel gli ha dato un ruolo importante nel suo *Bolero*, e perché compare nella musica da camera».³⁰¹ E fornisce l'esempio musicale del sopranino e del soprano in *Boléro*. Riporta, infine, due esempi di passi saxofonistici tratti dalla musica sinfonica, uno dell'Ottocento e l'altro del Novecento: da *L'Arlésienne* di Bizet, Suite n. 2, II movimento

²⁹⁷ Cfr. *ivi*, p. 244.

²⁹⁸ *Ivi*, p. 245.

²⁹⁹ Cfr. *ivi*, pp. 245-246.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 245.

³⁰¹ *Ibid.*

Intermezzo la parte del sax alto; dalla *Sinfonia domestica* di Richard Strauss le parti dei sax soprano, alto, baritono e basso.³⁰²

L'autore non fornisce quindi molte informazioni intorno alla strumentazione del saxofono: nel 1982 si dà per scontata la sua conoscenza tecnica. Sono rimarchevoli, invece, le osservazioni inerenti le possibili motivazioni della ritrosia, per lo meno iniziale, dei compositori alla sua inclusione in orchestra, e il suo differente timbro in ambito o "popolare" o "classico". Con la fine del secolo XX, i musicisti sono in possesso di tutte le informazioni necessarie al corretto uso del saxofono nella sala da concerto.

³⁰² Cfr. *ivi*, p. 246. A p. 247, l'autore fornisce anche un breve elenco di brani orchestrali internazionali e novecenteschi comprendenti il saxofono.

*Ma per il colore strumentale
nessuno può competere
con Maurice Ravel.*

VLADIMIR JANKÉLÉVITCH

Parte II *Composizioni francesi*

II.1 *Ravel. L'antico e il moderno*

II.1.1 *Il vecchio castello. Un trovatore all'avanguardia*

In ambito musicale, quando si sente parlare di trascrizione si pensa spesso all'appropriazione di una composizione altrui, a un suo rimaneggiamento, a una sua diversa interpretazione; insomma a un brano posto, in ogni caso, su un gradino inferiore rispetto alla composizione originale. La storia della musica ci insegna, però, che in passato, in diverse circostanze, lo stesso brano è stato più e più volte trascritto in versioni per organici differenti, spesso per mano di compositori o comunque di addetti all'ambito musicale che erano in genere estranei all'artefatto originale.

Questo capitava (e capita ancora) al fine di adattare un brano a specifici organici in voga in un determinato periodo storico - basti pensare all'infinità di Arie d'opera ottocentesche, trascritte per voce e pianoforte in modo da entrare in tutti i salotti altolocati (e non). I motivi potevano essere quindi economici (per vendere quante più copie possibili di spartiti), oltre che sociali. Le ragioni potevano essere legate anche all'esercitazione: il brano poteva essere utile per lo studio della tecnica di un determinato strumento. Oppure, semplicemente, il teatro, la sala dei concerti o l'ensemble strumentale di turno non erano in possesso dell'organico richiesto dalla partitura ed era necessario trascrivere la composizione per un diverso gruppo di strumenti.¹ I motivi potevano essere anche "ludici" e di sperimentazione: un brano nato per pianoforte poteva essere trascritto per orchestra, così da estrapolare le sottigliezze timbriche della tastiera tramite i colori della tavolozza orchestrale.

Si tende, in genere, ad accettare per buona la trascrizione di un brano se effettuata dall'autore della composizione originale; si pensa, infatti, che egli conosca profondamente la natura del proprio brano e che possa di conseguenza reinterpretarlo come meglio crede. Altra cosa avviene quando è un musicista diverso a trascrivere la composizione: si può cadere allora in gravi errori di comprensione della "poetica" dell'autore, a meno che non si abbia una completa conoscenza della sua tecnica compositiva. Sempre che si intenda rimanere fedeli all'originale.

Se fatta con intelligenza e corretta interpretazione, la versione "alternativa" può sviscerare aspetti latenti, può arrivare a chiarificare certi passaggi, può arricchire su vari fronti la portata espressiva del brano originale. Capita a volte che una composizione non arrivi a

¹ Alcune di queste tematiche sono state già toccate nell'Introduzione della prima parte della tesi (*Teoria. I trattati di strumentazione e di orchestrazione*).

raggiungere la notorietà fino a quando non venga trascritta per un altro organico.² È a quest'ultimo caso che si allaccia Michael Russ quando parla della trascrizione per orchestra di Maurice Ravel dei *Tableaux d'une Exposition* per pianoforte di Musorgskij: «Musorgsky's *Pictures at an Exhibition* would possibly not have gained its place in the musical canon, even as a piano work, had it been for Ravel's transcription».³ E questo, come vedremo, a causa della scrittura ostica e tutt'altro che pianistica del brano del compositore russo.

Intorno agli anni Venti del Novecento Ravel ha già collezionato una serie abbastanza nutrita di trascrizioni di brani per pianoforte all'organico dell'orchestra, sia di lavori propri che altrui.⁴ E, per quanto riguarda la trascrizione di brani di altri compositori, nessuna orchestrazione effettuata da Ravel può competere con quella dei *Tableaux d'une Exposition*. In ogni caso, nell'orchestrare i lavori di altri musicisti si può individuare un comune atteggiamento di fondo nel compositore, che in genere «si attacca strettamente agli originali, eccetto per una tendenza a semplificare i segni di espressione e ad aggiungere quelli di dinamica e di attacco».⁵

Maurice Ravel (Ciboure, 1875 – Paris, 1937), dopo aver abbandonato lo studio del pianoforte presso il Conservatorio di Parigi, nel 1898 si iscrisse, presso il medesimo Conservatorio, ai corsi di Composizione nella classe di Gabriel Fauré e di Contrappunto e Fuga nella classe di André Gédalge, docenti che, a detta di Ravel, ebbero un'influenza cruciale sulla sua tecnica di scrittura.⁶ Fu sempre Gédalge, ottimo conoscitore dell'arte della

² Per approfondire il concetto di trascrizione si veda MALCOM BOYD, voce *Arrangement*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, diretto da Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001-2002, vol. II, pp. 65-71.

³ MICHAEL RUSS, *Ravel and the orchestra*, in *The Cambridge Companion to Ravel*, edited by Deborah Mawer, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 137.

⁴ Proprie: *Habanera*, terzo movimento della *Rhapsodie espagnole* (1907); *Une Barque sur l'océan*, terzo movimento dei *Miroirs* (1906); *Pavane pour une infante défunte* (1910); *Ma mère l'oye* (1911); *Alborada del gracioso*, quarto movimento dei *Miroirs* (1918); *Deux Mélodies hébraïques* (1919); *Le Tombeau de Couperin* (1919). Di altri autori: *Čbovanščina* (1913); *Les Sylphides* (1914); *Carnaval* (1914); *Sarabande* (1922); *Danse* (1922). Per rendersi conto del valore della pratica della trascrizione in Ravel, basta osservare che «le uniche opere autenticamente orchestrali sono l'Ouverture di *Shéhérazade*, la *Rhapsodie espagnole*, *Daphnis et Chloé*, *La Valse*, una “fanfare” per il balletto *L'éventail de Jeanne*, il *Boléro* e i *Concerts pour piano*»: Ravel. *Scritti e interviste*, a cura di Arbie Orenstein, edizione italiana a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1995, p. L (ed. orig. *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*, New York, Columbia University Press, 1990).

⁵ MICHAEL RUSS, *Ravel and the orchestra*, in *The Cambridge Companion to Ravel*, cit., p. 137 [traduzione mia].

⁶ Cfr. BARBARA L. KELLY, voce *Maurice Ravel*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XX, pp. 864-865. Ravel stesso ha sottolineato l'importanza dei due maestri nella sua formazione: «Je suis heureux de dire, écrira-t-il plus tard, que je dois les plus précieux éléments de mon métier à André Gédalge. Quant à Fauré, l'encouragement de ses conseils d'artiste ne me fut pas moins profitable.» : citato in ROLAND-MANUEL, *Ravel*, Paris, Mémoire du Livre, 2000, p. 39. In merito alla natura dell'influenza di Gédalge e di Fauré su Ravel si vedano: MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986, pp. 66-86; FRANÇOIS PORCILE, *La belle époque de la musique française. Le temps de Maurice Ravel (1871-1940)*, Paris, Fayard, 1999, pp. 45-59 e pp. 81-85. Aggiungiamo che Gédalge ebbe fra i suoi allievi anche Charles Koechlin, Darius Milhaud, Florent Schmitt, Jacques Ibert, Arthur Honegger: tutti compositori che usarono il saxofono nelle loro composizioni per orchestra (e non). Per approfondire la figura di André Gédalge (Parigi, 1856 – Chessy, 1926) si veda ALAIN LOUVIER, voce *André Gédalge*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. IX, p. 622.

combinazione dei timbri, a impartire privatamente a Ravel delle lezioni di strumentazione, durante le quali sembra che il maestro si fosse talmente divertito da rifiutare un qualsiasi pagamento da parte dello studente, cosa che testimonierebbe il talento innato di Ravel per tale disciplina.⁷ Talento che però venne nutrito da un costante studio.⁸ Ravel, infatti, si dedicò alla disamina di diverse partiture orchestrali nonché di alcuni trattati di orchestrazione:

A influire sulla sua tecnica orchestrale furono principalmente le partiture di Rimskij-Korsakov e di Richard Strauss. Aveva perfettamente assimilato i trattati di Berlioz e di Rimskij-Korsakov, e per questioni tecniche consultava spesso la *Technique de l'orchestre moderne* di Widor. La sua scrittura orchestrale era il frutto di lunghi anni di studi, d'incessanti quesiti posti agli esecutori, di molte sperimentazioni e innumerevoli prove. Le risorse apparentemente illimitate dell'orchestra moderna lo stimolavano, e le sue partiture ampliavano naturalmente le possibilità tecniche e l'estensione di ogni strumento, pur testimoniando una grande attenzione alla linearità della conduzione di ciascuna parte e una ricerca di nuove combinazioni timbriche.⁹

La descrizione di Arbie Orenstein riassume tutti i mezzi tramite i quali Ravel raggiunse un'indiscussa padronanza della scrittura orchestrale:

- lo studio delle colorite partiture di Rimskij-Korsakov e di Richard Strauss (che all'epoca sicuramente si distinguevano per il loro caratteristico accostamento dei colori dell'orchestra);
- la disamina dei trattati di orchestrazione di Berlioz, Rimskij-Korsakov e Widor;¹⁰
- il contatto diretto con i musicisti dell'orchestra;
- la verifica di nuove combinazioni strumentali, nonché l'ideazione di passaggi assai arditi per gli strumenti.

Il talento del nostro compositore nel combinare i timbri degli strumenti ha fatto sì che, poco più che trentenne, precisamente tra il 1907 e il 1908, Ravel abbia dato lezioni di

⁷ Cfr. FRANÇOIS PORCILE, *La belle époque de la musique française. Le temps de Maurice Ravel (1871-1940)*, cit., p. 84. Come vedremo nel capitolo dedicato a Jacques Ibert, la scienza dell'orchestrazione di Gédalge è stata di grande insegnamento per molti giovani studenti del Conservatorio.

⁸ Jankélévitch sottolinea l'impegno di Ravel in questo contesto: «Nelle mani di un mago quale è Ravel la tecnica è lo strumento di una stregoneria, diremmo quasi di una "malía". I raggiri d'Orfeo, gli strattagemmi per ammaliare l'ascoltatore sono frutto di un lungo tirocinio. Non si nasce stregoni, lo si diventa con lo studio.» VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Ravel*, traduzione di Laura Lovisetti Fuà, Milano, A. Mondadori, 1962, pp. 84-85 (ed. originale *Ravel*, Paris, Editions du Seuil, 1956).

⁹ *Ravel. Scritti e interviste*, a cura di Arbie Orenstein, cit., p. L. Con gli stessi termini Orenstein si esprime anche in ARBIE ORENSTEIN, *Ravel. Man and Musician*, New York, Dover Publications, 1991 (ristampa del 1968), p. 137.

¹⁰ Dei trattati di Berlioz (1844) e di Widor (1904) abbiamo già parlato nel capitolo *Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione francesi*; per *Principles of Orchestration* (1913) di Rimskij-Korsakov non è stata fatta in questa sede una trattazione approfondita in quanto il compositore russo, come abbiamo già accennato nel capitolo *Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione delle altre nazioni*, non si è occupato del saxofono. Per quanto riguarda Widor, è lecito pensare che il suo trattato sia giunto nelle mani di Ravel tramite Gédalge, in quanto entrambi sono stati per molti anni docenti di Composizione presso il Conservatorio di Parigi.

orchestrazione a un compositore inglese già esperto - e che aveva tre anni più di lui -, presentatogli dal critico musicale Michel-Dimitri Calvocoressi: Ralph Vaughan Williams (1872 – 1858).¹¹ È interessante leggere come si è espresso Vaughan Williams, ricordando ad anni di distanza le lezioni di Ravel: «Mi insegnò a orchestrare piuttosto per punti che per linee di colore. Per esercizio orchestrai lavori suoi per pianoforte e un po' di Borodin e Rimskij, autori ai quali fui introdotto da lui».¹² Sono evidenti, insomma, l'interesse e la predilezione di Ravel per l'opulenza dei colori russi.¹³ Di Rimskij-Korsakov, come abbiamo visto sopra, oltre alle partiture il compositore ha studiato il trattato di orchestrazione.¹⁴ Possiamo quindi supporre una conoscenza approfondita da parte di Ravel della scrittura russa e del suo impiego del colore.¹⁵ In merito al metodo di lavoro del compositore francese sappiamo anche, tramite Roland-Manuel, che gli studenti di Ravel non lo vedevano mai all'opera durante la composizione di un brano, ma avevano modo di osservarlo in più occasioni mentre orchestrava: il musicista cercava sempre di assicurarsi che la scrittura per ogni famiglia di strumenti funzionasse sia da sola sia nell'insieme dell'organico orchestrale.¹⁶

Torniamo ora alla Russia, ma passiamo a un altro compositore dal forte legame sia con Rimskij-Korsakov sia con Ravel. Si tratta di Modest Musorgskij. «La maggior gioia, Ravel l'ha provata scoprendo Mussorgskij»;¹⁷ questo perché fra i due musicisti intercorrevano alcune affinità, quali «la stessa minuziosa precisione di notazioni, lo stesso gusto del particolare, la stessa discontinuità capricciosa del discorso, lo stesso realismo puntiglioso»,

¹¹ È interessante il fatto che Ralph Vaughan Williams, come Ravel, abbia fatto più volte uso del saxofono in orchestra in composizioni quali *Job. A Masque for Dancing* (1931), *Symphony No. 6* (1947) e *Symphony No. 9* (1957).

¹² ENZO RESTAGNO, *Ravel e l'anima delle cose*, Milano, il Saggiatore, 2009, p. 162.

¹³ C'è da dire che in Francia era presente già dagli ultimi decenni dell'Ottocento un interesse particolare per la produzione musicale russa. L'operato del Gruppo dei Cinque e, prima di loro, di Glinka, era infatti arrivato alle orecchie dei parigini tramite sia le Esposizioni Universali sia l'esecuzione delle loro musiche nelle sale da concerto. Il *Boris Godunov* di Musorgskij, per esempio, ebbe un ruolo fondamentale su Debussy per la stesura di *Pelléas et Mélisande*. A spingere in questa direzione in maniera sistematica fu l'impresario russo Sergej Djaghilev. Il suo intento era quello di trasportare gli sgargianti colori russi a Parigi; meglio, di «conquérir Paris tout en valorisant l'art russe»: BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique en France depuis 1870*, Paris, Fayard, 2013, p. 55. Per prima cosa si ebbe una mostra di pittura russa al Salon d'Automne nel 1906; ci fu poi un concerto di musiche russe all'Opéra de Paris, nel 1907; seguì la celebre rappresentazione del *Boris Godunov* nella versione "manomessa" di Rimskij-Korsakov, nel 1908; infine, nel 1909, giunsero i Ballets Russes con *Les Sylphides*, balletto su musiche di Chopin che diede il via a una ricca stagione di successi per l'impresario, i suoi ballerini, i compositori e tutta la *troupe* che partecipava alla realizzazione degli spettacoli. Su tutte queste vicissitudini si vedano nel dettaglio i vari capitoli dedicati all'operato di Djaghilev in FLAVIO TESTI, *La Parigi musicale del primo Novecento. Cronache e documenti*, Torino, EDT, 2003.

¹⁴ È bene ricordare che nel 1871 Rimskij-Korsakov assunse l'insegnamento di Composizione e di Strumentazione al Conservatorio di Pietroburgo, a dimostrazione della sua abilità nel campo dell'orchestrazione.

¹⁵ È stato Ravel stesso a pronunciarsi in merito all'influenza della produzione musicale russa su quella francese: «L'école russe contribua pour une bonne part à l'éclosion de la sensibilité musicale de notre génération»: citato in BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique en France depuis 1870*, cit., pp. 46-47.

¹⁶ Cfr. BARBARA L. KELLY, voce *Maurice Ravel*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XX, p. 868.

¹⁷ VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Ravel*, cit., p. 17.

sebbene «ciò che in Mussorgskij era frutto d'istinto, in Ravel è il prodotto di una civiltà, di uno studio, di una raffinatezza estrema». ¹⁸ Il più emblematico dei compositori dei Cinque, forse addirittura “il più russo”, con i suoi gesti sinceri e diretti e con il suo gusto per il colore schietto e vivido non poteva non attrarre Ravel. ¹⁹

Ravel studiò a fondo le partiture del musicista russo, sebbene spesso passate attraverso le mani di Rimskij-Korsakov, che, in quanto amico di Musorgskij, dopo la sua morte aveva interpretato molte arditezze delle sue partiture come errori e si era preso così la libertà di modificarle. ²⁰ Ravel, comunque, aveva toccato con mano anche un manoscritto di Musorgskij: tra marzo e aprile del 1913, a Clarens, in Svizzera, aveva lavorato con Stravinskij alla riorchestrazione di alcune pagine scelte della *Chovanščina* di Musorgskij, su commissione di Djagilev; ²¹ nella sua completezza, la preziosa partitura purtroppo andò perduta.

Non c'è da stupirsi, quindi, se Sergej Koussevitzky chiese a Ravel di orchestrare i *Tableaux d'une Exposition* di Musorgskij. Koussevitzky, direttore d'orchestra e contrabbassista russo, si era trasferito a Parigi nel 1920; qui aveva dato vita ai Concerts Symphoniques Koussevitzky, i cui programmi concedevano ampio spazio ai musicisti contemporanei francesi e russi. ²² «Ravel, da quel grande creatore che è, non disdegna di strumentare la musica

¹⁸ *Ibid.* Secondo Michael Russ le personalità di Ravel e di Musorgskij sarebbero classificabili su estremi opposti: il primo distaccato, di affettata indifferenza, convinto che l'arte sia fine a se stessa; il secondo sanguigno, di una crudezza a volte rude e sostenitore dichiarato dell'ideologia populista-realista. Nei due compositori sarebbero riscontrabili, tuttavia, alcuni punti in comune: entrambi vivono un'esistenza isolata, libera da legami affettivi; tutti e due sono attratti, per lo meno in ambito compositivo, dal mondo dell'infanzia, dagli animali e da tutto ciò che si rifà al fantastico e al fiabesco. Cfr. MICHAEL RUSS, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 79.

¹⁹ Caratteristica di tutti componenti del “Gruppetto possente” (non solo di Musorgskij) fu proprio l'ideazione di un autentico colore russo tramite l'inserzione del folklore popolare nelle loro pagine musicali; il tutto finalizzato alla volontaria ricerca di un'identità culturale nazionale. Ravel fu sicuramente attratto da questo genere di procedimenti e di ideologie artistico-compositive. Per una breve disamina della storia della musica russa dell'Ottocento e dell'operato del Gruppo dei Cinque si veda RENATO DI BENEDETTO, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento* (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. VIII), Torino, EDT, 1991, pp. 188-200. È da segnalare l'entusiasmo con cui Ravel accolse la rappresentazione del *Boris Godunov* di Musorgskij al Théâtre des Champs-Élysées il 22 maggio 1913, sebbene eseguito nella versione proposta da Rimskij-Korsakov. La recensione di Ravel della serata venne pubblicata dalla rivista «Comœdia illustré» (V, 17, 5 giugno 1913, pagina non numerata), visionabile in *Ravel. Scritti e interviste*, cit., pp. 49-51.

²⁰ Rimskij si adoperò assiduamente per completare e diffondere le composizioni che i compagni del Gruppo dei Cinque avevano lasciate incomplete o imperfette. Il problema sopraggiungeva nel momento in cui il musicista russo metteva mano a brani che secondo lui erano zeppi di errori, ma che in realtà non lo erano, minando seriamente la natura originaria della composizione in questione. Si pensi, fra i tanti esempi, a quello del *Boris Godunov* di Musorgskij, che tuttavia grazie a Rimskij ottenne una vasta circolazione su scala europea. Cfr. RENATO DI BENEDETTO, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, cit., p. 196.

²¹ Cfr. ENZO RESTAGNO, *Ravel e l'anima delle cose*, cit., pp. 28-29. Inizialmente Djagilev incaricò solo Stravinskij del lavoro. Fu il compositore stesso a chiedere all'impresario la collaborazione di Ravel: Stravinskij era a conoscenza della bravura del musicista francese nel campo dell'orchestrazione e della sua speciale predilezione per Musorgskij. I due compositori, a Clarens, sul lago di Ginevra, soggiornarono nella stessa strada: Ravel, con la madre, all'Hôtel des Crêtes; Stravinskij all'Hôtel Mont-Blanc. La nuova versione di *Chovanščina* andò in scena al Théâtre des Champs-Élysées, il 15 giugno 1913. La parte redatta da Ravel (40 pagine di partitura) è conservata alla Pierpont Morgan Library di New York. Per queste informazioni si veda *ivi*, p. 272.

²² Cfr. ENZO RESTAGNO, *Ravel e l'anima delle cose*, cit., p. 403.

altrui», e accettò l'incarico di buon grado;²³ tanto più che si trattava della composizione di uno dei suoi autori prediletti.

A Ravel si presentò immediatamente il problema di doversi appropinquare, anziché allo spartito originale (che all'epoca sembrava fosse scomparso), alla "revisione" di Rimskij-Korsakov, che il nostro autore non amava per niente. Si rivolse così a Calvocoressi, profondo esegeta musorgskijano, nella speranza di ottenere una copia della partitura originale. Ecco un frammento della lettera spedita da Ravel, da Montfort-l'Amaury, il 3 febbraio del 1922 all'amico musicologo:

[...] attendevo un esemplare dei "Tableaux d'une exposition" *edizione originale di Moussorgsky*. Ora, ricevo sul momento la notizia che è stato impossibile procurarlo. Ne avreste una copia, e potreste prestarmela per qualche tempo? O conoscete qualcuno che potrebbe farmi questo favore?»²⁴

Ravel fu tuttavia costretto ad accontentarsi dell'edizione Bessel del 1886: l'edizione originale sarebbe stata pubblicata solo nel 1930 da Pavel Lam.²⁵

Il lavoro ebbe dunque inizio, ma non a Montfort-l'Amaury, bensì a Lyons-la-Forêt, nell'Alta Normandia, a casa di un'amica fidata del compositore, madame Dreyfus. Nella tranquillità della campagna normanna Ravel, nel giro di pochi mesi (fra maggio e settembre del 1922) portò a termine la trascrizione, in cui «profuse tutti i possibili sortilegi della scrittura orchestrale».²⁶ Ecco la formazione dell'orchestra ideata da Ravel: 3 flauti, 3 oboi, 3 clarinetti (di cui uno basso), 1 saxofono contralto in Mi bemolle, 2 fagotti, 1 controfagotto, 4 corni in Fa, 3 trombe in Do, 3 tromboni, tuba, timpani, glockenspiel, campana in Mi bemolle, xilofono, triangolo, raganella, frusta, rullante, grancassa, piatti, piatto sospeso, tam-tam, 2 arpe, celesta, archi.

Ravel iniziò a lavorare dall'ultimo degli episodi dei *Tableaux*, *La grande porte de Kiev*; queste sono le parole usate dal compositore a riguardo in una lettera del primo maggio 1922 indirizzata a Koussevitzky:

La "grande porta di Kiev" è infine terminata. Ho iniziato dalla fine, perché era il brano meno interessante da orchestrare. Ma è difficile immaginare quanto lavoro possa dare una cosa tanto semplice. Il resto procederà molto più alla svelta.²⁷

²³ VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Ravel*, cit., p. 115.

²⁴ *Ravel. Lettere*, a cura di Arbie Orenstein, edizione italiana a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1998, p. 187.

²⁵ Cfr. ENZO RESTAGNO, *Ravel e l'anima delle cose*, cit, pp. 404-405.

²⁶ ENZO RESTAGNO, *Ravel e l'anima delle cose*, cit, p. 405.

²⁷ *Ravel. Lettere*, cit., p. 194.

Immagine n. 1²⁸

Immagini nn. 2 e 3²⁹

E infatti il lavoro d'orchestrazione fu completato nel settembre dello stesso anno ed eseguito per la prima volta, in occasione dei Concerts Koussevitzky, all'Opéra de Paris il 19 ottobre del 1922, sotto la direzione di Koussevitzky stesso. Il successo fu tale da consacrare il magistero orchestrale di Ravel, superato più tardi solo dal trionfo del *Boléro*.

Modest Musorgskij, come sappiamo, faceva parte di quel “ribelle” gruppo di compositori chiamato Gruppo dei Cinque o Gruppetto possente (formato da Musorgskij stesso, Balakirev, Rimskij-Korsakov, Borodin e Cui) che, sulla scia di Glinka e Dargomyžskij, era intenzionato a distinguersi dalla scena musicale occidentale - per antonomasia italiana, francese e tedesca - al fine di dare vita a una corrente di pensiero slavofilo in ambito musicale (e non solo). Questi musicisti, che per la maggior parte erano in possesso di una formazione dilettantistica, o meglio *sui generis* rispetto al classico percorso accademico, volevano esprimere in musica lo spirito della madre patria; questo intento era spesso raggiunto tramite l'impiego di elementi musicali tratti dal folklore popolare, in modo da rivalutare il patrimonio artistico locale.³⁰ I russi erano particolarmente abili nel realizzare un raffinato ed esuberante colore orchestrale, che fino a Novecento inoltrato fu «un elemento costante, non decorativo ma strutturale» delle loro partiture.³¹

Il nostro Musorgskij era indubbiamente il più radicale del gruppo, il meno disponibile a scendere a compromessi con la tradizione occidentale – cosa che gli causò un certo isolamento. Certo, anche Musorgskij aderiva a quello «slavismo populistico» a cui afferivano i suoi compagni e che mirava a impiegare l'arte come mezzo di «comunicazione fra gli uomini e di conoscenza della realtà».³² Ma per Musorgskij l'unico modo per andare incontro al popolo era quello di «conoscere e rappresentare la realtà dell'uomo russo».³³ L'arte, dunque, non doveva essere fine a sé stessa. Di conseguenza il compositore era

²⁸ *Ravel e Stravinskij*. Questa immagine è reperibile online al sito https://c1.staticflickr.com/3/2770/4202177359_0b4a73fdcd.jpg

²⁹ *Clarens, general view, from the Lake, Geneva Lake, Switzerland*, 1890-1900. Questa immagine è reperibile online al sito <http://www.old-picture.com/europe/Clarens-general-view-from.htm>. *Montreux and Clarens, Geneva Lake, Switzerland*, 1890-1900. Reperibile online al sito <http://www.old-picture.com/pics/europe/000/Montreux-Clarens-Geneva-Lake.htm>

³⁰ In merito al fenomeno del nazionalismo musicale russo (e non) si veda RENATO DI BENEDETTO, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, cit., pp. 183-200.

³¹ *Ivi*, p. 190.

³² *Ivi*, p. 197. Sui concetti di «slavismo populistico» e di «realismo» del Gruppo dei Cinque e di Musorgskij si vedano: *ivi*, pp. 192-193 e p. 197; MICHAEL RUSS, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit. pp. 7-12.

³³ RENATO DI BENEDETTO, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, cit., p. 197.

estremamente diffidente nei confronti della musica strumentale: «per rappresentare realisticamente l'uomo la musica deve esprimere in suoni il discorso umano». ³⁴ Ecco dunque il bisogno di Musorgskij della parola associata alla musica; *Tableaux d'une Exposition* fu, per l'appunto, «l'unica grande pagina pianistica» del nostro autore. ³⁵

Immagine n. 4 ³⁶

Immagine n. 5 ³⁷

Urge fornire dei dettagli in merito alla Suite pianistica di Musorgskij. I *Tableaux d'une Exposition* sono una composizione pianistica a soggetto che fu composta da Modest Musorgskij nel 1874. I *Tableaux* scaturirono da un tragico avvenimento, ovvero dalla morte di un caro amico del compositore, l'architetto e pittore Victor Hartmann. Hartmann morì infatti di aneurisma nel 1873, a soli 39 anni. Musorgskij, che in quel periodo si era già allontanato, per lo meno intellettualmente, dalla cerchia dei Cinque, aveva stretto legami con artisti provenienti da altre branche artistiche (fra cui il poeta Arseny Golenischev-Kutuzov, lo scultore Antokolsky, il pittore Repin e il nostro Hartmann), che condividevano con lui gli ideali di un populismo attivo, a misura d'uomo. Per via, quindi, dell'impegno sociale dell'architetto e del suo contributo volto a rivalutare il patrimonio artistico russo, Paul Suzor, presidente della Società degli Architetti, e il critico Vladimir Stasov decisero di commemorare la morte di Hartmann allestendo una mostra con i suoi lavori principali. ³⁸

La galleria fu inaugurata durante la seconda settimana del febbraio 1874 e proseguì fino al marzo seguente, ospitata all'interno dell'Accademia degli Artisti di Pietroburgo. Furono in molti a notare la ricca eterogeneità del materiale esposto, che comprendeva non solo disegni architettonici ma anche rappresentazioni sia di curiosi personaggi di varia nazionalità ritratti nella loro vita di tutti i giorni, sia di soggetti fantastici e surreali. ³⁹

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ivi*, p. 199.

³⁶ La pittoresca casa a graticcio a Lyon-la-Forêt in cui Ravel soggiornò in più occasioni nel periodo intercorso fra il 1917 e il 1922. Come è possibile leggere dall'iscrizione, Ravel qui compose la Suite pianistica *Le Tombeau de Couperin* e lavorò all'orchestrazione dei *Tableaux d'une Exposition*. Questa immagine è reperibile online al sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Normandie_Eure_Lyons2_tango7174.jpg?uselang=fr

³⁷ VIKTOR ALEKSANDROVIČ HARTMANN, *Progetto per la grande porta cittadina di Kiev - Facciata principale*. Questa immagine è reperibile online al sito https://it.wikipedia.org/wiki/Viktor_Aleksandrovič_Hartmann#/media/File:Hartmann_-_Plan_for_a_City_Gate.jpg

³⁸ Per tutte queste informazioni e per approfondire la natura del legame fra Musorgskij e Hartmann si veda MICHAEL RUSS, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 13-18.

³⁹ Sulle curiose scelte dei soggetti da parte di Hartmann si veda *ivi*, pp. 16 e 19-20.

Musorgskij visitò la mostra dell'amico e rimase particolarmente colpito dalle immagini espostavi, soprattutto da quelle realizzate da Hartmann durante i suoi viaggi all'estero.

Il compositore decise così di rendere omaggio all'amico scomparso “disegnando in musica” i quadri più suggestivi dell'architetto.⁴⁰ Ma per dare unità a un materiale di per sé disomogeneo il compositore stabilì di ricreare tramite la musica non solo le immagini, ma anche la situazione stessa della visita alla galleria; visitata, per di più, non da un personaggio qualunque ma da Musorgskij stesso. I *Tableaux*, quindi, simulavano il percorso del nostro compositore all'interno della mostra, ritraendo sia le singole immagini di Hartmann sia la figura del musicista che passeggia tra di esse. Per far ciò il compositore ideò dei brani, le *Promenades*, finalizzati a rappresentare la robusta figura di Musorgskij che si muoveva fra i quadri e a donare unità sintattica al lavoro nella sua interezza.

Il manoscritto fu redatto in soli venti giorni (sembrerebbe fra il 2 e il 22 giugno del 1874), a riprova che l'idea della composizione scaturì chiara e vivida nella mente dell'autore.⁴¹ La pubblicazione dei *Tableaux* fu molto travagliata, come per la maggior parte delle composizioni di Musorgskij: il lavoro fu dato alle stampe solo nel 1886, cinque anni dopo la morte dell'autore, a cura, come abbiamo detto sopra, dell'amico Nikolaj Rimskij-Korsakov. Questi però pubblicò una partitura largamente modificata, nella convinzione che nel manoscritto fossero presenti numerosi errori.

La Suite è dunque composta in totale da quindici brani, di cui dieci ispirati ai quadri e cinque *Promenades*, che rappresentano lo spostamento dell'osservatore da una tela all'altra. Le *Promenades* (che non sono tutte intitolate così, ma che sono comunque chiaramente riconoscibili) contengono sempre lo stesso tema di carattere prettamente russo sottoposto però a lievi variazioni, al fine di far risaltare le sensazioni che pervadono il compositore a seguito della visione di un quadro. La ripetizione del tema è inoltre necessaria in quanto elemento di coesione in una composizione altrimenti frammentaria, basata su forti contrasti tra una tela e l'altra. Grazie al ritorno di questo “episodio ricorrente” la Suite nel suo complesso può essere considerata una composizione ciclica.

Osservando la lista dei brani è possibile notare che man mano che la Suite avanza le *Promenades* diminuiscono in quantità, fino a scomparire (dal Quadro n. 7); questo perché, con il proseguire della visita, la *Promenade* diventa parte costitutiva del Quadro stesso. Ciò mostra anche che, verso la fine del percorso, Musorgskij «has been drawn into the pictures and is no

⁴⁰ Cfr. *ivi*, p. 16.

⁴¹ Cfr. *ibid.*

longer viewing them from outside». ⁴² Le *Promenades* rappresentano quindi Musorgskij stesso, come se fossero delle *Promenades* antropomorfe.

Rappresentano quasi un viaggio attraverso la vita, in cui manca necessariamente una trama coerente e complessiva. Nella composizione si trovano infatti elementi ascrivibili al mondo fantastico (*Gnomo* e *Baba-Yaga*) e comico (*Pulcini*), alla critica sociale (*Goldenberg e Schmuyle*), all'amore (*Il vecchio castello*) e alla religione (*Kiev*). Ma a differenza di Hartmann, che ovviamente si focalizza sull'elemento iconografico/architettonico, Musorgskij pone l'accento sui personaggi, includendo riferimenti che rimandano sia all'antico sia al moderno. ⁴³ I titoli della partitura sono inoltre testimoni della grande cura dedicata dall'autore alla rievocazione di precisi concetti musicali tramite la nomenclatura, che utilizza addirittura sei lingue differenti (russo, francese, italiano, polacco, yiddish/tedesco e latino). ⁴⁴

LISTA DEI BRANI DI TABLEAUX D'UNE EXPOSITION⁴⁵
<i>Promenade</i>
1. <i>Gnomus</i>
<i>Promenade</i>
2. <i>Il vecchio castello</i>
<i>Promenade</i>
3. <i>Tuileries (Dispute d'enfants après jeux)</i>
4. <i>Bydło</i>
<i>Promenade</i>
5. <i>Балетъ невъзлюбившихся птенцовъ</i>
6. <i>Samuel Goldenberg und Schmuyle</i>
<i>Promenade</i>
7. <i>Limoges, le marché (La grande nouvelle)</i>
8. <i>Catacumbæ (Sepulcrum romanum) - Cum mortuis in lingua mortua</i>
9. <i>Избушка на курьихъ ножкахъ (Баба-Яга)</i>
10. <i>Богатырскія ворота (Въ стольномъ городѣ Кіевѣ)</i>

Dal punto di vista formale, i *Quadri* di Musorgskij si allontanano nettamente dalla tradizione musicale germanica, basata sulla concezione dello sviluppo tematico, e si rifanno all'uso della reiterazione e dell'elaborazione di piccole cellule motiviche; gli episodi sono prevalentemente di piccole dimensioni, «highly economical»: ⁴⁶ «non appena l'immagine è stata abbozzata e l'atmosfera creata, viene abbandonata». ⁴⁷ La composizione presenta di per sé caratteri fortemente sperimentali. La tecnica, spesso di tipo percussivo, intende tagliare i ponti con la tradizione romantica, aprendo le porte alla musica delle avanguardie. La scrittura dei *Quadri*, tutt'altro che idiomatica, è stata per molto tempo considerata dai pianisti «incommode voire

injouable». ⁴⁸ E non meno moderno si presenta il linguaggio armonico, grazie all'uso massiccio di pedali e di accordi dissonanti. Per di più, la volontà di raffigurare musicalmente i colori

⁴² *Ivi*, p. 34.

⁴³ Cfr. MICHAEL RUSS, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 31.

⁴⁴ Cfr. *ivi*, pp. 28-29.

⁴⁵ I brani sono qui presentati in lingua originale.

⁴⁶ *Ivi*, p. 35.

⁴⁷ *Ibid.* [traduzione mia].

⁴⁸ MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, cit., p. 536.

russi fa sì che Musorgskij innesti sul materiale armonico tonale melodie modali o ispirate dal folklore della patria russa.⁴⁹

Possiamo ora comprendere quanti aspetti della Suite pianistica di Musorgskij devono aver suscitato una forte attrattiva per il nostro Ravel: la scrittura altamente sperimentale, sganciata dal puro academismo scolastico; la natura degli argomenti trattati, soprattutto di quelli ascrivibili al mondo fiabesco/fantastico, comico e religioso;⁵⁰ l'inclinazione per l'elemento folklorico;⁵¹ la scrittura tutt'altro che idiomatica per lo strumento;⁵² l'intersezione dell'universo antico con il moderno; la scrittura basata sulla frammentazione piuttosto che sul procedimento dello sviluppo tematico. Tutti elementi che devono aver intrigato Ravel.

Tutti questi gustosi ingredienti della ricetta musorgskijana hanno risvegliato l'appetito anche di altri compositori, desiderosi di dare la propria interpretazione orchestrale al brano.⁵³ Sembra che dopo la morte di Musorgskij la «paresse des pianistes» abbia spinto in maniera decisiva verso la realizzazione di una trascrizione del pezzo pianistico per l'organico dell'orchestra.⁵⁴ E pare che sia stato proprio Rimskij-Korsakov a suggerirne la prima ideazione al suo allievo Mikhail Tushmalov (1861-1896), il cui brano è stato eseguito per la prima volta sotto la direzione di Rimskij nel 1891.⁵⁵ In seguito anche il direttore d'orchestra inglese Henry Wood (1869-1944) ha realizzato una orchestrazione dei *Quadri*. È stata però quella effettuata nel luglio del 1922 a influenzare profondamente Ravel - che inizia a realizzare la sua versione solo pochi mesi dopo -, ovvero l'orchestrazione del ceco Leo Funtek (1885-

⁴⁹ «Actual folk melodies are not employed in *Pictures* (with the exception of the chorale melody loosely used in 'Kiev'), but folk-influence may be felt in a variety of ways, most significantly in modal alterations, a narrow range, obsessively reiterated small diatonic collections, heterophony, parallelism and the use of pedals»: MICHAEL RUSS, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 50.

⁵⁰ Sul comune interesse di Ravel e di Musorgskij, per esempio, per il mondo ebraico si è espresso Jankélévitch: «Un altro lato comune a Ravel e a Mussorgskij è l'interesse per il mondo ebraico: e come Ravel mette a raffronto *Kaddish* (la preghiera dei morti) e *L'Énigme éternelle*, la preghiera ebraica e la canzone yiddish, l'Antico Testamento e Mayerke, così in Mussorgskij troviamo fianco a fianco *Josué*, il Cantico dei Cantici, Samuel Goldenberg e gli Ebrei del ghetto di Sorocinskij»: VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Ravel*, cit., p. 17.

⁵¹ Basti pensare a tutte le composizioni di Ravel afferenti alla tradizione spagnola, basca, greca, russa, italiana.

⁵² In merito a questo concetto vedremo in altre occasioni – in particolare in *Boléro* - come Ravel abbia spesso realizzato partiture che sembrano trascendere le possibilità degli strumenti: «It would appear that within the limit of human capability and efficacy of writing, any instrument may assume any role»: ARBIE ORENSTEIN, *Ravel. Man and Musician*, cit., p. 137.

⁵³ In merito a Musorgskij non ci sono testimonianze riguardo a un suo possibile desiderio di realizzare un'orchestrazione della Suite: «These colourful and sometimes powerful pieces with their unsympathetic writing for the piano have left the feeling that the work should be orchestrated, but there is no evidence that Musorgsky ever planned to do so»: MICHAEL RUSS, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 76; «Il n'a jamais été établi que Moussorgsky lui-même ait eu d'orchestrer ou faire orchestrer son œuvre»: MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, cit., p. 536.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.* Questa orchestrazione fu tuttavia parziale. Comprende *Promenade*, *Il vecchio castello*, *Ballet des poussins dans leurs coques*, *Samuel Goldenberg und Schmuçjle*, *Limoges, le marché*, *Catacombæ (Sepulcrum romanum) - Cum mortuis in lingua mortua*, *Baba-Yaga*, *La grande porte de Kiev*.

1965), fedele al testo originale di Musorgskij.⁵⁶ Nessuna, tuttavia, di queste orchestrazioni e nemmeno le molte che seguono quella di Ravel hanno avuto il successo di quella del compositore francese, che rappresenta in tutto e per tutto «la pièce de résistance d'un maître orchestrateur».⁵⁷

Esempio n. 1⁵⁸

Immagine n. 6⁵⁹

Torniamo ora al lavoro di trascrizione di Ravel effettuata sulla versione pianistica di Rimskij-Korsakov. Ravel fu abbastanza fedele al testo di Rimskij, se si esclude l'omissione della quinta *Promenade* (quella fra *Goldenberg und Schmuyle* e *Limoges, le marché*). Avendo dovuto affidarsi all'arbitraria interpretazione di Rimskij, ne risultarono alcune varianti rispetto all'originale di Musorgskij (per esempio, *Bydlo* nella partitura originale iniziava subito *fortissimo*, mentre Rimskij-Korsakov lo scandì con un lungo *crescendo*, che realizzò anche Ravel), anche se per la maggior parte furono di peso relativamente lieve e riguardarono la distribuzione delle dinamiche, degli accenti, dei raddoppi e delle articolazioni in generale.⁶⁰

Ravel, insomma, dispiegò una serie di strati ulteriori sopra il telaio di Rimskij, che portarono a un livello di sofisticazione ancora più elevato la già densa partitura pianistica ottocentesca. E per questa sofisticazione, per questo alto grado di raffinamento di ogni

⁵⁶ Sembra che sia stato Koussevitzky a prestare a Ravel una copia della partitura di Funtek. Anche Funtek, come Tushmalov, ha affidato la melodia del *Vecchio castello* al corno inglese. Cfr. MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, cit., p. 536-537.

⁵⁷ MALCOM MACDONALD, prefazione in MOUSSORGSKY-RAVEL, *Tableaux d'une Exposition* (partitura), London, Boosey & Hawkes, 2002, p. VII. Fra le varie versioni segnaliamo quella di Leonidas Leonardi (1901-1967), compositore e pianista americano di origine russa che studiò con Ravel, pubblicata nel 1924; la sua orchestra (dalle dimensioni abnormi) comprendeva tre saxofoni. Anche quella del russo Sergei Gorchakov (1905-1976), del 1955, faceva uso del saxofono soprano, non nel *Vecchio castello* ma per i lamenti di Schmuyle. Quella del direttore d'orchestra americano Leopold Stokowski (1882-1977), apparsa lo stesso anno di quella di Ravel, richiedeva l'uso del sax contralto. La lista delle orchestrazioni dei *Tableaux* potrebbe continuare all'infinito. Basti ricordare ancora quelle di Lucien Caillet, di Walther Goehr e di Vladimir Ashkenazy. Per approfondire le caratteristiche delle varie orchestrazioni dei *Tableaux* si vedano: MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, cit., pp. 540-541; MICHAEL RUSS, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 76-79.

⁵⁸ MIKHAIL TUSHMALOV, *Tableaux d'une Exposition* (partitura), New York, Edwin F. Kalmus, s. d., II. *Il vecchio castello*, p. 7. Come è possibile notare, la melodia del trovatore è affidata al corno inglese, mentre Ravel la assegnerà al saxofono contralto.

⁵⁹ MODESTE MOUSSORGSKY, *Tableaux d'une exposition*, curato da Nicolaj Rimskij-Korsakov, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1918, pagina di copertina (ristampa dell'edizione di Bessel & Co. del 1886).

⁶⁰ «For Ravel, Musorgsky's use of dynamics, accents and phrase marks must have lacked discrimination. He creates a much more differentiated range of accents by using a variety of attacks and highly selective orchestral doublings (particularly with percussion) to point individual notes and rhythms, and he introduces more gradation into Musorgsky's dynamics. [...] Ravel contrasts are usually more subtle because, unlike his Russian counterparts, he tends not to favour primary orchestral colours. [...] Musorgsky's high percussive piano writing is replaced with staccato woodwind and pizzicato strings. Individual notes are pointed by harp, high bassoon, pizzicato muted strings and cymbal.»: MICHAEL RUSS, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 81-86.

aspetto della Suite musorgskijana, il nostro Ravel fu tacciato da qualcuno di un “eccesso di francesismo”: fu incolpato, insomma, per le *parfum français* che emanava la sua orchestrazione: la partitura, così elaborata, suonava più francese che russa.⁶¹ Possiamo qui facilmente collegarci al ragionamento fatto all’inizio del capitolo sull’operazione della trascrizione, la quale può e deve essere (in limiti ragionevoli) interpretazione e creazione senza andare a minare la natura intrinseca della composizione originale. Diciamo pure che l’equilibrio da mantenere, in questi casi, è molto precario. Difficilmente Ravel avrebbe potuto sopprimere la propria “francesità”, soprattutto nel campo dell’orchestrazione, suo cavallo di battaglia.

Passiamo ora al secondo Quadro della Suite, quello su cui ci soffermeremo a causa del saxofono. Si tratta del *Vecchio castello*, ispirato a un’illustrazione di Hartmann che purtroppo è andata perduta. Essa ritraeva un trovatore dipinto nell’atto di intonare una canzone davanti a un castello medievale. La melodia principale è affidata da Ravel al saxofono contralto. Ma per prepararci alle morbide e sognanti sonorità del brano dal titolo italiano, Musorgskij ha inserito fra il grottesco e pungente primo Quadro, *Gnomus*, e *Il vecchio castello* la seconda *Promenade*, che, rispetto alla prima, presenta una scrittura sicuramente più onirica e vellutata.

In La bemolle maggiore, la seconda *Promenade* allude alla tonalità parallela e omofona di Sol diesis minore del secondo Quadro;⁶² anche le indicazioni agogiche ci aiutano ad ambientarci al cambio d’atmosfera (*Moderato comodo assai e con delicatezza* per la *Promenade*; *Andante molto cantabile e con dolore* per *Il vecchio castello*); pure la prima esposizione del tema della *Promenade* da parte della soffice voce del corno (nella versione di Ravel), come sarà poi con la melodia del *Vecchio castello* affidata al saxofono (sempre da Ravel) viene in nostro aiuto; nonché la scrittura della *Promenade*, nel suo «sprofondante melos posto in registro medio-grave con all’acuto le volatizzanti masse accordali» finali, che sembrano voler aprire il sipario sul *Vecchio castello*.⁶³

Il secondo Quadro è inteso da Michael Russ come una serenata con accompagnamento chitarristico; una sorta di «Russian ‘song without words’» fortemente

⁶¹ In merito a questa opinione si veda MICHAEL RUSS, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., pp. 84-86.

⁶² La tonalità di Sol diesis minore può essere considerata parallela e omofona della tonalità di La bemolle maggiore seguendo questo ragionamento: la tonalità parallela di La bemolle maggiore è La bemolle minore; la tonalità omofona di La bemolle minore, ovvero la scala con gli stessi suoni ma con nomi diversi, è Sol diesis minore. Nonostante la nomenclatura differente, sappiamo che nel temperamento equabile i suoni delle due scale si corrispondono; ancor di più, fra l’altro, nel pianoforte. È più semplice, inoltre, per un musicista pensare nella tonalità di Sol diesis minore piuttosto che in quella di La bemolle minore; Musorgskij, da compositore, deve aver mirato a facilitare il compito degli interpreti nell’esecuzione del Quadro, più lungo rispetto alla seconda *Promenade*, che invece è assai breve.

⁶³ MARCO DE NATALE, *Musorgskij. Quadri di una esposizione. Saggio di analisi*, Milano, Ricordi, 1993, p. 39.

influenzato dalle forme del folklore musicale russo.⁶⁴ L'aura italiana richiamata dal titolo è ripresa anche nella scelta dell'impiego del ritmo di siciliano in 6/8. La struttura del brano, di natura abbastanza ripetitiva, può essere intesa come ternaria: una sorta di canzone con un'introduzione (bb. 1-7), sei strofe di lunghezza irregolare con materiale liberamente variato (che iniziano rispettivamente alle bb. 8, 19, 29, 38, 51, 70) e una coda che, chiudendo il brano con frammenti del materiale melodico udito in precedenza, gradualmente si sgretola fino a svanire.⁶⁵

Nel caso della versione pianistica di Musorgskij l'interprete deve prestare attenzione a vivacizzare il brano; può sorgere infatti una certa monotonia a causa dell'inesorabile pedale di Sol diesis, delle frequenti cadenze di tonica e dell'andamento armonico privo di un profilo ben definito. Anche il ritmo siciliano, con la sua ripetizione ossessiva, contribuisce a ricreare questo effetto incantatorio; è fondamentale, comunque, che il movimento ritmico ondulatorio si stagli chiaramente sullo sfondo del Quadro. Secondo Russ la debolezza di questo Quadro consisterebbe proprio nella mancanza di un vero e proprio contrasto fra le sezioni, le quali contengono materiale melodico e ritmico troppo simile.⁶⁶ La melodia, per via della sua linea schiettamente cantabile, è più adatta alla voce umana o a uno strumento a fiato piuttosto che ai tasti del pianoforte. **Esempio n. 2**⁶⁷

Il vecchio castello è il Quadro di impianto più modale fra tutti i pezzi raccolti nei *Tableaux*. La linea melodica principale, che, insieme agli impasti accordali, stagliandosi sopra a un pedale di Sol diesis crea espressivi effetti dissonanti, nella sua prima esposizione (b. 8) è predisposta nel modo eolio (con il settimo grado naturale, anche se la sensibile tende a comparire nelle parti interne del brano, soprattutto nelle cadenze). Iniziando, però, sul quinto grado della scala eolia, la melodia potrebbe essere avvertita come ipocolia. Alla seconda entrata della melodia (b. 19) la modalità passa da eolia a frigia, con il secondo grado abbassato, che crea un intervallo di seconda minore fra il primo e il secondo grado della scala (anche qui possiamo fare il medesimo ragionamento e considerare la scala nel suo aspetto ipomodale, ovvero ipofrigio).⁶⁸

Esempio n. 3⁶⁹

⁶⁴ MICHAEL RUSS, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 37.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, pp. 37-38.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, p. 38.

⁶⁷ MOUSSORGSKY-RAVEL, *Tableaux d'une Exposition* (partitura), *Promenade* [n. 2], cit., p. 19.

⁶⁸ Sull'evidente modalità del *Vecchio castello* si veda MICHAEL RUSS, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 51 e MARCO DE NATALE, *Musorgskij. Quadri di una esposizione. Saggio di analisi*, cit., p. 8;

⁶⁹ Scale afferenti alla melodia principale del *Vecchio castello*. L'esempio riportato si riferisce alla notazione trasposta per saxofono contralto in Mi bemolle.

Il canto del trovatore presenta in molti punti un andamento scalare ascendente o discendente, emulando una scorrevolezza lineare che va a suggerire un forte senso di cantabilità, la quale si distanzia nettamente dagli accidentati virtuosismi strumentali. Considerando, inoltre, i due elementi fondamentali che compongono il Quadro, ovvero il *mèlos* e il pedale, si può parlare di una certa bilinearità.⁷⁰ Ma la melodia, per quanto ben individuabile sullo sfondo del pedale, non è in grado di affermarsi con la forza di un vero e proprio tema; è caratterizzata, infatti, da una «debole o aurorale determinazione motivica».⁷¹

Scendiamo ora nello specifico nell'orchestrazione realizzata da Ravel. Fra le lievi modifiche apportate dall'autore alla versione di Rimskij vi è quella dell'aggiunta di una battuta alla fine del *Vecchio castello*, «pour mieux mettre en relief la rentrée de la mélodie et prolongement de la conclusion avec un *perdendosi*».⁷² Secondo Christian Goubault sono sufficienti le scelte

d'avoir confié le *thème molto cantabile, con dolore* du "Vecchio castello" à un saxophone, ou encore d'avoir associé xylophone et célesta dans "Gnomus", dosé ingénieusement et fondu les vents dans "Catacombae" et "Con Mortuis in lingua mortua"⁷³

per eleggere il lavoro di Ravel ai massimi vertici di scrittura per orchestra. Dicevamo infatti che in questo Quadro la melodia principale viene affidata al saxofono. Anche secondo Restagno si tratterebbe in questo caso di un colpo di genio:

L'intuizione di affidare al timbro all'epoca ancora così poco comune di questo strumento, già stupendamente impiegato da Bizet nella sua *Arlésienne* nel 1872, l'evocazione delle storie narrate da un esotico trovatore, sono la miglior manifestazione della creatività che porta così in alto questo lavoro di trascrizione.⁷⁴

E anche Michael Russ si esprime con lo stesso pensiero: «The saxophone in 'Castello' and the muted trumpet in for Schmuyle's whinging both sound so right that the solutions adopted by others who have orchestrated this work simply pale by comparison».⁷⁵

Ravel non ci ha lasciato indicazioni riguardo alla sua "bizzara" scelta strumentale. Possiamo tuttavia facilmente immaginare, come suggerisce Restagno, che il musicista fosse a conoscenza dei morbidi passaggi affidati da Bizet al saxofono nell'*Arlésienne* del 1872.⁷⁶ Non

⁷⁰ Cfr. MARCO DE NATALE, *Musorgskij. Quadri di una esposizione. Saggio di analisi*, cit., p. 10 e p. 23.

⁷¹ *Ivi*, p. 36.

⁷² CHRISTIAN GOUBAULT, *Maurice Ravel. Le jardin féerique*, Paris, Minerve, 2004, p. 240.

⁷³ *Ivi*, p. 242.

⁷⁴ ENZO RESTAGNO, *Ravel e l'anima delle cose*, cit., p. 406.

⁷⁵ MICHAEL RUSS, *Ravel and the orchestra*, cit. p. 138.

⁷⁶ Sugli interventi del saxofono nell'*Arlésienne* si rimanda alla prima parte della tesi (*Teoria. I trattati di strumentazione e di orchestrazione*).

ci sembra infatti un azzardo supporre che Ravel avesse studiato le partiture di Bizet, un grande orchestratore che per questo aspetto può essere considerato il precursore di Ravel.⁷⁷ Per di più Ravel conosceva bene il trattato di Widor, in cui veniva riportato proprio l'esempio dell'*Arlésienne* e in cui si lodavano le doti "cantabili" del saxofono, più che quelle virtuosistiche.⁷⁸ Difficile pensare qui all'influsso del jazz: sappiamo che Ravel passava intere serate nei *clubs* parigini ad ascoltare il nuovo genere musical importato dall'America, ma in quei casi si trattava di solito di una prassi esecutiva saxofonistica lontana dall'universo sognante del *Vecchio castello*.⁷⁹

Esempio n. 4⁸⁰

Esempio n. 5⁸¹

Nel secondo Quadro Ravel non dispiega tutte le forze dell'orchestra dei *Tableaux*; seleziona alcuni strumenti con cura, escludendo gli ottoni, le percussioni, le arpe e la celesta. Impiega, insomma, solo i legni e gli archi, più il saxofono, che qui con la forza della sua intensità sovrasta facilmente il suono della compagine orchestrale. La scelta di soli archi e legni rivela la volontà di dare vita a una sonorità soffice e vellutata, in cui è ambientata la languida vicenda. Ci basta osservare la parte degli archi: i violini e le viole suonano spesso divisi e così, sommandoli alle parti dei violoncelli e dei contrabbassi si arriva alla bellezza di otto linee melodiche (2 violini I, 2 violini II, 2 viole, 1 violoncello, 1 contrabbasso), che, per di più, suonano con *sordina*. Ne scaturisce un luogo magico e incantato, di una rarefazione fiabesca.

Sulla quinta vuota costruita sulla tonica di Sol diesis (vòlta a creare instabilità) sono i violoncelli a prendere la parola per primi; ma sopra alla quinta si incastrano subito i fagotti: il secondo si limita a emettere un Sol diesis della durata di 6/8 che è il germe della figura di ostinato-bordone che verrà introdotta poco dopo; il primo introduce quello che potrebbe

⁷⁷ Entrambi i compositori sono stati egregi orchestratori tutti e due, fra l'altro, affascinati dal mondo dell'infanzia e soprattutto dai colori del folklore popolare. Per entrambi si può parlare di concisione, chiarezza e luminosità per quanto concerne le loro partiture. È curioso che Bizet sia morto nel 1875, l'anno in cui Ravel è nato: sembrerebbe quasi un passaggio di testimone.

⁷⁸ Per l'opinione di Widor sul saxofono si veda qui il Cap. I.1 (*Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione francesi*).

⁷⁹ Anche Michael Russ è di questa opinione: «In 'Castello', Musorgsky's troubadour, with his strong Russian accent, sings to the highly evocative and French sound of the alto saxophone. This instrument found more favour in France than elsewhere, notably in Bizet's *L'Arlésienne*, and it is from this line of orchestration that the solo comes rather than from jazz, where it was only beginning to establish itself at that time»: MICHAEL RUSS, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, cit., p. 81. Per il rapporto intercorso fra Ravel e il jazz si veda DEBORAH MAWER, *Crossing borders II: Ravel's theory and practice of jazz*, in *Ravel Studies*, edited by Deborah Mawer, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 114-137.

⁸⁰ MODESTE MOUSSORGSKY, *Tableaux d'une exposition*, curato da Nicolaj Rimskij-Korsakov, cit., II. *Il vecchio castello*, p. 7.

⁸¹ MODEST PETROVICH MOUSSORGSKY, *Pictures at an Exhibition and Other Works for Piano*, edited by Pavel Lamm for the Complete Works Edition, Mineola, Dover, 1990, 2. *The Old Castle*, vol. VIII, p. 6.

essere definito un abbozzo di frase che prelude alla melodia vera e propria. Le prime otto battute su cui si muove il fagotto I contengono infatti materiale melodico della frase principale: quasi un annuncio per gli spettatori della mostra, per prepararli alla vista del trovatore e del castello.

L'insieme delle linee dei due fagotti richiama qui le sonorità di una ghironda, con il tipico bordone e il frammento di melodia prodotti dal ruotare incessante della manovella dello strumento; questo effetto si presta perfettamente a ricreare il paesaggio sonoro del castello medievale.⁸² A tutto ciò si aggiunge il pizzicato sul Sol diesis del contrabbasso, mentre a b. 7 i violoncelli introducono per primi quello che sarà l'ostinato ritmico e armonico di tutto il brano: sul Sol diesis si alternano semiminime e crome, andando a creare un gigantesco pedale di tonica, a mo' di bordone, che ci accompagnerà fino al termine del canto del trovatore.

A b. 8 finalmente entra il trovatore, con la voce del saxofono, che apre il suo canto con un gesto di quarta giusta ascendente (Do4-Fa4). Sull'*incipit* della parte Ravel scrive *piano* e *vibrato*, oltre a specificare il *molto cantabile, con dolore* che invece Musorgskij indica fin dall'inizio del Quadro. La frase, che sembra inizialmente volersi aprire sul registro più acuto, scende invece quasi subito verso regioni medio/gravi; il canto è *legato* e privo di salti intervallari traumatici. Il salto di quarta ascendente iniziale, ovvero la testa del tema, si ripropone retrogrado a b. 10 (intervallo Fa4-Do4) e poi ancora a b. 12, questa volta in forma di quinta giusta discendente (Do4-Fa3) con il Fa all'ottava inferiore, per conferire quell'effetto di cupa discesa che le crome di b. 13 non fanno che procrastinare fino a b. 14, quando si atterra sul quel Fa3 anticipato a b. 12. **Esempio n. 6**⁸³

Gli abbellimenti richiamano l'arte del canto; con le due doppie acciaccature e l'acciaccatura semplice, non fanno che fiorire di languore la linea vocale. Mentre il saxofono se ne sta andando, a b. 14 rientrano i fagotti con gli stessi frammenti melodici iniziali. Per contrasto alla chiusura verso il basso della frase del sax il corno inglese gli risponde a b. 15 salendo all'acuto, con un gesto simile a quello di apertura iniziale del saxofono (Do4-Fa4), che qui si tramuta in una quinta ascendente (note reali Mi bemolle4-Si bemolle4), per poi salire ancora, questa volta sì, di quarta (Si bemolle4-Mi bemolle5).

⁸² Cordofono di origine medievale, la ghironda funziona per mezzo di una ruota di legno azionata da una manovella, che, fatta ruotare dall'esecutore, va a sfregare le varie corde. Esistono in questo strumento tre tipi di corde: i cantini, i bordoni e la *trompette*. I cantini (le corde più sottili) suonano la melodia tramite una tastiera cromatica; i bordoni emettono un suono continuo alla tonica o alla dominante; la *trompette*, che si appoggia sul ponticello detto «*chiem*», riproduce un suono ronzante. Per dettagli sulla storia e la meccanica della ghironda si veda FRANCIS BAINES-EDMUND A. BOWLES-ROBERT A. GREEN, voce *Hurdy-gurdy*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XI, p. 878-881.

⁸³ MOUSSORGSKY-RAVEL, *Tableaux d'une Exposition* (partitura), 2. *Il vecchio castello*, cit., pp. 20-21, bb. 1-24.

Il trovatore tace per tre battute, per riprendere la parola con un frammento di frase identico al precedente per le prime tre misure, che poi si evolve diversamente: questa volta si sale di più, fra l'altro in *crescendo*; si sviluppa quindi un andamento a arco, con la nota più acuta (Si bemolle⁴) a b. 23. Si scende poi lentamente, in *diminuendo*, fino a trovare le stesse ultime cinque note della prima frase esposta dal saxofono. Lo strumento *tacet* per sei battute, mentre i violini I espongono frammenti variati del tema, cui poi si agganciano il saxofono e l'oboe all'unisono per sole tre battute. Di nuovo, a b. 39, violini I e flauti cantano frammenti cantilenanti della melodia principale, e anche l'oboe e il saxofono si ripetono (questa volta con l'indicazione *espressivo*) con lo stesso breve disegno esposto precedentemente.

Il sax *tacet* per diverse battute. I fagotti eseguono lo stesso motivo iniziale, e questa volta sono il flauto e il corno inglese a riprendere il tema della “quarta ascendente”, anche se abbreviato e variato. A b. 56 intervengono una serie di cromatismi ad addensare la materia sonora; a b. 60 si raggiunge l'apice dinamico con un *forte* di tutta l'orchestra (tranne il saxofono). Le inflessioni di semitono continuano, come pure il pedale armonico di Sol diesis e il ritmo ostinato sempre “congelato” sulla nota Sol diesis. Il sax rientra nuovamente a b. 67 con lo stesso breve disegno di tre battute, questa volta in unisono con i violini I e sempre *espressivo*. Il tema della “quarta ascendente” viene esposto dal flauto e dal clarinetto, sempre variato e abbreviato; a misura 79 si arriva un'altra volta al *tutti* orchestrale in *forte*. Il materiale melodico frantumato passa da uno strumento all'altro, finché il sax rientra con due battute che assomigliano ai brevi interventi precedenti, anche se leggermente variate.

Esempio n. 7⁸⁴

Il discorso si fa sempre più titubante e incerto. Sembra che nessuno strumento sia più in grado di cantare una frase nella sua completezza. Ma a b. 96 ritorna il nostro trovatore, in *pianissimo* ed *espressivo*, con il tema della “quarta ascendente” nella forma della sua prima esposizione, anche se troncato, alla sesta battuta, sulla discesa di quinta Do⁴-Fa³. *Tacet* per una sola battuta; segue qualche singhiozzo del trovatore di semiminime ben appoggiate, in discesa cromatica, inframezzate da pause di crome, quasi in *obitus*, con una dinamica che va in *diminuendo*. Infine, l'ultimo lamento rivolto verso il cielo, con la stessa quarta ascendente che aveva aperto il brano (Do⁴-Fa⁴); nel giro di tre battute si passa da un *forte* al nulla, *perdendosi* sulla nota di tonica.

Musorgskij riesce bene, in questo Quadro, a rendere l'immobilità dell'immagine ritratta da Hartmann. Ricrea, infatti, una sorta di cartolina sonora, una fotografia musicale

⁸⁴ MODEST MOUSSORGSKY, *Tableaux d'une Exposition*, Orchestration de Maurice Ravel, Paris, Editions Russes de Musique, 1929, II. *Il vecchio castello*, parte del saxofono contralto, pp. 1-2.

del trovatore ai piedi del castello medievale. Non succede nulla di particolare, non ci sono sviluppi dell'azione. Assistiamo semplicemente al canto del trovatore. E questo “quadro sonoro” non può iscriversi nella tipica logica germanica basata sullo sviluppo: tutto si ripete e si frammenta; nulla avanza. Si può parlare quindi, in questo caso, di «musiche stazionarie e persino stagnanti, ma non statiche», nel senso che il materiale si muove, ma si muove su sé stesso, senza portare ad alcuna conclusione.⁸⁵ Come osserva infatti Jankélévitch,

Il vecchio castello, serenata interrotta, si arresta bruscamente sfilacciandosi nel fondo della notte senza aver sviluppato né amplificato la romanza, i singhiozzi del mandolino a poco a poco si allontanano e il silenzio infine li sommerge.⁸⁶

La “monotonia” del *Vecchio castello* è però ravvivata dai colori dell'orchestrazione raveliana, che, tramite la loro varietà e il loro sapiente dosaggio, donano vita al Quadro e forniscono una voce inedita al trovatore. Per di più, rispetto alla versione pianistica di Rimskij-Korsakov, Ravel ha enfatizzato le dinamiche, le ha elaborate in modo da realizzare un'escursione maggiore e, di conseguenza, una serie di contrasti di sonorità che rendono il brano ancora più sfaccettato.

Per l'esecutore, il passo del saxofono del *Vecchio castello* rappresenta il massimo esempio novecentesco di saxofono *cantabile* (viene infatti quasi sempre richiesto nei concorsi per orchestrali). Ravel dimostra di avere una buona conoscenza delle possibilità tecniche e timbriche dello strumento: usa il registro migliore, quello centrale, senza andare a toccare le estremità gravi o acute e gli affida delle frasi che, se non sapessimo che si tratta di una trascrizione, potrebbero apparire perfettamente idiomatiche. La voce del trovatore qui è tutt'altro che virtuosistica; esterna un lamento, di cui il saxofono si fa magnifico interprete. Anche la calda tonalità trasposta di Fa minore ben si addice alle sonorità velate dello strumento. La difficoltà per l'interprete sta qui nel fornire un suono pieno, rotondo e morbido, nella dinamica del *pianissimo* e del *piano*, nel sostenere le frasi (le cui note devono essere ben *legate*) e ovviamente nel rendere espressivamente il dolore del trovatore.

Dicevamo prima che Ravel non ci ha lasciato informazioni in merito alla scelta del saxofono per *Il vecchio castello*. Questa decisione, per quanto (come abbiamo visto sopra) sia stata reputata magistrale, ci suona comunque strana. Fra tutti gli strumenti che avrebbe potuto scegliere, il compositore ne ha selezionato proprio uno nato a metà Ottocento, caduto nell'oblio verso la fine del secolo e riportato alla vita nei primi decenni del Novecento dal

⁸⁵ VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, Milano, Bompiani, 2007³, p. 16 (ed. originale Paris, A. Colin, 1961).

⁸⁶ *Ibid.*

jazz, dal *music-hall* e dalle bande. La “sfida timbrica” deve aver allettato Ravel, conosciuto per il suo «gusto goloso per i timbri inusitati» e per la sua volontà di far suonare ogni strumento come se potesse assumere qualunque ruolo.⁸⁷ Ne risulta, così, un trovatore dalla voce moderna, all'avanguardia.⁸⁸

Il vecchio castello è ambientato nel Medioevo; ci si aspetterebbe uno strumento con un maggior passato alle spalle per cantare la melodia del mesto trovatore. Ravel decide di accostare due universi così lontani dal punto di vista temporale per creare una sorta di straniamento del cantore rispetto al paesaggio che lo circonda; potremmo definirlo, il suo, un geniale anacronismo timbrico, nel senso di aver scelto di calare uno strumento figlio dell'evoluzione tecnica ottocentesca nelle fosche nebbie medievali. È possibile anche considerare l'immissione del saxofono nell'età di mezzo come una sorta di esotismo storico nel senso in cui l'ha definito Jürgen Maehder: un effetto di *couleur historique*.⁸⁹

Le lontananze temporali e timbriche non fanno che mettere in rilievo la solitudine del trovatore, ovvero del saxofono: lo strumento è solo davanti al resto dell'orchestra, come è solo davanti al castello medievale. Ravel enfatizza ancora di più questa solitudine scegliendo di usare il sax esclusivamente in questo Quadro: lo strumento non compare né negli altri *Tableaux* né nelle *Promenades*. Anche l'intensità della parte del sax, che nel complesso si muove quasi esclusivamente nella dinamica del *piano*, contribuisce a rendere l'idea di una lontananza anche fisica e psicologica.

Possiamo poi considerare la provenienza storica e sociale del nostro trovatore. Egli è un poeta che canta per il suo amore; ma in quanto legato agli ideali di cavalleria e d'amor cortese, deve mantenersi a dovuta distanza dall'oggetto dei suoi desideri. L'unica cosa che gli

⁸⁷ VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Ravel*, cit., p. 47. «Sembrirebbe che, entro i limiti consentiti dalle umane possibilità e dalle esigenze di una scrittura efficace, ogni strumento possa assumere qualsiasi ruolo, permettendo a Ravel di sfogare liberamente il suo gusto della sorpresa e del paradosso. Il sassofono in mi bemolle riesce a evocare un vecchio castello nei *Tableaux d'une exposition*»: *Ravel. Scritti e interviste*, a cura di Arbie Orenstein, cit., p. L.

⁸⁸ Un'altra famosa immagine di trovatore moderno l'ha realizzata Giorgio de Chirico ne *Il Trovatore*, soggetto ritratto per la prima volta nel 1917, ma poi ripreso più volte dall'artista nel corso della sua vita. Il manichino qui è ritratto solo nello spazio, in cui si intravede a sinistra un edificio rinascimentale rosso, che fa chiaro riferimento alle architetture di Ferrara, città in cui de Chirico viveva in quegli anni. Il trovatore, sebbene sia inteso dal pittore come uomo eccezionale, custode della *gaia scienza*, in grado di comprendere in profondità la realtà fenomenica, qui è spaesato a causa di quel tipico miscuglio di antico e moderno tanto caro a de Chirico. Il manichino, insomma, è «emblema di una solitudine eroica ed epica», come il trovatore raveliano: GIOIA MORI, *De Chirico metafisico*, «Art Dossier», n. 230, Firenze-Milano, Giunti, febbraio 2007, p. 41. Per questa convinzione dell'arte superiore dei trovatori si veda anche FEDERICO NIETZSCHE, *La gaia scienza*, traduzione di Antonio Cippo, Torino, F.lli Bocca, 1905.

⁸⁹ Secondo Maehder nell'arte dell'Ottocento si può individuare una triplicità di *couleur locale*, definita dalla distanza geografica, storica e sociale rispetto al presente dello spettatore. Lo scopo fondamentale dell'utilizzo di questa *couleur locale* era quello di attuare un processo di straniamento e allo stesso tempo di *transfert* nel pubblico europeo tramite l'inserimento di elementi estranei, lontani dal linguaggio occidentale. Su questo argomento si veda JÜRGEN MAEHDER, *Orientalismo ed esotismo nel Grand Opéra francese dell'Ottocento*, in *Musica e Oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, a cura di Claudio Toscani, Pisa, Pacini editore, 2012, pp. 17-77.

è concessa è cantare da lontano, poiché solo la lontananza può mantenere viva la fiamma d'amore per la sua *domina*. Insomma, quello del trovatore è un «amore da lontano».⁹⁰ Da qui la tristezza, la mestizia e la sofferenza del cantore che, solo, davanti alle mura del castello, intona una *lamentatio* invocante il sentimento non corrisposto. Il trovatore in questo Quadro è infatti un «*soggetto agente*», che canta, che esterna il suo dolore.⁹¹ Dallo statico quadro di Hartmann, tramite Musorgskij, il cantore si trasforma in un essere che agisce con uno «spiccato attivismo psicologico»;⁹² ancora di più quando viene dotato da Ravel della voce “parlante” del saxofono.

Per quanto concerne l'importanza del passo orchestrale del saxofono nel *Vecchio castello* è utile ricordare in quali occasioni è stato citato nei trattati di orchestrazione. In Italia, sono stati Casella e Mortari a parlarne ne *La tecnica dell'orchestra contemporanea* pubblicata nel 1950, sottolineando la singolarità dell'impiego dello strumento in questa circostanza. Ricordiamo qui le parole dei due autori:

Lonantissimo da ogni influenza diretta o indiretta del *jazz* appare l'impiego del saxofono nell'orchestrazione di Ravel dei *Quadri di un'esposizione* di Mussorgsky. Nessun timbro poteva essere più adatto per l'atmosfera triste e, nello stesso tempo, fantastica e fiabesca di questa melodia.⁹³

Immagine n. 7⁹⁴

In Francia è stato invece Charles Koechlin, sempre intorno agli anni Cinquanta del Novecento, a fare l'esempio del *Vecchio castello*, definendo la melodia del saxofono in questo modo: «phrase émouvante et nostalgique [*sic*]».⁹⁵ Intorno alla metà del secolo XX ne ha parlato anche l'americano Walter Piston, portando *Il vecchio castello* come esempio dell'impiego del sax nella musica sinfonica come «a special instrument introduced to play a featured solo».⁹⁶ Il passo del saxofono nel *Vecchio castello* viene quindi “registrato” a circa trent'anni di distanza dalla sua pubblicazione in tre dei trattati più importanti del Novecento e in tutti e tre i casi viene evidenziata quella che all'occasione può essere la sua natura docile e cantabile nei passi solistici; una natura opposta alla frenesia del moderno mondo del *jazz*.

⁹⁰ Per l'espressione «amore da lontano» rimando al romanzo di PAOLA MASTROCOLA, *Più lontana della luna* (Parma, Guanda, 2007), in cui vengono narrati diversi tipi di amori segnati dalla lontananza.

⁹¹ MARCO DE NATALE, *Musorgskij. Quadri di una esposizione. Saggio di analisi*, cit., p. 40.

⁹² *Ibid.*

⁹³ ALFREDO CASELLA – VIRGILIO MORTARI, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Milano, Ricordi, 1950², p. 113.

⁹⁴ GIORGIO DE CHIRICO, *Il Trovatore*, autunno 1917, olio su tela, cm 91x57, collezione privata. Questa immagine è tratta dal catalogo *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardie*. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015 / 28 febbraio 2016, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2015, p. 268.

⁹⁵ CHARLES KOEHLIN, *Traité de l'Orchestration en quatre Volumes*, Paris, Éditions Max Eschig, 1954-1959, vol. I, p. 99.

⁹⁶ WALTER PISTON, *Orchestration*, London, Victor Gollancz Ltd, 1955, rist. del 1982, p. 186. Per approfondire i contenuti di tutti i trattati sopra citati rimando alla prima parte della tesi (*Teoria. I trattati di strumentazione e di orchestrazione*).

II.1.2 *Boléro* ovvero un primitivismo meccanico

Nel paragrafo precedente abbiamo parlato della maestria dell'orchestrazione raveliana nel campo della trascrizione. Proseguiremo ora approfondendo lo stesso campo di indagine, ma prendendo in considerazione un brano originale di Ravel del 1928: *Boléro*. Si tratta della composizione in assoluto più celebre del maestro, che gli assicurò un successo planetario e che tuttora figura assiduamente nei cartelloni delle sale da concerto di tutto il mondo.

Partiamo dall'inizio e dalle ragioni che spinsero il compositore francese all'ideazione di questo brano. Ravel, che all'epoca aveva cinquantatré anni, vantava un'ormai ben solida carriera alle spalle. I successi non erano mancati e la fama del compositore si era estesa anche oltreoceano. Proprio per questo motivo il 28 dicembre 1927 si imbarcava sulla motonave *France*, che lo avrebbe trasportato da Le Havre a New York: in America lo aspettava una sfavillante *tournée*, che si sarebbe conclusa nell'aprile del 1928. Intascati gli straordinari successi americani e sperimentato uno stile di vita frenetico al limite dell'umana sopportazione (agli antipodi della vita riservata e solitaria che Ravel conduceva nella "tana" di Montfort-l'Amaury), Ravel era di ritorno in Francia il 27 aprile. A Parigi lo aspettava una schiera di amici e di ammiratori pronta a festeggiarlo.⁹⁷

A fine giugno uno dei nuovi amici di Ravel, il pianista e compositore di origine cubana Joaquín Nin (1879-1949), accompagnò in auto il nostro compositore a Saint-Jean-de-Luz, località balneare situata a metà strada fra Biarritz e il confine spagnolo, frequentata abitualmente da Ravel durante l'estate. In quell'occasione Ravel fu ospite a casa di Nin, il quale più tardi redasse una relazione su quella bizzarra vacanza passata in compagnia del compositore.⁹⁸

Dal resoconto di Nin apprendiamo che Ravel era stato incaricato dall'amica Ida Rubinstein di orchestrare qualche numero di *Iberia* di Albéniz; i brani sarebbero andati poi a costituire un balletto per Rubinstein. Nin informò Ravel dell'impossibilità di effettuare una simile operazione, in quanto *Iberia* era già stata orchestrata da Enrique Arbós per il balletto *Triana*, destinato alla allora celebre ballerina spagnola Antonia Mercé y Luque, meglio nota

⁹⁷ Per un'accurata ricostruzione del viaggio americano di Ravel e dei festeggiamenti che seguirono il suo ritorno si vedano, fra i vari testi disponibili: ENZO RESTAGNO, *Ravel e l'anima delle cose*, cit., pp. 492-494; MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, cit., pp. 601-626. Fra le varie cose precisiamo che alla festa organizzata nella casa di Ravel di Montfort-l'Amaury il 10 giugno del 1928 parteciparono anche due compositori di cui ci occuperemo nei prossimi capitoli: Arthur Honegger e Jacques Ibert. Il resoconto della festa (durante la quale lo scultore e amico di Ravel Léon Leyritz consegnò al compositore un busto che riproduceva le geometriche fattezze del volto raveliano) è riportato da Marcelle Gerar in *Impromptu de Montfort*, articolo contenuto in un numero speciale della «Revue musicale» del dicembre 1938, dedicato a Ravel.

⁹⁸ Il resoconto della vacanza apparve nel numero speciale della «Revue musicale» del dicembre 1938, dedicato a Ravel, ma è visionabile anche in ENZO RESTAGNO, *Ravel e l'anima delle cose*, cit., pp. 495-496 e in parte in MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, cit., pp. 627-628.

Immagine n. 8⁹⁹

Immagine n. 9¹⁰⁰

come *La Argentina* (1890-1936), e che quindi il lavoro era protetto dai diritti d'autore.¹⁰¹ Ravel inizialmente reagì con *nonchalance*, senza dare peso alla cosa: «Je m'en fous. Qui est-ce donc que cet Arbós?»¹⁰²

Nin allora si informò presso l'editore di Albéniz, Max Eschig, la cui risposta fu categorica: solo Arbós aveva il permesso di “toccare” *Iberia*. Ravel questa volta non nascose la sua insoddisfazione: «ces lois sont idiotes, j'ai besoin de travailler, orchestrer les *Iberia* c'était un amusement pour moi, et quoi dire à Ida? Elle sera furieuse».¹⁰³ Due giorni dopo Ravel partì per Parigi per parlare a quattr'occhi con Rubinstein sul da farsi. Nel frattempo il povero Arbós, venuto a conoscenza della faccenda, fece sapere allo stimato collega che era disposto a rinunciare ai suoi diritti sull'orchestrazione in suo favore. Ma sembra che Ravel avesse già qualcos'altro in mente.

Gustave Samazeuilh, musicologo amico di Ravel, ci ha fornito infatti questa testimonianza su Ravel, che, tornato a Saint-Jean-de-Luz, prima di fare l'abituale nuotata mattutina in una giornata di fine giugno/inizio luglio, accennava al pianoforte con un solo dito il tema di *Boléro*: «Mme Rubinstein me demande un ballet. Ne trouvez-vous pas que ce thème a de l'insistance ? Je m'en vais essayer de le redire un bon nombre de fois sans aucun développement en graduant de mon mieux mon orchestre».¹⁰⁴ Anche a Nin Ravel ha riferito una cosa simile, a proposito della nuova idea per la sua composizione: «Pas de forme proprement dite, pas de développement, pas ou presque pas de modulation. Un thème genre Padilla».¹⁰⁵

La stesura di *Boléro* proseguì senza intoppi; la prima risale al 22 novembre 1928, presso l'Opéra de Paris, con la direzione di Walther Straram, scene e costumi di Alexandre

⁹⁹ *L'imromptu du Belvédère*, Montfort-l'Amaury, 10 giugno 1928. Questa immagine è reperibile online al sito <http://boleravel.blogspot.it/>. Nella splendida “quercia umana” (l'espressione è di Adriana Guarneri) ritratta nella fotografia è possibile riconoscere Arthur Honegger con la moglie Andrée Vaurabourg, Suzanne Roland-Manuel (moglie di Roland-Manuel), Germaine Tailleferre e Lucien Garban.

¹⁰⁰ *Saint-Jean-de-Luz. Vue sur les montagnes*. Questa immagine è reperibile online al sito <http://www.hotel-les-almadies.com/slider-st-jean-de-luz/data1/images/4.jpg>

¹⁰¹ Sulla figura di Enrique Arbós, compositore, violinista e direttore d'orchestra spagnolo, grande amico di Albéniz, si veda ARTHUR JACOBS - TULLY POTTER, voce *Enrique Fernández Arbós*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol., p.

¹⁰² JOAQUÍN NIN, *Comment est né le Boléro de Ravel*, «La Revue musicale», XIX, décembre 1938, n° 187, in MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, cit., p. 627.

¹⁰³ *Ivi*, p. 628.

¹⁰⁴ GUSTAVE SAMAZEUILH, *Maurice Ravel en pays basque*, «La Revue musicale», XIX, décembre 1938, n° 187, p. 201, in CHRISTIAN GOUBAULT, *Maurice Ravel. Le Jardin Féérique*, cit., p. 168.

¹⁰⁵ CHRISTIAN GOUBAULT, *Maurice Ravel. Le jardin féérique*, cit., p. 168. José Padilla era un compositore di Zarzuelas conosciuto per aver composto la *rengaine Valencia*, apprezzata da Darius Milhaud. Cfr. *ibid.*

Benois, coreografia di Bronislava Nijinska e, naturalmente, la danzatrice-protagonista Ida Rubinstein. Nella forma di balletto *Boléro* ebbe un buon successo, ma mai quanto la fama internazionale che raggiunse tramite l'esecuzione in forma di concerto.¹⁰⁶ La prima esecuzione senza l'ausilio del palcoscenico avvenne a Parigi l'11 gennaio del 1930, con l'Orchestre Lamoureux, diretta da Ravel stesso. Fu sempre durante i primi giorni del gennaio 1930 che *Boléro* venne anche registrato, sempre con l'Orchestre Lamoureux e ancora una volta sotto la direzione dell'autore in persona.¹⁰⁷

Seguirono una serie di dichiarazioni e di delucidazioni da parte del musicista sulla composizione. Intervistato da Calvocoressi nel 1931, Ravel si esprime in questo modo:

Mi auguro vivamente che nei riguardi di quest'opera non ci siano malintesi. Essa rappresenta un esperimento in una direzione particolarissima e limitata, e non bisogna sospettare che ambisca ad altri risultati oltre a quelli effettivamente conseguiti. Dopo la prima esecuzione, ho fatto preparare un avviso in cui si avvertiva che il brano da me composto durava diciassette minuti, e consisteva interamente in "tessitura orchestrale senza musica" – attraverso un lungo crescendo molto graduale. Non ci sono contrasti e praticamente non c'è invenzione, eccezion fatta per il progetto iniziale e il modo di metterlo in pratica. I temi sono del tutto impersonali – melodie popolari del consueto tipo arabo-spagnolo. E (benché si sia potuto asserire il contrario) la scrittura orchestrale è semplice e lineare in tutto il suo percorso, senza il minimo tentativo di virtuosismo.¹⁰⁸

Questa chiara e lucida spiegazione potrebbe essere considerata il manifesto di *Boléro*, in quanto contiene in sé tutti gli elementi atti a decifrarne i segreti (di cui ci occuperemo più tardi). Prima ancora, nel 1930, durante un'intervista al Bal Bullier, il giorno della registrazione del brano, Ravel aveva affermato:

vorrei che diceste che nella realtà non esiste un bolero del genere, insomma, non ho dato al mio pezzo il carattere tipico di questa danza spagnola, e l'ho fatto intenzionalmente. Si tratta di un tema e di un ritmo ripetuti fino all'ossessione, senza nessuna intenzione pittoresca, in un tempo *moderato assai*.¹⁰⁹

¹⁰⁶ In merito alla ricezione e alla diffusione internazionale di *Boléro* si vedano: CHRISTIAN GOUBAULT, *Maurice Ravel. Le jardin féerique*, cit., pp. 179-189; STAVROULA MARTI, *Le Boléro*, in HÉLÈNE PAUL, *Présence de Ravel dans les concerts parisiens en 1930*, «Revue internationale de musique française», n° 24, 8^{ème} année, novembre 1987, *Dossier: Maurice Ravel hier et aujourd'hui*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, pp. 89-97. Nel novembre del 1930, fra l'altro, *Boléro* fu eseguito in Italia, a Roma, al Teatro Augusteo, sotto la direzione di Willem Mengelberg. Cfr. *ivi*, p. 97.

¹⁰⁷ La registrazione venne effettuata nei locali del Bal Bullier, sulla *rive gauche*. L'incisione del 78 giri fu uno dei più travolgenti successi dell'industria discografica. Un resoconto di quella giornata di registrazioni, in cui Ravel scandì con mano ferma e decisa le semiminime al valore metronomico di 63 (invece di 72, come indicato nella partitura) è visibile in: Ravel. *Lettere*, a cura di Arbie Orenstein, cit., 1998, p. 337; ENZO RESTAGNO, *Ravel e l'anima delle cose*, cit., pp. 500-501.

¹⁰⁸ *Maurice Ravel parla della propria opera. Chiarimenti sul "Boléro"*, «Daily Telegraph», 11 luglio 1931, in Ravel. *Scritti e interviste*, cit., pp. 149-150.

¹⁰⁹ *Maurice Ravel e il suo "Boléro"*, «La Nación», 15 marzo 1930, *ivi*, p. 140.

E infatti a Joaquín Nin, che gli aveva fatto osservare che né il ritmo né la forma della sua composizione avevano nulla a che fare con un vero Bolero, Ravel rispose: «Cela n'a aucune importance».¹¹⁰ E ancora, alla domanda di Honegger su quale ritenesse essere il suo capolavoro, disse: «Je n'ai fait qu'un chef-d'œuvre: c'est le *Boléro*, malheureusement il n'y a pas de musique dedans».¹¹¹ **Immagine n. 10**¹¹²

Tutte queste affermazioni paradossali rivelano, sotto a un'apparente dose di ironia, la preoccupazione di Ravel nel voler far ben intendere la natura intrinseca del suo componimento, facile a fraintendimenti a causa della sua audace e particolare fisionomia. Sperimentalismo, in questo caso, è la parola d'ordine. Ravel sperimenta con il materiale musicale. All'epoca della nascita di *Boléro* il compositore non immagina nemmeno lontanamente che quell'«esperimento in una direzione particolarissima e limitata» diverrà il suo simbolo per antonomasia. Questo è infatti il brano che riesce a far entrare il musicista nelle case di tutto il mondo, facendosi strada, dunque, anche fra i non addetti ai lavori. Per il mondo, *Boléro* è Ravel.

Non abbiamo ancora passato in rassegna la struttura secondo cui si articola *Boléro*. Dalle dichiarazioni di Ravel riportate sopra è possibile intuire che si tratta di un brano basato sul principio della ripetizione: la melodia (o, meglio, le melodie, come vedremo fra poco) e il ritmo sono ripetuti identici dall'inizio alla fine del brano. L'unico elemento “ravvivatore” è la sonorità, il colore degli strumenti. È facile intuire che in presenza di una tale struttura il direttore d'orchestra e anche i musicisti si trovino in difficoltà: la difficoltà di mantenere un ritmo uniforme durante l'esecuzione di tutto il brano. A questo proposito, all'epoca delle prime esecuzioni del *Boléro* si ebbe un vero e proprio *affair* Toscanini. Pare che il famoso direttore d'orchestra italiano per un'esecuzione del brano con la New York Philharmonic all'Opéra de Paris il 4 maggio 1930 avesse scandito un tempo due volte più veloce del dovuto, cosa che scatenò l'indignazione di Ravel (che era presente in sala).¹¹³

Cerchiamo ora di addentrarci nella costruzione architettonica di *Boléro*. Sopra un inesorabile ritmo di base di due battute ripetute senza sosta dall'inizio alla fine del brano (in

¹¹⁰ MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, cit., p. 631.

¹¹¹ ARTHUR HONEGGER, *Incantation aux Fossiles*, Lausanne, Edition d'Ouchy, 1948, p. 92. Honegger, dopo aver riportato questa risposta assai provocatoria di Ravel, ha osservato: «En effet, il y a dans *Boléro* un minimum de matière musicale, mais cela découle de la conception même de la pièce. En revanche, quel admirable exemple de gradation orchestrale ! Tout élève de composition se doit de le connaître par cœur. Mais qu'il prenne garde ! S'il en tentait l'imitation, il risquerait un échec cuisant. De pareils tours de force ne se répètent pas deux fois.»

¹¹² LUC-ALBERT MOREAU, *Maurice Ravel conducting Bolero*. Questa immagine è reperibile online al sito <http://www.lebrecht.co.uk/cache/mcache/00000998.jpg>

¹¹³ Sulla *querelle* Ravel-Toscanini si vedano: ENZO RESTAGNO, *Ravel e l'anima delle cose*, cit., p. 500; MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, cit., p. 636; CHRISTIAN GOUBAULT, *Maurice Ravel. Le jardin féerique*, cit., p. 185 ; *Ravel. Lettere*, cit., pp. 291-293; *Ravel. Scritti e interviste*, cit., p. 146.

tutto ben 170 volte!) dal tamburo militare si snodano due temi fra loro somiglianti, ma distinguibili per via di particolari caratteristiche interne che vedremo fra poco. Al distintivo ritmo del tamburo ne soggiace un altro, più semplice e dilatato, con funzione anche armonica, assegnato ai pizzicati degli archi e dell'arpa. Le pulsazioni ritmiche sono dunque costanti. Ma costante è anche il materiale melodico, pur con una sottile variazione.

All'esposizione del primo tema di 16 misure da parte di uno strumento seguono due battute di sola scansione ritmica; segue poi una nuova esposizione dello stesso tema, anche se tramite la voce di un altro strumento. Ancora due misure di sola scansione ritmica. Entra il controtema, sempre di sedici misure, eseguito da un altro strumento.¹¹⁴ Di nuovo due battute di solo ritmo di base, e segue la ripetizione del controtema da parte di un altro strumento. Ne risulta uno schema di questo tipo: AABB, che si ripete per tutta la durata del brano (in genere si aggira sui 15-17 minuti).

La composizione è costruita quindi dalle mani del nostro «orologiaio svizzero» (così Stravinskij aveva soprannominato Ravel per via della sua ineccepibile abilità da artigiano) in modo certosino; nulla è lasciato al caso e nemmeno il più piccolo dettaglio va perduto all'ascolto. Christian Goubault parla infatti, nel caso di *Boléro*, di un'infallibile architettura di acciaio e lo paragona a una costruzione composta da una serie di materiali prefabbricati (in questo caso i due temi e il ritmo di base) che vengono ripetuti in serie. La ripetizione qui è sinonimo di ossessione, di ipnotismo e di stregoneria che arrivano all'incandescenza e infine al collasso e all'annientamento.¹¹⁵

Claude Lévi-Strauss, nella sua analisi, suggerisce una suddivisione del pezzo in cinque macroperiodi: i primi quattro contengono due ripetizioni del tema e due del controtema; l'ultimo presenta solo un tema e un controtema, con la modulazione e la conclusione del brano.¹¹⁶ Il tema viene quindi ripetuto nove volte; la stessa cosa vale per il controtema. In totale abbiamo 18 ripetizioni del materiale melodico. Come dicevamo prima, l'unico elemento che fornisce varietà al brano è il diverso timbro degli strumenti che man mano espongono la stessa melodia; inizialmente solisti, via via nel corso del brano si sovrappongono fino a raggiungere un fragoroso *tutti* orchestrale. Si capisce dunque che la scelta strumentale in questo brano è di primaria importanza. La formazione dell'orchestra

¹¹⁴ I termini «tema» e «controtema» sono utilizzati per la prima volta da Claude Lévi-Strauss per l'indagine su *Boléro* da lui condotta nell'*Homme nu*: CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Mitologica IV. L'uomo nudo*, traduzione di Enzo Lucarelli, Milano, il Saggiatore, 1974, pp. 623-629 (ed. orig. *Mythologiques IV. L'homme nu*, Paris, Plon, 1971).

¹¹⁵ Per la lettura di *Boléro* fatta da Goubault si veda CHRISTIAN GOUBAULT, *Maurice Ravel. Le jardin féerique*, cit., pp. 161-189.

¹¹⁶ Per approfondire l'analisi di Lévi-Strauss si veda CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Mitologica IV. L'uomo nudo*, cit., pp. 623-629. In particolare l'antropologo francese ha parlato di «fuga spianata» a proposito del susseguirsi del materiale melodico in *Boléro*.

raveliana è la seguente: 1 ottavino, 2 flauti, 2 oboi, 1 corno inglese, 2 clarinetti, 1 clarinetto basso, 2 fagotti, 1 controfagotto, 4 corni, 4 trombe, 3 tromboni, 1 tuba, 3 saxofoni, timpani, 2 tamburi militari, piatti, grancassa, tam-tam, celesta, arpa, archi.

Esempio n. 8¹¹⁷

Fondamentali in *Boléro* sono perciò i parametri secondari della dinamica e del timbro, che forniscono diversità, mentre i parametri primari (melodia e ritmo) restano invariati.¹¹⁸ La composizione in sé può essere infatti considerata come un grande *crescendo* strumentale, «de cui tappe successive sono ferocemente calcolate, con una specie di flemma inesorabile».¹¹⁹ Questo effetto è ottenuto sia tramite la calcolata gradazione dell'intensità dei singoli strumenti, sia tramite un sapiente accostamento degli strumenti stessi, che man mano entrano in scena anche con “accoppiamenti” audaci che danno vita a sonorità inedite.¹²⁰

Il tema si basa su una limpida e solare melodia di carattere spagnolo nella tonalità di Do maggiore. Il controtéma potrebbe essere interpretato come il lato oscuro del tema: «an intervallic mirror-image of material A».¹²¹ Le melodie, date le loro peculiari caratteristiche, possono essere considerate complementari: l'una è il “negativo fotografico” dell'altra. Il controtéma si basa sul modo frigio partendo dalla nota Do (con flessibilità sulla terza [Mi bemolle/Mi] e sulla sesta [La bemolle/La]) e presenta un andamento ritmico molto più ambiguo di quello del tema. Le numerose sincopi e i continui passaggi da scansioni binarie a

¹¹⁷ MAURICE RAVEL, *Boléro* (partitura), Paris, Durand, 1929, p. 1.

¹¹⁸ Il materiale tematico ridotto al minimo e ripetuto senza sosta potrebbe far pensare ai procedimenti dei minimalisti americani degli anni Sessanta. Inoltre, per via del notevole studio dell'elaborazione di nuovi colori tramite una tecnica di sovrapposizione inedita di timbri strumentali, che testimonia anche una particolare attenzione per i rapporti dei parametri registri/dinamiche, *Boléro* può essere considerato un precursore della musica spettrale degli anni Settanta-Ottanta. In merito ai rapporti fra altezza e timbro, timbro e spazio e per approfondire il loro impiego all'interno della musica spettrale si veda HUGUES DUFOURT, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, C. Bourgois, 1991, pp. 243-294.

¹¹⁹ VLADIMIR JANKÉLEVITCH, *Ravel* (traduzione di Laura Lovisetti Fuà), Milano, A. Mondadori, 1962, p. 143 (ed. orig. *Ravel*, Paris, Editions du Seuil, 1956).

¹²⁰ «I parametri secondari, gli unici coinvolti in un procedimento di variazione, sono la dinamica – lo stesso Ravel definì l'opera un lungo “crescendo” –, il timbro – nel quale l'invenzione spazia dai ruoli solistici alle più sofisticate combinazioni – e quello che Serge Gut chiama “spessore della linea melodica”, intendendo con questo non solo il sommarsi di vari strumenti nell'intonare coralmente tema e controtéma, ma gli intervalli che nascono da queste aggregazioni verticali (ottave, quinte, terze e seste reminiscenti dei medievali “falsi bordoni” ecc.): ENZO RESTAGNO, *Ravel e l'anima della cose*, cit., p. 511. Deborah Mawer evidenzia che non si tratta comunque di un *crescendo* organico, ma di un procedimento che richiama delle fasi “a terrazza” ben differenziate, più simili ai vari passaggi di una catena di montaggio: «*Boléro* is not strictly a crescendo but a series of terraced steps from *pp* to *ff*; similarly, the piece is not concerned with organic growth but with the phased depression of a lever, stopping only at inevitable mechanical failure.»: DEBORAH MAWER, *Ballet and apotheosis of the dance*, in *The Cambridge Companion to Ravel*, edited by Deborah Mawer, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 156.

¹²¹ *Ivi*, p. 158.

ternarie e viceversa rendono la melodia del controtema altamente instabile.¹²² Questa instabilità viene enfatizzata anche dallo scontro armonico fra il pedale di tonica e le note bemollizzate del controtema.

Esempio n. 9¹²³

Ambiguità e indeterminazione non sono riscontrabili in *Boléro* solo sul piano melodico; se prestiamo attenzione alle due battute del ritmo di base, notiamo la presenza di elementi sia binari sia ternari. Se pensiamo poi che questa figurazione ritmica viene ripetuta senza sosta durante tutto il brano, anche e soprattutto durante l'esposizione dei temi, è possibile immaginare il tipo di oscillazione metrica risultante: spiazzante per l'ascoltatore, a maggior ragione quando il ritmo di base sostiene il sinuoso andamento del controtema, scontrandosi con esso. Il concetto di opposizione, di scontro, che sia fra ritmi binari e ternari, fra tema e controtema, fra consonanza e dissonanza, risulta insomma essere alla base di *Boléro*, facendone una composizione complessa, in bilico fra la vita e la morte, fra eros e thánatos.¹²⁴

Questa intrinseca ambiguità nella musica di *Boléro* ha fatto sì che dal punto di vista coreografico se ne realizzarono diverse versioni.¹²⁵ La prima, del 1928, mise in luce due dei tre aspetti che Deborah Mawer indica come elementi fondanti del brano: il folklore spagnolo e l'eroticismo.¹²⁶ Si tratta della versione che vide come interprete Ida Rubinstein, committente

¹²² In merito al controtema si può parlare di chiare influenze provenienti dal mondo del jazz, che fra l'altro fa ampio uso delle scale modali. Oltre alla scrittura caratterizzata da sincopi e da accenti molto marcati, Ravel avrebbe tratto dal jazz anche il suo uso particolare delle «sonorità nostalgiche e [de]i timbri inediti»: VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Ravel*, cit., p. 94. In particolare, secondo Deborah Mawer, «Ravel translated an American jazz into his vernacular», ovvero tentò di «gallicizzare il jazz», piegandolo alle proprie esigenze compositive: l'intento era quello di rinvigorire l'identità francese attraverso l'elemento straniero [DEBORAH MAWER, *Crossing borders II: Ravel's theory and practice of jazz*, cit., p. 114]. Il compositore, insomma, non mirava a riprodurre un "jazz autentico", semmai a usufruire di una nuova *couleur exotique* da conciliare con la sua musica: cfr. *ivi*, p. 136. La presenza dell'elemento jazzistico è comunque fondamentale per comprendere alcuni aspetti determinanti delle ultime composizioni di Ravel (oltre a *Boléro* si intendono i due *Concerti* per pianoforte). L'entusiasmo del compositore francese per il nuovo genere musicale è afferrabile anche in *Il jazz va preso sul serio!*, intervista pubblicata nella rivista «The Musical Digest» (XIII, 3 marzo 1928, p. 49 e p. 51), in cui Ravel incitava gli americani a dare il giusto peso al jazz, vero e autentico rappresentante della musica "nazionale" d'oltreoceano. L'articolo è visibile in *Ravel. Scritti e interviste*, cit., pp. 67-69.

¹²³ Modo ionio (o maggiore), su cui si basa il tema; modo frigio, su cui si basa il controtema.

¹²⁴ Nella musica spagnola si riscontra frequentemente la presenza di scansioni binarie su ritmi ternari. Spesso, inoltre, a battute di ritmo binario seguono battute di ritmo ternario e viceversa. Il ritmo binario contrapposto al ternario si porta, insomma, come una delle caratteristiche salienti del folklore spagnolo in musica.

¹²⁵ Fra l'altro, l'aver accettato di realizzare un nuovo balletto per Rubinstein testimonia il grande interesse di Ravel per il mondo della danza. Si pensi su tutti al sontuoso *Daphnis et Chloé* del 1912, alla trascrizione in forma di balletto di *Ma mère l'Oye*, sempre del 1912, e a *La Valse*, del 1920. In particolare, dopo l'insuccesso di *Daphnis et Chloé* e de *La Valse* in forma coreografica, «Il lui paraît donc urgent de réussir une œuvre irrésistiblement choréographique, revêtant le caractère espagnol qui lui était réclamé»: MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, cit., p. 630.

¹²⁶ Deborah Mawer già nel titolo del suo capitolo mette in luce quelli che per lei sono gli elementi fondamentali della composizione raveliana: *Spain, machines and sexuality: Boléro*, in *The Ballets of Maurice Ravel. Creation and Interpretation*, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 215-248. In questo capitolo Mawer descrive le principali versioni di *Boléro* in forma di balletto, facendo riferimento alle tre macrocategorie (folklore spagnolo, mondo meccanico, erotismo) da lei evidenziate.

e dedicataria del brano. Ravel, impossibilitato ad assistere alla prima – si trovava a Oxford per ricevere una laurea *honoris causa* –, riuscì a raggiungere l'Opéra il 4 dicembre per l'ultima replica del balletto, dopo la quale scrisse a Roger Haour: «rappresentazione riuscitissima, ma pittoresca, cosa questa inopportuna».¹²⁷

La rappresentazione, che faceva chiaro riferimento alla danza del flamenco, vedeva Rubinstein ballare sul tavolo di una locanda, al centro di una vasta sala, attorniata dallo sguardo di numerosi uomini. Il riferimento al pittoresco mondo spagnolo (e in questo caso anche alla scena di *Carmen* in cui la protagonista canta e balla la *Chanson bohème*) è molto forte. Nonostante Ravel abbia voluto sottolineare nelle sue dichiarazioni il carattere astratto della composizione, i temi da lui scelti sono indubbiamente di carattere arabo-spagnolo. Avrebbe potuto scegliere qualsiasi altra melodia, eppure quella che scelse rimandava alle radici della madre, che, come sappiamo, era di origine basca.

La seconda versione coreografica di successo risale al 1941; questa volta si rifà all'esplicita volontà di Ravel, che desiderava il suo *Boléro* ambientato all'aria aperta, con tanto di fabbrica quale sfondo a una vicenda amorosa fra una donna (Marilena) e un torero.¹²⁸ Il compositore aveva confidato questo desiderio al caro amico Léon Leyritz. Questi nel 1936 aveva realizzato un plastico che riproduceva i desideri scenografici di Ravel. Nonostante l'amicizia intercorsa fra Ravel e Leyritz, il direttore d'orchestra Philippe Gaubert e il coreografo Serge Lifar erano alquanto scettici riguardo al taglio “macchinistico” della scenografia proposta da Leyritz. Il fratello di Ravel, Édouard, confermò invece tale inclinazione verso le macchine e l'automatismo in una lettera a Jacques Rouché del 19 febbraio del 1940:

Mio fratello nutriva ammirazione per tutto ciò che era meccanico, dai semplici giocattoli di latta fino alle macchine utensili più sofisticate. Così trascorreva intere giornate, in prossimità del Capodanno, sui grandi boulevards, davanti ai chioschi dei venditori ambulanti, ed era incantato quando poteva accompagnarmi nelle officine o alle esposizioni di meccanica. Era felice di trovarsi in mezzo a questi movimenti e rumori. Ma ne usciva sempre urtato e ossessionato dall'automatismo dei movimenti di questi operai. Non mi ha mai parlato dei suoi progetti di scenografia, ma spesso, passando per il Vésinet, m'indicava “L'Officina del Boléro”¹²⁹

¹²⁷ Ravel. *Scritti e interviste*, cit., p. 284.

¹²⁸ Anche qui il riferimento a *Carmen* e quindi a Bizet è molto forte. Significativo è l'amore per la Spagna comune ai due compositori. Ravel però ebbe modo di visitare il paese limitrofo molto spesso e, diciamo, l'aveva nel sangue (per via della madre). Bizet, celebrato da tutto il mondo per il suo solare e allo stesso tempo violento *opéra-comique Carmen* – considerato il massimo emblema di spagnolismo in musica, sebbene composto da un francese –, non ebbe mai modo, curiosamente, di visitare la terra che tanto lo aveva ispirato.

¹²⁹ Ravel. *Lettere*, cit., p. 318. A testimoniare l'interesse di Ravel per il mondo industriale si prestano anche due interviste rilasciate dal compositore. Nella prima, *Le fabbriche offrono ispirazione al compositore* («Evening Standard», 24 febbraio 1932) il musicista afferma: «Molto della mia ispirazione è dovuto alle macchine. Mi piace entrare in

Immagine n. 11¹³⁰

Questa seconda versione di *Boléro* mette dunque in mostra sia l'aspetto folklorico legato ai colori spagnoli sia l'aspetto meccanico della composizione, basata sulla ripetizione ossessiva del materiale melodico e ritmico, a emulazione di una grande fabbrica. Sembra che, sempre in merito alla rappresentazione musicale dei movimenti automatici di una macchina, Ravel abbia persino suggerito una possibile analogia tra l'alternanza dei due temi e gli anelli di una catena di fabbrica, entrambi uniti saldamente l'uno all'altro.¹³¹

Grazie a queste due diverse interpretazioni coreografiche del balletto e tramite l'analisi dell'anatomia del brano in questione è facile intuire che gli elementi spagnolo e macchinistico l'hanno fatta da padrone nel concepimento di *Boléro*. Ravel stesso rivela per l'appunto che queste due inclinazioni risalgono alle sue origini familiari:

Sapete bene che sono nato nei pressi di un confine, e che in me scorre sangue a un tempo spagnolo e francese...Ebbene, durante la mia infanzia io m'interessavo molto alla meccanica! Le macchine mi affascinarono. Quand'ero ragazzino visitavo spesso, molto spesso, delle officine con mio padre. Sono state queste macchine, con i loro ticchettii e i loro ruggiti, a costituire la mia prima educazione musicale, accanto alle canzoni spagnole che mia madre mi cantava la sera per cullarmi!¹³²

La terza interpretazione del balletto, più astratta e allo stesso tempo più sensuale, è quella di Maurice Béjart risalente al 1961 (a cui poi sono seguite numerose varianti). La coreografia si rifà alla prima versione del 1928, ma questa volta i riferimenti folklorici sono

una fabbrica e osservare grandi macchine al lavoro. È uno spettacolo impressionante e grandioso. È stata una fabbrica a ispirarmi il Boléro. Lo vedrei volentieri sempre eseguito con una grande officina sullo sfondo.» *Ravel. Scritti e interviste*, cit., p. 161. Nella seconda intervista, *Trovare motivi musicali nelle fabbriche* («New Britain», 9 agosto 1933, p. 367), Ravel sostiene che il rumore industriale debba essere ricreato in musica quale espressione della civiltà contemporanea: «Si dice che nelle nostre città il traffico “ronza”, che le macchine “rombano”, e per quanto gradevoli o sgradevoli questi suoni possano apparire, non c'è alcuna ragione perché non siano tradotti in grande musica. [...] i nostri compositori troveranno sempre più spesso la loro ispirazione in ciò che alcuni ora considerano semplici rumori.» *ivi*, p. 75.

¹³⁰ *Atelier de refouillage du verre optique à l'usine du Vésinet des verreries de Parra-Mantois*, 1927. Una delle tante fabbriche presenti a Le Vésinet, sobborgo della periferia occidentale di Parigi. Questa immagine è reperibile online al sito http://www.saint-gobain350ans.com/static/object/asset/wzobj-image_5457b2ec384f0.jpg

¹³¹ Cfr. MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, cit., p.632.

¹³² *Maurice Ravel, l'uomo e il musicista*, «New York Times», 7 agosto 1927, in *Ravel. Scritti e interviste*, cit., p. 121. Jankélévitch ha notato come nelle composizioni raveliane sia possibile identificare diversi tipi di Spagna: «l'Andalusia fremente dell'*Alborada*, ove gli arpeggi sulle note acute luccicano come pugnali; la catalognese esuberante della *Feria* e la precisione ardente delle danze di Malaga nella *Rhapsodie*; la baudelairiana indolenza del *Vocalizzo-Habanera*; la nostalgia popolare della *Chanson espagnole*; l'ossessione del *Bolero*; la fantasia libertina de *L'Heure espagnole* e in *Don Chisciotte a Dulcinea* la Spagna cortese, battagliera e galante del XVII secolo...anche le più allucinanti pitture spagnole di Debussy, *Iberia*, la *Soirée dans Grenade*, la *Puerta del Vino* impallidiscono al confronto di queste immagini di fuoco, ora aride ora intense, bruciate dal sole come un paesaggio della Castiglia. Se Déodat de Séverac l'Occitano fu il poeta della Catalogna, Ravel, originario del paese basco, s'identifica con l'essenza stessa della Spagna. A detta di de Falla gli stessi Spagnoli l'hanno imitato»: VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Ravel*, cit., pp. 122-123.

tagliati fuori completamente. Una donna danza su di una spoglia piattaforma al centro del palcoscenico, circondata da un gruppo di uomini. Béjart in seguito ha ribaltato i ruoli, assegnando a un ballerino maschio la parte del protagonista attorniato da giovani donne danzanti. Ha ideato anche una versione totalmente maschile, in cui il solismo del ballerino potrebbe essere paragonato al ruolo centrale che la melodia ha in *Boléro*, mentre quello del gruppo dei ballerini al ritmo ostinato che si ripete incessantemente dall'inizio alla fine.¹³³

Abbiamo detto più volte che *Boléro* si basa sul principio della ripetizione. Non abbiamo specificato però che nella conclusione troviamo un momento di diversificazione. Il meccanismo, lanciato in un folle movimento circolare, deflagra. La macchina non sostiene più il parossismo dissennato della ripetizione. Siamo a una vera e propria «esasperazione orchestrale».¹³⁴ L'unica soluzione sta nel fermare il macchinario o nel distruggerlo. Ravel sceglie la seconda opzione: molto più drammatica e spettacolare.¹³⁵ A b. 326 si presenta infatti un'improvvisa e brusca modulazione a Mi maggiore: la catastrofe è in arrivo, e per metterla in evidenza Ravel decide di alzare la tonalità di due toni al fine di rendere la tragedia ancora più evidente.¹³⁶

Immagini nn. 12 e 13¹³⁷

Gli strumenti emettono grida da disperati; chiedono aiuto. Ma ormai la grande macchina sta cedendo. Gli ingranaggi saltano con i barbarici *glissandi* dei tromboni e le urla imploranti dei saxofoni, che si fanno sentire sopra il *tutti* orchestrale a partire da b. 335. Con quelle figure di terzine sguscianti e cromatiche sul battere del secondo e del terzo tempo della misura, danno proprio l'idea dei pezzi di una macchina che si staccano e scivolano via.

¹³³ Cfr. DEBORAH MAWER, *Ballet and apotheosis of the dance*, cit., p. 242. Fu Ravel in persona comunque a confessare che vi era, in particolare nella conclusione del balletto, in cui il meccanismo cedeva e si frantumava, qualcosa di «musico-sexuel»: MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, cit., p. 634. Per approfondire queste tre versioni coreografiche, qui solo accennate, si veda DEBORAH MAWER, *Ballet and apotheosis of the dance*, cit., pp. 215-248.

¹³⁴ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Mitologica IV. L'uomo nudo*, cit., p. 627.

¹³⁵ Arthur Honegger invece nel suo poema sinfonico *Pacific 231* del 1923 – di cui Ravel era sicuramente a conoscenza - aveva stabilito di fermare la disperata corsa della locomotiva facendola rallentare nelle ultime pagine della partitura.

¹³⁶ «Normalmente una musica stregata, una musica col diavolo in corpo può essere liberata soltanto dalla grazia di un sortilegio improvviso, poiché solo un sortilegio improvviso è capace di interrompere il movimento perpetuo [...] È in questo senso che bisogna interpretare la famosa modulazione in mi, quel “clinamen” arbitrario che rompe improvvisamente il sortilegio del *Boléro* intradandolo verso la coda liberatrice: un clinamen senza il quale il bolero meccanico continuerebbe a girare su se stesso fino alla consumazione dei secoli. E sempre in questo senso va intesa la risoluzione decisiva con cui l'azione rompe una buona volta il cerchio magico (e oltre che magico, vizioso) del monoideismo.» VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Ravel*, cit., p. 81.

¹³⁷ Un esempio della coreografia per il *Boléro* di Maurice Béjart, eseguita dal Béjart Ballet Lausanne. Queste immagini sono reperibili online ai siti <http://www.danzaeffebi.com/chi-danza-dove/al-carlo-felice-di-genova-il-bejart-ballet-lausanne-con-il-mandarino-meraviglioso-e-bolero-di-maurice-bejart/> <http://giornaledelladanza.com/home/wp-content/uploads/2012/11/Bolero.jpg> (consultati in data 20/02/2016).

Le terzine costituiscono l'unica variante ritmica e melodica di tutta la partitura, oltre al caos della penultima battuta: la partitura arriva allo sfacelo. Il ritmo di base si sgretola e i cromatismi delle linee melodiche evidenziano che non c'è più nulla da fare. Come osserva Claude Lévi-Strauss, «la formidabile dissonanza che occupa la seconda metà della penultima misura, costituita da note stazionarie, da scale ascendenti e discendenti, buttate giù alla rinfusa, significa che ormai niente ha più importanza, si tratti del timbro, del ritmo, della tonalità o della melodia».¹³⁸

Come in *Pacific 231* di Honegger, in cui sono dedicate solo le ultime quattordici battute della partitura alla decelerazione della locomotiva, anche la modulazione di *Boléro* avviene quattordici misure prima dell'esplosione finale. Viene dedicato quindi, in entrambi i casi, un considerevole lasso di tempo per mettere la macchina in moto e per portarla ai suoi limiti estremi, ma sono sufficienti poche battute per arrestarla o frantumarla.¹³⁹ L'intento del nostro compositore era quello di creare una musica autodistruttiva: durante una delle prime esecuzioni in concerto di *Boléro* pare che una donna abbia gridato «au fou» e che Ravel, acconsentendo, abbia confidato al suo vicino: «Celle-là, elle a compris».¹⁴⁰

Ecco perché si può parlare nel caso di *Boléro* di un primitivismo meccanico. Meccanico perché vi è l'allusione diretta al mondo delle fabbriche e dell'automazione tramite la ripetizione ossessiva; primitivismo in quanto non vi è una complessa logica costruttiva di antecedenza-conseguenza alla base del discorso, ma una semplice giustapposizione e ripetizione del materiale melodico. Come allusione al mondo primitivo possiamo anche segnalare l'uso estremo dei registri degli strumenti, che spesso sono costretti a esprimersi con sonorità assolutamente sgraziate, e il loro, a volte, accostamento “barbarico” all'interno della partitura, da cui può scaturire una sonorità tutt'altro che scontata. Mondo primitivo e mondo meccanico: un accostamento ossimorico che tuttavia Ravel fa “ingranare” alla perfezione.

Esempio n. 10¹⁴¹

¹³⁸ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Mitologica IV. L'uomo nudo*, cit., p. 628.

¹³⁹ Anche secondo Marnat Ravel ha sicuramente preso ispirazione dal lavoro di Honegger. Cfr. MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, cit., p. 630. Siamo a conoscenza inoltre dell'ammirazione che Ravel provava per il suo capace allievo, che «sert son art avec autant de force et de prudence que de loyauté»: citato in ROLAND-MANUEL, *Ravel*, Paris, Gallimard, 1948, p. 173. Per di più, i due musicisti avevano origini comuni: i genitori di Honegger erano svizzeri e il padre di Ravel aveva pure lui origini elvetiche.

¹⁴⁰ MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, cit., p. 634.

¹⁴¹ L'inizio della decelerazione della locomotiva in *Pacific 231* a [17]. ARTHUR HONEGGER, *Pacific 231* (partitura), Paris, Senart, 1924, pp. 45-46.

L'operazione di Ravel di «spostamento dal quotidiano alla sfera alta dell'arte» effettuata nel simulare in musica i rumori di un'imponente officina non fu comunque un gesto isolato.¹⁴² Prima di lui, Prokof'ev aveva avuto la stessa idea; all'interno del balletto *Le Pas d'acier*, eseguito per la prima volta a Parigi dai Ballets Russes il 7 giugno 1927, si trovava infatti un movimento intitolato *L'usine*, dal ritmo ostinato e ossessivo.¹⁴³ E proprio Ravel, in una lettera del 4 ottobre 1928 indirizzata a Roland-Manuel, confermava di essere a conoscenza di tale partitura e di aver tratto ispirazione da essa per la stesura di *Boléro*. Era stato Roland-Manuel a parlargliene in precedenza.¹⁴⁴

In ogni caso non furono solo i compositori a introdurre le rumorose fabbriche moderne nelle loro creazioni; all'epoca, e in particolare nel primo dopoguerra, «the machine emerged as a quasi-religious icon of modernity».¹⁴⁵ Anche Giorgio de Chirico, per esempio, in *Interno metafisico (con grande officina)* del 1916 raffigurò in un “quadro nel quadro” la fabbrica Fratelli Santini di Ferrara, tratta in modo fedele dal logo originale della ditta.¹⁴⁶ L'anno seguente rappresentò lo stesso soggetto, ma in versione ridotta: *Interno metafisico (con piccola officina)*. Il pittore ritraeva nei suoi quadri (per esempio ne *Le Muse inquietanti*, 1917) anche delle ciminiere industriali, «che identifica[va] come emblemi di una modernità straniante, quella delle periferie, dei “limiti della città, là dove comincia[va] il porto fumante delle officine operose e sorg[evano] le foreste dei comignoli rossi”». ¹⁴⁷ Per cui in de Chirico l'architettura entrava nella pittura; in Ravel, l'architettura entrava nella musica.¹⁴⁸ E si trattava non di

¹⁴² GIOIA MORI, *De Chirico metafisico*, «Art Dossier», n. 230, febbraio 2007, p. 45.

¹⁴³ Ecco di seguito la lista dei movimenti di *Le Pas d'acier*: I. *Entrée des personnages* II. *Train de paysans-ravitailleurs* III. *Les commissaires* IV. *Les petits camelots* V. *L'orateur* VI. *Matelot à bracelet et ouvrier* VII. *Changement de décors* VIII. *Le matelot devient un ouvrier* IX. *L'usine* X. *Les marteaux* XI. *Finale*. Il balletto, commissionato da Djaghilev, aveva come fine quello di rappresentare il progresso della contemporanea industrializzazione sovietica. Per approfondire le caratteristiche del brano si veda RICHARD TARUSKIN, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 776.

¹⁴⁴ Cfr. Ravel, *Lettere*, cit., p. 282.

¹⁴⁵ DEBORAH MAWER, *Musical objects and machines*, in *The Cambridge Companion to Ravel*, cit., p. 57.

¹⁴⁶ Cfr. INA CONZEN, *Verità e apparenza. L'atelier del metafisico*, in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardia*. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015 / 28 febbraio 2016, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2015, p. 81.

¹⁴⁷ GIOIA MORI, *De Chirico metafisico*, cit., p. 29. Il poeta Guillaume Apollinaire rimase molto colpito dai quadri di de Chirico; anch'egli aveva celebrato le ciminiere nel poema *Vendémiaire*, pubblicato ne «Les Soirées de Paris», nel 1912. Riportiamo di seguito un estratto della poesia: «Ô Paris nous voici boissons vivantes / Les viriles cités où dégoisent et chantent / Les métalliques saints de nos saintes usines / Nos cheminées à ciel ouvert engrossent les nuées / Comme fit autrefois l'Ixion mécanique / Et nos mains innombrables / Usines manufactures fabriques mains / Où les ouvriers nus semblables à nos doigts / Fabriquent du réel à tant par heure / Nous te donnons tout cela.»

¹⁴⁸ È curioso notare che i padri di Ravel e di de Chirico lavorarono entrambi come ingegneri per la costruzione di linee ferroviarie – il primo in Spagna, il secondo in Grecia. Tutti e due gli artisti inoltre collezionavano bizzarri oggetti meccanici. De Chirico, in particolare, li proiettava nei suoi quadri, caricandoli di significati altri. Per Ravel basti pensare al «“padiglione degli inganni” di Montfort-l'Amaury», pieno zeppo di giocattoli di cui Hélène Jourdan-Morhange si è fatta descruttrice in *Ravel et nous* (Genève, Editions du Milieu du Monde, 1945, pp. 26-28): VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Ravel*, cit., p. 75.

un'architettura qualunque, ma di quell'architettura che si poneva come emblema della modernità, della produzione industriale: le ciminiere, le officine, le fabbriche.¹⁴⁹ **Esempio n. 11**¹⁵⁰ **Immagine n. 14**¹⁵¹ **Immagine n. 15**¹⁵²

Boléro può in un certo senso essere accostato anche al *Vecchio castello* di Musorgskij – di cui ci siamo occupati nel paragrafo precedente. Pure in *Boléro*, sebbene la logica della sua costruzione di fondo sia diversa, la musica non va da nessuna parte. La stazionarietà, la ripetitività del materiale musicale (quella che Jankélévitch chiama la «ricchezza della povertà», la «povertà melodica» del *Boléro*) impone a Ravel di fare un uso sofisticato del timbro strumentale e della gradazione dinamica per fornire interesse alla sua composizione.¹⁵³ Come sottolinea ancora Jankélévitch, in *Boléro* «il colore strumentale rende sopportabile l'uniformità ed è una geniale dimostrazione di quella che si potrebbe chiamare la varietà della monotonia. Una trovata semplice, ma bisognava arrivarvi!»¹⁵⁴

In ogni caso, a testimonianza del successo mondiale che *Boléro* ebbe, oltre alle innumerevoli registrazioni realizzate, possiamo prendere in considerazione anche le numerose trascrizioni per altri organici che furono effettuate. Degne di attenzione sono ovviamente le trascrizioni per pianoforte a 2 e a 4 mani effettuate da Ravel stesso nel 1929. Il suo arrangiamento rivela «une maîtrise correspondante de l'instrument et l'on s'étonne que les pianistes aient boudé cette exploration sans concessions des ressources, des couleurs et des volumes offerts par le piano moderne».¹⁵⁵ *Boléro* divenne comunque talmente celebre che anche Hollywood manifestò l'intento di appropriarsi della composizione per farne la colonna sonora di più di qualche titolo cinematografico. Il *crescendo* caratteristico di *Boléro* è in effetti molto vicino al susseguirsi di una sequenza cinematografica.¹⁵⁶

¹⁴⁹ In merito al trasferimento delle macchine sulla tela è assolutamente necessario fare riferimento alla produzione del movimento futurista, che forse più di ogni altro, nei primi decenni del Novecento, fu spinto dal desiderio di ostentare la frenesia e il progresso del mondo moderno. Per approfondire i connotati del Futurismo si veda *Manifesti del futurismo*, a cura di Viviana Birolli, Milano, Abscondita, 2008.

¹⁵⁰ SERGE PROKOFIEFF, *Le Pas d'acier. Opus 41. Ballet in two scenes* (partitura), London, Boosey & Hawkes, 1986, IX. *L'usine*, p. 141.

¹⁵¹ GIORGIO DE CHIRICO, *Interno metafisico (con grande officina)*, fine 1916, olio su tela, cm. 96,3 x 73,8, Stoccarda, Staatsgalerie. Questa immagine è tratta dal catalogo *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardia*, cit., p. 208.

¹⁵² GIORGIO DE CHIRICO, *Interno metafisico (con piccola officina)*, 1917, olio su tela, cm. 46 x 36, collezione privata. Riprodotto *ivi*, p. 210.

¹⁵³ VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Ravel*, cit., p. 69.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, cit., p. 635.

¹⁵⁶ Cfr. *ibid.* Fra i tanti usi che si sono fatti della musica di *Boléro* nelle pellicole cinematografiche ricordiamo, agli estremi cronologici, quelle di *Bolero*, film drammatico del 1934 diretto da Wesley Ruggles, e *Les uns et les autres*, film drammatico del 1981, diretto e prodotto da Claude Lelouch (in cui *Boléro* appare all'inizio e alla fine del film).

Come è stato accennato prima, l'orchestra di *Boléro* prevede ben tre saxofoni: soprano in Fa, soprano in Si bemolle e tenore in Si bemolle. Ciò la rende abbastanza singolare se si pensa che comunque il saxofono fu accolto all'interno del Conservatorio di Parigi nel 1942 e che probabilmente non era semplice reperire strumentisti di formazione classica in grado di potersi integrare facilmente in orchestra. Abbiamo visto nel paragrafo precedente che Ravel aveva già sperimentato la sonorità del saxofono nell'orchestrazione del *Vecchio castello* nel 1922; ma si trattava di un solo saxofono, per di più contralto, quello maggiormente usato già nell'Ottocento, e di un singolo e isolato intervento in quanto solista di un solo *Tableau*. In *Boléro* invece i saxofoni non sono quelli più "abituali" (a eccezione del tenore) e fanno parte stabile dell'orchestra: prendono posto fra le fila dei leggii come un qualsiasi altro strumento; non suonano un singolo intervento, ma partecipano al grande *crescendo* e alla caduta finale.

La parte dei saxofoni è totalmente opposta a quella del *Vecchio castello*, lirica e espressiva; in questo caso i musicisti devono essere in possesso di un'ottima tecnica strumentale, più che di "doti espressive". È abbastanza scontato riscontrare in questo caso, nella scelta del saxofono, la volontà di caricare ancora di più l'aspetto jazzistico di cui si fa portatore il controtema, con il suo andamento sinuoso e provocante.¹⁵⁷ Il saxofono sembrerebbe insomma l'interprete perfetto per questo tipo di melodia, visto che già dall'inizio degli anni Venti a Parigi, con la diffusione del jazz, il sax si fa strada nei vari locali parigini come strumento *ad hoc* per il nuovo genere importato dall'America.¹⁵⁸

Esempio n. 12¹⁵⁹

Immagine n. 16¹⁶⁰

In questo senso anche i saxofoni rappresentano la personificazione del vibrante e frenetico mondo contemporaneo.

¹⁵⁷ «In addition to the customary instruments, the score calls for three saxophones, which superimpose an element of jazz on the Hispanic setting»: ARBIE ORENSTEIN, *Ravel. Man and Musician*, cit., p. 201. In merito all'effetto delle "tendenze" jazzistiche di Ravel sulla strumentazione, Jankélévitch parla, in questo caso, di «sospiri dei sassofoni nevrastenici»: VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Ravel*, cit., p. 95.

¹⁵⁸ Sicuramente Ravel, che amava il jazz, deve aver ascoltato l'interpretazione di qualche saxofonista nei numerosi locali parigini dell'epoca: «Ammetto francamente di essere un ammiratore del jazz, e penso che esso sia destinato a influenzare la musica moderna. Non è semplicemente una fase passeggera, ma è destinata a restare. È elettrizzante e stimolante, e io trascorro parecchie ore ad ascoltarlo nei night-club o alla radio»: ANONIMO, *Le fabbriche offrono ispirazione al compositore*, «Evening Standard», 24 febbraio 1932, in *Ravel. Scritti e interviste*, cit., p. 161.

¹⁵⁹ MAURICE RAVEL, *Boléro. Pour 2 Pianos à quatre mains par l'Auteur*, Paris, Durand, 1930, p. 1.

¹⁶⁰ *Poster for the 1934 film Bolero*. Questa immagine è reperibile online al sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/52/Bolero_1934.jpg

Ma oltre a quella che può essere considerata una scelta effettuata per imprimere una certa dose di *couleur contemporaine* al pezzo, possiamo fare anche una considerazione di respiro più ampio. Se *Boléro* alle origini fu ispirato proprio all'idea di una grande officina meccanica, il saxofono è certamente ascrivibile all'elenco di strumenti nati durante il secolo XIX proprio sotto l'influsso dell'evoluzione tecnica applicata anche alla produzione degli strumenti musicali. Basta osservare il complesso e ingarbugliato meccanismo che per mezzo dei tasti permette di chiudere i fori dello strumento, e quindi di emettere note ad altezza diversa, per rendersi conto della complessità costruttiva del saxofono.¹⁶¹ Lo strumento insomma è già di per sé un piccolo macchinario, un piccolo ingranaggio all'interno dell'imponente fabbrica.

Veniamo ora all'analisi dei passi orchestrali. Come abbiamo visto prima con Claude Lévi-Strauss, *Boléro* è sezionabile in cinque "periodi". Il primo dei saxofoni a fare la sua entrata è il tenore in Si bemolle, nel secondo periodo. All'interno di questa parte il tenore è il primo a esporre il controtema, dopo le due esposizioni del tema da parte dell'oboe d'amore e della tromba in Do con sordina – il controtema è eseguito invece, nel primo periodo, da fagotto e da clarinetto piccolo in Mi bemolle. È naturale che Ravel assegni al primo intervento del sax il controtema piuttosto che il tema, visti – come abbiamo detto sopra – gli espliciti legami e riferimenti di questa melodia al mondo del jazz. Di sicuro le sincopi, i cromatismi e gli accenti del controtema ben si addicono alla voce del saxofono.

Il tenore entra due battute dopo [6] quindi con la responsabilità di presentare la terza comparsa del controtema; l'ascoltatore non è ancora caduto nell'incantesimo dell'ostinata ripetizione delle melodie: è ancora presto e il suo orecchio è ancora vigile, se pensiamo che all'interno del brano il controtema appare in tutto nove volte. La dinamica è ancora abbastanza contenuta. Ravel segna sotto la parte del tenore: *solo, mp espressivo, vibrato*. Il sax infatti esegue da solo il controtema, mentre a partire dal terzo periodo gli strumenti inizieranno a suonare insieme sia il tema sia il controtema. L'intervento dello strumento in questo caso è già di per sé altamente espressivo per via dell'ottimo sfruttamento che Ravel fa dei suoi registri e delle particolari articolazioni assegnatevi – la parte è ricca di accenti e di

¹⁶¹ Durante l'Ottocento, in seguito allo stabilimento della fabbrica di Adolphe Sax a Parigi, non mancarono le critiche rivolte alle sue invenzioni. Alcune si attaccavano proprio all'eccessiva meccanicità dei suoi strumenti. Charles Pilard (1843-1902), letterato e musicista francese, arrivò a parlare di «exploitation métallurgique de M. Sax» e a sostenere l'inutilità di uno strumento come il saxofono in orchestra, nonché di tutti gli strumenti ideati dal costruttore belga. Il progresso tecnologico era ben accetto se rimaneva relegato al campo dell'industria; non era possibile, secondo Pilard, che il meccanicismo facesse il suo ingresso nel mondo dell'arte, l'uno escludeva l'altro: «M. Sax a reçu les palmes justement dues au mécanicien ingénieur, mais hélas ! où triomphe la mécanique, adieu la poésie !» [CHARLES PILARD, *Les inventions Sax dans les musiques militaires et à l'orchestre*, Paris, Édouard Vert, 1869, pp. 15-16 e p. 7].

pronunce *staccato-legato-tenuto*. In più l'autore specifica che la melodia deve essere eseguita in *vibrato*, cosa che la rende ancora più eloquente.

Dicevamo che Ravel ha fatto un ottimo impiego dei registri dello strumento; il controtema del tenore infatti si muove dal registro più acuto per scendere fino al grave. Il compositore sfrutta quindi tutti i colori a disposizione del saxofono. È notevole, in particolare, quel Mi bemolle⁵ che compare a b. 116 e che viene reiterato con insistenza e con una certa enfasi nelle due battute seguenti:¹⁶² si tratta di una delle note più acute che si possono ottenere sul tenore, se consideriamo che l'estremo massimo della sua tastiera è il Fa diesis⁵ (escludiamo qui i sovracuti).

A b. 118 troviamo una piccola variante melodica rispetto al controtema “canonico”: un'acciaccatura di Do⁵ sul Mi bemolle⁵ del battere del terzo quarto, che poi si ripete identica nel primo quarto della misura successiva. Questo abbellimento non compare nella parte di nessun altro strumento a eccezione del trombone (come vedremo poi). L'effetto è estremamente espressivo e richiama la voluttuosità del portamento delle frasi jazzistiche:¹⁶³ il saxofono si fa parlante. Dal Mi bemolle⁵ (la nota più acuta toccata in questo controtema), il tenore scende, man mano che ci si sposta nella seconda metà della melodia, dal solido registro centrale al pieno registro grave, toccando il Re³ come nota più bassa (consideriamo che la nota più grave a disposizione dello strumento è il Si bemolle²). Si va insomma da un estremo all'altro.¹⁶⁴ **Esempio n. 13**¹⁶⁵

In questa esposizione del controtema il sax tenore canta accompagnato dal ritmo di base del tamburo, a cui si aggiungono la tromba II in Do – che fa quindi la parte di uno strumento ritmico –, gli archi (senza i violini I), che eseguono il ritmo armonico più dilatato,

¹⁶² Per comodità l'analisi verterà sulle parti trasposte dei saxofoni. In particolare per il tenore in Si bemolle avremo due diesis in chiave, per il soprano in Fa un diesis, per il soprano in Si bemolle due diesis.

¹⁶³ Come sottolinea Deborah Mawer il controtema «maximizes ornamentation as expressive characterization: acciaccaturas, portamentos and blue pitches played by three different saxophones»: DEBORAH MAWER, *Ballet and apotheosis of the dance*, cit., p. 159.

¹⁶⁴ Caratteristica fisiologica del trattamento strumentale di *Boléro* è proprio questa tendenza all'estremismo, che rende tutt'altro che agevole l'esecuzione. Gli strumenti sono di frequente “presi per i capelli”, devono muoversi in registri poco consoni alla loro tessitura oppure spesso devono fingersi ciò che non sono, camuffandosi da altro strumento. Per di più talvolta si trovano accostati in coppie inedite e bizzarre, che danno luogo a originali colori orchestrali. Come sottolineava Roland-Manuel, per l'appunto, in genere nella musica di Ravel gli strumenti sono obbligati a muoversi in ambiti a loro non abituali: «Les traits [...] aiment les registres extrêmes (les hautbois et le basson de Ravel se plaisent dans l'aigu – ses clarinettes dans le grave). Ils obligent parfois à de périlleuses, mais indispensables acrobaties.»: ROLAND-MANUEL, *Ravel*, cit., p. 151. Anche Jankélévitch ha notato questa tendenza al “camuffamento strumentale” presente in quasi tutta la produzione raveliana: «[...] ne *L'Enfant et les Sortilèges* potremmo giurare che gli arpeggi che accompagnano l'aria della Principessa nascono dall'arpa, mentre invece sono affidati al clarinetto; nel *Jardin Féerique* di *Ma mère l'Oye* le fanfare di trombe sono eseguite da due corni! [...] Nasce il sospetto che la musica di Ravel, se esprime qualcosa, deve esprimerlo alla rovescia, *per contrarium*.»: VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Ravel*, cit., p. 115.

¹⁶⁵ MAURICE RAVEL, *Boléro* (partitura), Paris, Durand, 1929, pp. 2-7, bb. 113-340, parte dei saxofoni soprano in Fa, soprano in Si bemolle, tenore in Si bemolle.

e i flauti, che suonano delle crome sul battere del secondo e del terzo quarto. Il flauto II lascia il posto al clarinetto in Si bemolle a b. 125 con la medesima figura ritmico/armonica. Il sax tenore, già in possesso di una timbrica di per sé possente, ha quindi tutto lo spazio per mettersi in mostra, sul timido telaio che lo sostiene per tutto lo svolgersi della frase.

Solo una battuta dopo la fuoriuscita del tenore fa il suo ingresso il sax soprano in Fa. Anche lui si destreggia con la frase del controtema, e anche a lui Ravel chiede di suonare in *mp espressivo, vibrato*. La tela sulla quale esegue la sua melodia da solista è simile a quella del sax tenore: oboe I e II e corno inglese, con le figure di crome sul battere del secondo e del terzo quarto della battuta; tromba I in Do, che esegue il ritmo di base col tamburo militare; i violini I *divisi*, viole, violoncelli e contrabbassi (violini II *tacet*), che portano avanti il ritmo armonico.

Questa volta però Ravel non sfrutta tutti i registri del sax soprano: fa iniziare il suo intervento da un Fa4 e arriva fino a un La bemolle4 come nota più acuta. Anche in questo caso, come per il tenore, troviamo due acciaccature, la prima sul terzo quarto di b. 136, la seguente sul primo quarto di b. 137. Per quanto riguarda la discesa melodica lo strumento arriva fino al Re3, dunque vicino all'estremità grave del saxofono; ma facendo partire il canto dello strumento da quel Fa4 iniziale si arriva al Re3 troppo presto, quattro battute prima della fine della frase – anche per il soprano la nota più grave raggiungibile è il Si bemolle2. Per risolvere il problema Ravel introduce a b. 143 il sax soprano, a cui il soprano passa dunque il testimone. Il soprano termina l'intervento del controtema muovendosi dal Sol3 al Re3 finale in quattro battute, nel suo registro grave. Il sax soprano non interverrà più all'interno della partitura.

Potremmo chiederci perché Ravel abbia scelto proprio un sax soprano in Fa per il suo organico. Intanto bisogna dire che questo strumento al giorno d'oggi è introvabile: si possono trovare soprani in Mi bemolle, ma sicuramente non se ne producono in Fa. La risposta ce la fornisce Marcel Mule, che ebbe il privilegio di suonare alla prima di *Boléro*:

E. R. Ravel vous avait-il jamais demandé des renseignements sur la famille du saxophone ou sur la manière d'écrire pour l'instrument ?

M. M. Non, jamais, ce qui explique l'erreur qu'il a faite en écrivant pour un saxophone soprano en fa. Quand j'ai reçu un coup de téléphone pour la première répétition, on avait convoqué trois saxophonistes. Quand j'ai vu la musique, j'ai dit qu'il n'était pas nécessaire d'avoir deux musiciens pour le morceau en soprano-soprano, puisque je pouvais tout jouer au soprano. De plus, le saxophone soprano en fa n'existait pas ! Ravel cherchait peut-être un timbre spécial ; mais il n'en a jamais rien dit. De toute façon, nous avons joué la première fois avec deux saxophones, un soprano et un ténor, et on l'a toujours fait ainsi depuis, à ce que je sache.

E. R. Qui jouait du saxophone ténor lors de ce concert historique ?

M. M. C'était un collègue de la Garde, Priam – dont j'ai oublié le prénom – qui jouait.¹⁶⁶

Si tratterebbe, pertanto, di un errore del compositore. Ma, in ogni caso, perché Ravel non ha semplicemente fatto iniziare l'intervento del soprano un'ottava sopra?

In questo caso avrebbe dovuto far cominciare la melodia del soprano dal Fa5, la nota più acuta disponibile sullo strumento. L'idea di osare così tanto in ambito di tessitura sarebbe stata troppo eccessiva anche per Ravel, soprattutto sul più acuto dei saxofoni; partire a strumento freddo da quella nota avrebbe costituito un rischio troppo grande per l'esecutore. Ma allora perché non usare direttamente il sax soprano? Forse perché Ravel desiderava proprio il timbro un po' barbaro, "atavico" di quella che potrebbe sembrare una «nuda ancia».¹⁶⁷ Il soprano, nonostante sia anch'esso in possesso di una sonorità *sui generis* rispetto ai saxofoni più gravi, avrebbe comunque attenuato l'effetto auspicato di esagerazione timbrica, portata agli estremi più acuti.

Si aggiunga poi la difficoltà riscontrata dal saxofonista soprano, che ha l'ingrato compito di inserirsi dal nulla sul finire della frase di un altro strumento. Si capisce quindi perché nella maggior parte dei casi le orchestre sostituiscano direttamente il soprano con il soprano, con una parte ovviamente trascritta. Come testimoniano i trattati di orchestrazione

¹⁶⁶ EUGÈNE ROUSSEAU, *Marcel Mule : sa vie et le saxophone*, Paris, Alphonse Leduc, 1982, pp. 107-108. Sempre Marcel Mule testimonia anche l'ammirazione di Karajan per il suono dei saxofonisti francesi: «Je me souviens que pendant la guerre, en 1942-43, il y avait le *Boléro* de Ravel à jouer, avec l'orchestre de Radio-Paris. Ce jour-là, c'était Karajan qui dirigeait. Lors de la première répétition, j'étais là pour la partie soprano, avec un collègue qui jouait du ténor (il avait travaillé avec moi et je le considérais comme l'un de mes élèves). Quand est arrivé notre tour de jouer, Karajan a levé la tête et je me suis demandé si notre présence lui convenait... Nous avons joué comme nous le faisons d'ordinaire. A peine la répétition a-t-elle été terminée, à l'entracte, que Karajan escalade l'estrade, le praticable... Il vient vers nous. Je pensais qu'il allait nous faire quelques petites remarques du genre "Il n'y a pas ceci, il n'y a pas cela... Il ne faut pas faire ceci ni cela". Or pas du tout ! Il se met à nous dire, avec la curiosité très intense qui était la sienne : "Mais comment vous faites pour jouer comme cela ? Voulez-vous m'expliquer un peu comment vous obtenez ces sons ?" Il était conquis. C'était la première fois qu'il entendait jouer ainsi. Pour lui, le saxophone, c'était ce qu'il avait toujours entendu. Or, il entend ça et soudain il se dit : "Tiens, voilà autre chose". L'effet produit lui a plu tellement que depuis une vingtaine d'années, chaque fois qu'il y a le *Boléro* à jouer, avec l'orchestre de Berlin, il fait venir deux saxophonistes français. C'est une consécration. La consécration d'une façon de jouer. Un monsieur comme Karajan a de la mémoire : l'épisode s'était déroulé pendant la guerre, mais il n'avait plus oublié pour autant. Mon successeur va donc à Berlin, accompagné par un excellent élément issu du Conservatoire. Karajan n'hésite pas à faire financer l'opération : il a tout pouvoir et n'hésite pas à investir de l'argent pour l'excellence de son orchestre. Quand il a enregistré *L'Arlésienne*, il a également fait appel aux saxophonistes français. Il vient chercher à Paris ce qu'il ne trouve nulle part ailleurs. Voilà une vraie référence.» citato in JEAN-PIERRE THIOULET, *Sax, Mule & Co. Marcel Mule ou l'éloquence du son*, Milon-La-Chapelle, Editions H&D, 2004, pp. 54-55. Per quanto riguarda invece la prima esecuzione italiana di *Boléro* al Teatro alla Scala sappiamo che fu Alcide Carpana, violista dell'orchestra, a suonare il sax soprano. Marzi ci racconta la bizzarra vicenda delle viole della Scala. Si veda la scheda allegata *Le viole della Scala*.

¹⁶⁷ «[...] quando il saxofono soprano ci fa ascoltare per la seconda volta il controtema, pare che a vibrare sia una nuda ancia»: ENZO RESTAGNO, *Ravel e l'anima delle cose*, cit., p. 501. Secondo Christian Goubault il particolare timbro del sax soprano richiama qui quello di alcuni strumenti etnici: «Joué d'une manière un peu rugueuse, le saxophone soprano en fa peut faire penser à la *ghaita* arabe ou à la *dulzaina* navarraise»: CHRISTIAN GOUBAULT, *Maurice Ravel. Le jardin féerique*, cit., p. 175.

esaminati sotto, reperire un soprano in Fa era già complicato a metà del secolo XX, figurarsi oggi. Per di più risulta dispendioso, a livello pragmatico, far intervenire il soprano solo per quattro battute. Tutto ciò significa ovviamente mal interpretare quelle che erano le volontà timbriche di Ravel. Se consideriamo però la difficoltà che si riscontrava fino a qualche anno fa nel reperire dei saxofonisti in grado di inserirsi adeguatamente in orchestra comprendiamo la scelta di usufruire dei soli sax soprano e tenore. Nella sua complessità e audacia non possiamo comunque non ammirare Ravel per aver fatto la scelta “nobilitante” di catapultare ben tre saxofoni in orchestra.¹⁶⁸

Continuiamo la nostra analisi. In seguito alla chiusura del controtema del sax soprano, bisogna attendere fino alla seconda esposizione del controtema all'interno del terzo periodo per ascoltare di nuovo un saxofono. A b. 203 rientra il sax tenore con il medesimo

Le viole della Scala

In teatro [in Italia], per quanto riguarda il repertorio sinfonico e operistico, la sua parte [del saxofono] era generalmente affidata ad alcuni musicisti dell'orchestra con contratto implicito di “obbligo del saxofono”. In mancanza di interpreti, la parte veniva invece soppressa o declinata ad altri strumenti. Curiosamente, oltre ai clarinettisti, in talune occasioni ricoprivano questo doppio ruolo anche alcuni strumentisti ad arco. Questi ultimi, quasi tutti autodidatti, suonavano il sax durante il tempo libero nei complessi di musica leggera o da ballo. Grazie all'esperienza e al loro “animo classico”, riuscivano all'occorrenza a destreggiarsi con una certa disinvoltura con l'insolito strumento, anche nel grande repertorio sinfonico. Singolare in questo senso la vicenda che, dagli anni '30 agli anni '70, ha accompagnato la sezione delle viole del Teatro alla Scala di Milano. Ben tre di loro venivano impiegate, insieme o a turno, in ogni esecuzione del *Boléro*, dei *Quadri di un'esposizione*, di *Romeo e Giulietta*, del *Werther*, di *Turandot*, dell'*Americano a Parigi*, e di altre partiture ancora che contemplavano il sax in organico. In queste occasioni, sotto la direzione di illustri maestri come Victor de Sabata, Arturo Toscanini, Bruno Maderna, Herbert von Karajan, lasciavano la viola per abbracciare il sax. Alcuni poi, oltre a partecipare ad autentiche prime assolute in teatro, come quella del *Boléro* il 28 febbraio 1929 (Alcide Carpana, violista di fila, ritenuto uno specialista del sax soprano e soprano, ebbe modo di farsi apprezzare proprio in occasione della prima esecuzione in Scala del *Boléro* diretto da Arturo Toscanini), ebbero l'opportunità di mettersi in evidenza anche in concerti solistici.¹⁶⁹

intervento del secondo periodo. Prima di lui il trombone I *solo* ha esposto il controtema, e si tratta di uno degli interventi più memorabili, con quel *glissando* a b. 186 e con l'uso di un'acciaccatura a b. 191 (identica alla seconda acciaccatura eseguita dai saxofoni). Solo ai

¹⁶⁸ Ancora una volta è Marcel Mule a informarci del fatto che Ravel aveva in programma di scrivere un quartetto per saxofoni; sfortunatamente il progetto non fu completato a causa della malattia che avrebbe portato il compositore alla morte nel 1937: «[...] nous n'avons guère eu de chance avec Maurice Ravel. Conquis par ce que nous faisons, il nous avait promis de composer pour nous...Mais c'était, hélas, l'année où il tomba malade.»: citato in JEAN-PIERRE THIOLLET, *Sax, Mule & Co. Marcel Mule ou l'éloquence du son*, cit., p. 27.

¹⁶⁹ MARIO MARZI, *Il Saxofono*, Varese, Zecchini, 2009, pp. 176-177.

saxofoni e ai tromboni sono quindi assegnati degli abbellimenti; solo a loro è concesso di impreziosire la melodia del controtema, rendendola ancora più ambigua e provocante.¹⁷⁰

Nel caso dell'intervento del tenore a b. 203 bisogna considerare però che questa volta lo strumento non esegue più il controtema da solo – anche se è l'unico strumento in possesso delle due acciaccature: la melodia è eseguita anche da ottavino, flauto I e II, oboe I e II, corno inglese, clarinetto in Si bemolle I e II. Il clarinetto basso in Si bemolle, i fagotti, il controfagotto, l'arpa, i violini I *divisi*, le viole *divise*, i violoncelli e i contrabbassi scandiscono il ritmo armonico; il corno IV in Fa, la tromba I in Do, il tamburo militare e i violini II *divisi* eseguono l'inarrestabile ritmo di base. È chiaro che la trama si è infittita e che il volume sonoro sta aumentando considerevolmente. Ravel questa volta chiede infatti al tenore di suonare *forte*.

Entriamo così nel quarto periodo. Alla seconda esposizione del tema a b. 239 si aggiunge anche il sax tenore. È la prima volta che si trova a suonare il tema e non il controtema. Lo esegue nella dinamica *forte*, sempre «*espressivo, vibrato*». Non è comunque solo: gli fanno compagnia l'ottavino, i flauti I e II, gli oboi I e II, il corno inglese, i clarinetti I e II e i violini I e II, entrambi *divisi*. I corni III e IV e il tamburo militare eseguono il ritmo di base; il clarinetto basso, il sax soprano, i fagotti I e II, il controfagotto, i corni I e II, l'arpa e gli archi (tranne i violini) suonano il ritmo armonico.

La parte del tenore in questo caso si muove solo sul registro acuto dello strumento; inizia sul Re5 e finisce sempre su un Re, ma all'ottava inferiore. La nota più acuta toccata è il Mi5, la più grave il Re4 finale. In questa esecuzione del tema il tenore ha la medesima parte degli altri strumenti, senza alcuna modifica, eccezion fatta per qualche passaggio in *legato* diverso rispetto all'articolazione di alcuni altri strumenti. Il sax soprano, come abbiamo detto sopra, suona note armoniche di accompagnamento o, meglio, suona sempre la stessa nota (una croma di Re4) sul battere del secondo e terzo quarto della battuta. Funge da strumento armonico/percussivo. Il tenore, non appena terminata l'esposizione del tema, esegue pure lui questo tipo di figura ritmico/armonica sulla nota di La4.

Questo accompagnamento dei sax soprano e tenore cessa a b. 273; appena subito due misure dopo, a b. 275, rientra il soprano con il controtema: siamo ancora nel quarto periodo, alla seconda esposizione del controtema. La frase è identica a quella esposta nel secondo periodo (fatta eccezione per la dinamica, questa volta *forte*), solo che in questo caso

¹⁷⁰ Anche Deborah Mawer ha accennato al particolare uso di tromboni e saxofoni in questo contesto: «Stylized Spanishness and 'jazz' traits are displayed in the second part (B), with dissonantly piquant sevenths and ninths, portamentos, grace-notes, accentuations, syncopation and the 'vocal use of saxophones and trombone»: DEBORAH MAWER, *The Ballets of Maurice Ravel. Creation and Interpretation*, cit., p. 223.

non è il sax soprano a completare il suo intervento, ma il sax tenore, che entra a b. 287 con le stesse note che nel secondo periodo aveva suonato il soprano, anche se un'ottava sotto. Il risultato è quindi più cupo. Con il sopranino suonano il controtema anche l'ottavino, i flauti I e II, gli oboi I e II, il corno inglese, i clarinetti I e II in Si bemolle, il trombone I e gli archi (tranne il contrabbasso). Il ritmo di base è eseguito dai quattro corni in Fa e dal tamburo militare; tutti gli altri strumenti (tranne celesta, tam-tam, grancassa e piatti) suonano il ritmo armonico.

Una misura subito dopo l'estinguersi delle note del tenore, i sax sia sopranino sia tenore a b. 293 ripartono con l'esecuzione del tema, entrambi in *fortissimo*. Per il sopranino si tratta della prima volta; per il tenore invece è la seconda, e il suo intervento è identico a quello del quarto periodo, eccezion fatta per l'inserimento di nuove articolazioni e la modifica di altre. In generale la linea del tenore in questo caso appare meno legata e più spigolosa, per via di un uso maggiore di note semplicemente staccate o *tenute*, che vanno a mettere in rilievo alcuni passaggi rispetto ad altri. La parte del sopranino inizia con un Sol4 e termina con un Sol3, la nota più bassa toccata in questo contesto. La più acuta è invece il La4 di bb. 301-302. Lo strumento si muove quindi nel suo registro acuto e centrale e, in questo caso può portare a termine il suo intervento senza problemi. Le articolazioni sono le stesse di quelle del tenore.

Questa volta i due saxofoni suonano il tema con l'ottavino, la tromba in Re, le trombe I e III in Do e i violini I *divisi*. I quattro corni in Fa, i due tamburi militari e gli archi (tranne i violini I e i contrabbassi) eseguono il ritmo di base, ad essi si uniscono con la medesima figurazione ritmica gli oboi I e II e i clarinetti in Si bemolle I e II, che invece di ribattere sempre la stessa nota effettuano stavolta, all'interno delle terzine, dei salti di seconda maggiore ascendente o discendente e di terza maggiore, sempre ascendente o discendente. Gli altri strumenti, a eccezione della celesta, del tam-tam, dei piatti e della grancassa, suonano il ritmo armonico. Siamo ormai raggiungendo un fragore infernale.

I saxofoni non hanno nemmeno il tempo di respirare. Alla fine del tema eseguono le solite note di armonia, ben accentate, per due battute, per poi ripartire con il controtema a b. 311. Anche qui, come è stato fatto poco prima con il tema, Ravel modifica le articolazioni, aggiungendone alcune e togliendone altre, ma sempre con l'intento di indurire la "pronuncia" degli strumenti. In particolare quelle note ribattute a bb. 315-316 non sono più enunciate in *staccato-legato-tenuto*, come nel controtema originale, ma vengono staccate e accentate considerevolmente, dando ancora più enfasi al discorso. La melodia continua con le stesse note fino a b. 323, quando si inseriscono tre battute "ponte", che portano alla modulazione finale. Tornando al controtema, in questo caso i saxofoni suonano con l'ottavino, i flauti I e

II, la tromba in Re, le tre trombe in Do, il trombone I (che in questo caso suona entrambe le acciaccature con i saxofoni), i violini I *divisi*. Il ritmo di base è eseguito dagli oboi I e II, dai clarinetti in Si bemolle I e II, dai quattro corni in Fa, dai tamburi militari e dagli archi *divisi* (tranne il contrabbasso). Gli altri strumenti (a eccezione della celesta, del tam-tam, dei piatti, della grancassa) fanno da sostegno con il ritmo armonico. Inutile dire che abbiamo raggiunto il *fortissimo* da un pezzo.

Le tre battute di raccordo ci portano, salendo, alla fine di b. 326, all'accordo di tonica di Mi maggiore, che costituisce la brusca modulazione finale. Questa viene mantenuta per otto misure, fino a b. 334; solo qui infatti il movimento del contrabbasso sulle note di tonica e dominante di Do maggiore passa ai relativi gradi, ma della scala di Mi maggiore. Il materiale melodico è in questo caso un prolungamento di otto battute del controtema; presenta caratteri di entrambi (il tema e il controtema) dal punto di vista sia dell'andamento melodico ascendente/discendente, sia del movimento ritmico, sia delle articolazioni. Sotto la parte dei saxofoni e dei tromboni troviamo addirittura, a b. 334, delle forcelle di *diminuendo* e di *crescendo* sulla nota lunga in battere. Il sax soprano durante la modulazione si muove nel registro acuto e centrale, con per nota più alta il La₄ e per nota più bassa il Sol₃, su cui atterra a b. 335. Il tenore invece si muove prevalentemente nel registro acuto, toccando il Mi₅ e scendendo fino al Re₄ di b. 335.

Con le ultime sei battute si torna armonicamente a Do maggiore: basta osservare la parte del contrabbasso per notare il passaggio alle note di dominante e di tonica della relativa scala. I saxofoni e i tromboni tuttavia mettono in crisi tutto il sistema, con le terzine in salita cromatica sul battere del secondo e del terzo movimento della misura, a partire da b. 335; vanno quindi "contro tendenza". Potrebbero visualizzare sia il fischio delle macchine a vapore sia un grido bestiale sia un vagito umano.¹⁷¹ I tromboni suonano questo disegno in *glissando*. Tutti gli altri strumenti eseguono il solito ritmo di base o il ritmo armonico. Finalmente si aggiungono anche i piatti, la grancassa e il tam-tam a b. 335.

Le figure eseguite dai sax e dai tromboni segnano che stiamo oramai giungendo alla fine. Il meccanismo sta per saltare del tutto. Sia il soprano sia il tenore, comunque, si muovono nel loro registro centrale e con la figura delle terzine coprono quattro battute. Nella penultima misura infatti le terzine dei due strumenti si spostano sul secondo ottavo del primo quarto della battuta, muovendosi sempre cromaticamente ma verso il basso; si appoggiano

¹⁷¹ «The last six bars constitute the breaking-point: melody is destroyed, reiterated movement is merely impotent stasis. Drastic chromatic cacophony on saxophones and trombones might suggest the ear-piercing whistle of steam-pistons, but is better resembles a distressed bestial braying, or human wailing»: DEBORAH MAWER, *Ballet and apotheosis of the dance*, cit., p. 160.

sul secondo quarto con una semiminima, per poi cadere con un gruppo di due terzine in discesa sull'ultimo quarto. Le terzine atterrano sull'ultima croma del primo quarto di b. 340, con il quale si conclude il brano. Il movimento di discesa di b. 339 è condiviso da ottavino, flauti I e II, tromba in Re; dalle tre trombe in Do e dai violini I e II *divisi*. Compiono il movimento opposto, ascendente, il corno inglese e i tromboni I e II. Gli altri strumenti si limitano a scandire il ritmo e l'armonia.

Nel complesso, dunque, l'esecuzione saxofonistica di *Boléro* non risulta per niente semplice. Da un alto vi è, come abbiamo visto, la difficoltà pragmatica legata alla reperibilità di un saxofono soprano in Fa e al far intervenire il sax soprano solo per le battute finali del passo del soprano; dall'altro la complessità del passo orchestrale: in particolare per il sax tenore, che si muove all'interno della sua intera estensione – cosa ancora più complessa quando si tratta della prima esposizione del controtema in *mezzopiano* – con una melodia già di per sé instabile e complessa, che viene ulteriormente impreziosita da specifiche articolazioni. Sembra che Ravel, nonostante l'invariabilità del materiale melodico, escogiti delle piccole varianti di natura articolativa idiomatiche per ciascun strumento. Non stupisce che, per le sue peculiarità, il passo orchestrale saxofonistico di *Boléro* sia uno dei più richiesti ai concorsi insieme a quello del *Vecchio castello*.

Per quanto riguarda la presenza di *Boléro* nei trattati di strumentazione e di orchestrazione, il brano viene citato per la prima volta nel 1933 in *Traité pratique d'instrumentation* di Ernest Guiraud, ma rivisto e aggiornato dal suo allievo Henri Büsser. Nell'edizione originale di Guiraud del 1892 il sax non era infatti presente. Nel 1933 Büsser lo inserisce all'interno della trattazione; fra i vari esempi di passi orchestrali riporta per la prima volta quello di *Boléro*, che era stato eseguito per la prima volta solo cinque anni prima, e specifica i tre saxofoni che vi erano impiegati.¹⁷²

Ancora in Francia, l'esempio di *Boléro* non poteva mancare nel ricco trattato di Charles Koechlin;¹⁷³ l'autore, parlando del saxofono soprano, in nota specifica che

Il fut écrit par Ravel dans son *Boléro* ; mais comme la partie ne monte pas au-dessus de Reb5 (note réelle) on l'exécute en général sur le *Saxophone Soprano*, par suite de la difficulté qu'on éprouve à avoir sous la main un spécimen du *Sopranino*.¹⁷⁴

¹⁷² Cfr. ERNEST GUIRAUD - HENRI BÜSSER, *Traité pratique d'instrumentation*, Paris, Durand, 1933, p. 92.

¹⁷³ Cfr. CHARLES KOECHLIN, *Traité de l'Orchestration en quatre Volumes*, cit., vol. I, p. 97.

¹⁷⁴ *Ibid.*

In Italia sono Casella e Mortari a riportare per primi, nel 1950, l'esempio di *Boléro* in un trattato di strumentazione. Presentano la prima esposizione del controtema del soprano/sopranino in questo modo:

Nel seguente noto brano di Ravel il saxofono soprano, dopo essersi abbandonato all'aperta cantabilità del registro medio, scende nel grave ed acquista un colore che pare – quasi in miniatura, un poco in caricatura – il registro di petto del soprano drammatico; e così pure il saxofono soprano, che raccoglie la melodia del soprano al suo limite estremo grave e la continua fino alla conclusione.¹⁷⁵

Sottolineano quindi l'aspetto vocale davvero eloquente del sax soprano.

In Svizzera è André Marescotti, sempre allo scoccare della metà del secolo XX, a nominare le partiture di Ravel che includono i saxofoni, ma lo fa in modo generico. Ne sottolinea tuttavia l'importanza come strumenti da "sfondo armonico": cosa, come abbiamo potuto vedere, non esatta, in quanto sia nel *Vecchio castello* sia in *Boléro* lo strumento esegue le melodie principali, e non mere note d'armonia.¹⁷⁶

Negli Stati Uniti (qualche anno dopo, nel 1955) *Boléro* viene citato in *Orchestration* di Walter Piston; anche lui, come Koechlin, specifica che spesso la parte del soprano viene assegnata al soprano: «Ravel writes, in *Bolero*, for Bb soprano and Bb tenor, and also for a small soprano in F (sounding a fourth up). The part for the latter, however, can perfectly well be taken over by the less rare Bb soprano, since it does not go too high».¹⁷⁷

Infine Samuel Adler in *The Study of Orchestration* del 1982, sempre a proposito del sax soprano in Fa afferma che «non è quasi mai usato, ma lo ricordiamo perché Ravel gli ha dato un ruolo importante nel suo *Bolero*, e perché compare nella musica da camera».¹⁷⁸ E fornisce lui pure l'esempio del passo orchestrale del soprano e del soprano.

In linea generale sembra insomma che la maggior parte dei trattatisti abbiano citato *Boléro* per via della singolare scelta strumentale del soprano in Fa e del suo frequente rimpiazzo col soprano. Solo gli italiani Casella e Mortari si soffermano a elogiare il timbro e le possibilità espressive dello strumento, ma sempre e solo dei saxofoni soprano e soprano. A causa dell'eccezionalità del soprano, tutti i teorici hanno tralasciato di soffermarsi sul significativo intervento del sax tenore.

¹⁷⁵ ALFREDO CASELLA – VIRGILIO MORTARI, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, cit., p. 113.

¹⁷⁶ Cfr. ANDRÉ-FRANÇOIS MARESCOTTI, *Les instruments d'orchestre, leurs caractères, leurs possibilités et leur utilisation dans l'orchestre moderne*, Paris, J. Jobert, 1950, p. 70.

¹⁷⁷ WALTER PISTON, *Orchestration*, cit., p. 186.

¹⁷⁸ SAMUEL ADLER, *Lo studio dell'orchestrazione*, edizione italiana e traduzione a cura di Lorenzo Ferrero, Torino, EDT, 2008, p. 245 (ed. orig. *The Study of Orchestration*, New York, W.W. Norton, 1982).

Il aimait vraiment beaucoup le saxophone.

MARCEL MULE A PROPOSITO DI HONEGGER

II.2 Honegger. La sala cinematografica e la sala da concerto

II.2.1 *Mouvement symphonique n° 3 e Nocturne*

Prima «zurichois du Havre» e poi «zurichois de Paris», Honegger si distingue durante l'arco della sua vita per l'«ampleur et la diversité» della sua produzione, ma anche e soprattutto per la ricchezza del suo *background* culturale.¹⁷⁹ Nasce a Le Havre da una famiglia di origine svizzera. Nella città di porto dell'Alta Normandia inizia lo studio del violino e dell'armonia con R.-C. Martin. Trascorre poi due anni (dal 1909 al 1911) presso il Conservatorio di Zurigo, dove studia con Friedrich Hegar (Composizione), Willem de Boer (Violino) e Lothar Kempter (Teoria). È questo il periodo in cui Honegger scopre la musica di Wagner, di Brahms, di Strauss e di Reger, fondamentali per le *côté allemand* del suo bagaglio culturale.¹⁸⁰

Immagine n. 1

Tornato a Le Havre nel 1911, il ragazzo viene iscritto al Conservatorio di Parigi. Iniziano così i viaggi in treno verso la capitale francese durante i quali trae linfa la duratura passione di Honegger per tale mezzo di trasporto. Nel 1913 la famiglia del giovane musicista rientra a Zurigo; Honegger decide di stabilirsi a Montmartre, dove rimarrà per il resto della sua vita. Presso il Conservatorio della *Ville lumière* il compositore studia con Capet (Violino), con Gédalge (Contrappunto e fuga), con Widor (Composizione e Orchestrazione), con d'Indy (Direzione d'orchestra) e con Emmanuel (Storia della musica). Fra i suoi compagni di studi vi sono Germaine Tailleferre, Georges Auric, Jacques Ibert e Darius Milhaud; con gli ultimi due, in particolare, tesse un profondo legame d'amicizia.¹⁸¹ Nel 1918 lascia il Conservatorio parigino e si dedica completamente alla composizione.

Nel 1916 attorno a Erik Satie si riunisce il gruppo dei *Nouveaux jeunes*, cuore pulsante di quello che poi costituirà nel 1920 il *Groupe des Six*. Si tratta di un gruppo

¹⁷⁹ HARRY HALBREICH, *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, Paris, Fayard, 1992, p. 19. JEAN ROY, *Le Groupe des Six*, Paris, Seuil, 1994, p. 106. Sulla “doppia natura” francese/svizzera-tedesca di Honegger si veda JEAN-JACQUES VELLY, *Entre francité et germanité dans l'oeuvre symphonique d'Arthur Honegger*, in *Arthur Honegger. Werk und Rezeption/L'oeuvre et sa réception*, a cura di Peter Jost, Bern, Peter Lang, 2009, pp. 213-227.

¹⁸⁰ È il compositore stesso a mettere in evidenza i benefici tratti dai luoghi frequentati durante gli anni della sua formazione: «... Ce que je dois à la Suisse? Sans doute la tradition protestante, une grande difficulté à m'abuser sur la valeur de ce que je fais, un sens naïf de l'honnêteté, la familiarité de la Bible : ce sont là des éléments bien disparates. Ce que je dois au Havre ? Mes années d'enfance et ce qui fut la passion de cet heureux temps : la mer... A côté de la mer, je n'ai gardé d'oublier mes sports favoris, la course à pied, la natation, le football, le rugby... La France, je lui dois le reste : un éblouissement intellectuel, mon affinement moral et spirituel...» : ARTHUR HONEGGER, *Je suis compositeur*, Paris, Editions du Conquistador, 1951, p. 124.

¹⁸¹ Per tutti questi dati si vedano: GEOFFREY K. SPRATT, voce *Arthur Honegger*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XI, p. 680; ARTHUR HOÉRIÉE, voce *Arthur Honegger*, in *Dictionnaire de la musique*, publié sous la direction de Marc Honegger, Paris, Bordas, 1970-1976, tome I, p. 584. Per approfondire in particolare la forte amicizia intercorsa fra Honegger e Darius Milhaud si veda JEAN ROY, *Le Groupe des Six*, cit., pp. 13-14.

caratterizzato da profonde diversità che Cocteau vorrebbe unire sotto l'unico cappello di *Le Coq et l'Arlequin*.¹⁸² Gli eterogenei componenti dei *Six* (gruppo fondato soprattutto sotto il «signe de l'amitié»), grazie al reciproco e costante contatto beneficiano di un arricchente scambio di idee.¹⁸³ Pascal Lécroart riassume bene la situazione:

Le Coq et l'Arlequin publié par Cocteau en 1918, tient lieu de manifeste, mais les personnalités réunies sont loin d'être d'accord sur une esthétique commune ; on trouvera, chez chacun des compositeurs, des œuvres témoignant de l'état d'esprit "Six", à base d'une syntaxe musicale épurée, à la fois éloignée de Wagner et de l'impressionnisme, lorgnant du côté des classiques Bach avant tout comme du côté du musichall et du jazz, mais chacun des compositeurs développera son esthétique propre, le groupe restant ce qu'il se voulait à l'origine : un groupe d'amis prenant plaisir à créer leurs œuvres dans les mêmes concerts [...]¹⁸⁴

Il più “diverso” e indipendente del gruppo è sicuramente Honegger; egli si distanzia apertamente dall'estetica promulgata da Cocteau in *Le Coq et l'Arlequin*. Il 20 settembre 1920 si confida infatti in questo modo col critico Paul Landormy:

Je n'ai pas le culte de la foire, ni du musichall, mais au contraire celui de la musique de chambre et de la musique symphonique dans ce qu'elle a de plus grave et de plus austère. J'attache une grande importance à l'architecture musicale, que je ne voudrais jamais voir sacrifiée à des raisons d'ordre littéraire ou pictural. J'ai une tendance peut-être exagérée à rechercher la complexité polyphonique. Je ne cherche pas, comme certains musiciens anti impressionnistes, un retour à la simplicité harmonique. Je trouve, au contraire, que nous devons nous servir des matériaux harmoniques créés par cette école qui nous a précédés, mais dans un sens différent, comme base à la ligne et à des rythmes. Bach se sert des éléments de l'harmonie tonale comme je voudrais me servir des superpositions harmoniques modernes.¹⁸⁵

Honegger dichiara in sostanza la sua estraneità ai precetti di Cocteau che invitano i musicisti a trarre ispirazione dallo schietto mondo quotidiano. Rifugge dalla richiesta di «essere semplici»;¹⁸⁶ si allontana da affermazioni quali «il caffè-concerto spesso è puro; il teatro, sempre corrotto»;¹⁸⁷ si rifiuta di seguire il modello di Satie, cui «ogni nuova opera [...] è un

¹⁸² In merito alla nascita e alle caratteristiche del variegato *Groupe des Six* si vedano: HENRI COLLET, *Un livre de Rimski et un livre de Cocteau. Les cinq Russes, les six Français et Erik Satie*, «Comœdia», 16 janvier 1920; HENRI COLLET, *Le six Français : Darius Milhaud, Georges Auric, Arthur Honegger, Francis Poulenc et Germaine Tailleferre*, «Comœdia», 23 janvier 1920; JEAN ROY, *Le Groupe des Six*, cit.; MICHEL FAURE, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 113-140; RENÉ DUMESNIL, *La Musique en France entre les deux guerres 1919-1939*, Genève-Paris-Montréal, Milieu du Monde, 1946, pp. 19-22; FRANÇOIS PORCILE, *La belle époque de la musique française. Le temps de Maurice Ravel (1871- 1940)*, cit., pp. 109-127; VERA RAŠÍN, «Les Six» and Jean Cocteau, «Music & Letters», vol. 38, n. 2, April 1957, pp. 164-169.

¹⁸³ JEAN ROY, *Le Groupe des Six*, cit., p. 13.

¹⁸⁴ PASCAL LÉCROART, *Arthur Honegger. Biographie*, <http://www.arthur-honegger.com/francais/biographie.php>

¹⁸⁵ Citato in JEAN ROY, *Le Groupe des Six*, cit., p. 86.

¹⁸⁶ JEAN COCTEAU, *Il Gallo e l'Arlecchino*, trad. italiana di Maria Cristina Marinelli e Vittorio Orazi, Firenze, Passigli Editori, 1987, p. 48.

¹⁸⁷ *Ivi*, p. 49.

esempio di rinunzia».¹⁸⁸ Ama elaborare fino al minimo dettaglio la costruzione dei suoi prodotti musicali, che si appigliano saldamente alla logica strutturale delle composizioni bachiane e beethoveniane: musica tedesca per antonomasia.¹⁸⁹ Tutto ciò non toglie che il nostro musicista mantenga per tutta la vita un profondo legame di amicizia con alcuni dei suoi *camarades*, nonostante il differente orientamento estetico-compositivo.¹⁹⁰

In ogni caso, malgrado la presa di distanza nei confronti della spoglia rappresentazione del quotidiano tanto osannata dai suoi compagni e da Cocteau, Honegger ritrae in più occasioni nella sua musica oggetti o situazioni che richiamano il frenetico mondo moderno. Un esempio palese è il celeberrimo movimento sinfonico *Pacific 231* (1923), nome con cui in Francia si designava un tipo di locomotiva a vapore. Con questo brano Honegger rende omaggio ai suoi amati treni, ma allo stesso tempo vuole specificare l'estraneità della composizione a possibili interpretazioni "descrittive" assegnatele dai critici:

Ce que j'ai cherché dans *Pacific*, ce n'est pas l'imitation des bruits de la locomotive, mais la traduction d'une impression visuelle et d'une jouissance physique par une construction musicale. Elle part de la contemplation objective : la tranquille respiration de la machine au repos, l'effort du démarrage, puis l'accroissement progressif de la vitesse, pour aboutir à l'état lyrique, au pathétique du train de 300 tonnes, lancé en pleine nuit à 120 kilomètres à l'heure. Comme sujet, j'ai choisi la locomotive type « Pacific », symbole 231, pour trains lourds de grande vitesse.¹⁹¹

[...] j'ai poursuivi, dans *Pacific*, une idée très abstraite et tout idéal, en donnant le sentiment d'une accélération mathématique du rythme, tandis que le mouvement lui-même se ralentit. Musicalement, j'ai composé une sorte de grand choral varié, sillonné de contrepoints à la breffes dans la première partie, ce qui donne une impression de Jean-Sébastien Bach.¹⁹²

Nonostante le affermazioni del compositore, volte a distanziarsi dalla concezione di una mera composizione a programma, all'ascolto di *Pacific 231* risulta impossibile non individuare a

¹⁸⁸ *Ivi*, p. 53. Fra i vari aspetti dell'estetica di Cocteau, Pistone individua anche quella della valorizzazione del suono degli strumenti a fiato: «[...] condamnation des brumes wagnériennes ou debussystes, retour à la simplicité, au quotidien, exaltation de l'art du cirque, du music-hall et du jazz, promotion souhaitée pour les instruments à vent»: DANIELLE PISTONE, *Le modernisme musical français*, «Revue Internationale de Musique Française», dossier *Le modernisme musical français*, n°18, 6^e année, novembre 1985, p. 9. E infatti in *Le Coq et l'Arlequin* si auspica «una orchestra senza carezza di archi: un ricco *orphéon* di legni, di ottoni e di batterie»: JEAN COCTEAU, *Il Gallo e l'Arlecchino*, cit., p. 51.

¹⁸⁹ Sappiamo infatti che Honegger, a causa di questa sua inclinazione verso la musica di provenienza germanica, veniva chiamato «Beethoven» dai suoi amici compositori. Cfr. FRANÇOIS PORCILE, *La belle époque de la musique française. Le temps de Maurice Ravel (1871- 1940)*, cit., p. 119.

¹⁹⁰ Sul legame di amicizia fra i componenti dei *Six* si veda JEAN-JACQUES VELLY, *Amitié et humanisme. Les relations d'Honegger avec les Six*, «Bulletin de l'Association Arthur Honegger», n°5, décembre 1998, pp. 19- 29. In merito alla singolarità di Honegger all'interno del Gruppo si veda CATHERINE MILLER, *Jean Cocteau et les compositeurs du Groupe des Six : Amitiés et collaborations musico-littéraires*, «Revue belge de Musicologie /Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap», vol. 57, 2003, p. 208.

¹⁹¹ Citato in JEAN ROY, *Le Groupe des Six*, cit., p. 92.

¹⁹² ARTHUR HONEGGER, *Je suis compositeur*, cit., p. 142.

livello uditivo e visivo la corsa della grande locomotiva, che, partita da uno stato di riposo, arriva alla velocità di 120 km/h per poi tornare allo stadio di quiete iniziale. Il risultato è quello di un grandioso crescendo ritmico, dalla sonorità fragorosa e travolgente.

Anche con il secondo movimento sinfonico *Rugby* Honegger fa riferimento alla vita di tutti i giorni, rendendo omaggio a un'altra delle sue passioni: lo sport. Pure in questo caso, con il rugby, «sport che Honegger ama, egli vede la possibilità di una rappresentazione musicale che si ispiri ai ritmi, ai tempi scattanti, all'aritmica esattezza del gioco». ¹⁹³ Ma ciò che notiamo nel caso di questi due movimenti sinfonici è che, nonostante il riferimento al “banale quotidiano”, Honegger non cede alla semplicità tanto invocata dai suoi colleghi, anzi: i due brani sono finemente elaborati, pervasi da un raffinato contrappunto estremamente calcolato nella sua millimetrica precisione.

L'orientamento compositivo volutamente “complesso” di Honegger sembra smussarsi attorno agli anni Trenta. ¹⁹⁴ Pare che gli avvenimenti politici dell'epoca influiscano in maniera decisiva sulla sua poetica, tanto da indurlo ad “avvicinarsi al popolo”. ¹⁹⁵ farsi comprendere dal pubblico diventa uno dei suoi imperativi categorici. Nel periodo in cui aderisce alla campagna del Fronte popolare il nostro musicista, colto da un profondo pessimismo nei confronti del mondo contemporaneo, veste i panni di un vero e proprio «compositeur social». ¹⁹⁶ Il compositore non deve parlare un linguaggio a sé stante: deve

¹⁹³ GIACOMO MANZONI, *Guida all'ascolto della musica sinfonica*, Milano, Feltrinelli, 2014², p. 226.

¹⁹⁴ Sono questi, fra l'altro, gli anni in cui il compositore si dedica anche alla musica per film, ambito più accessibile alle masse. Si veda, a questo proposito, il paragrafo II.2.2 *La musica per film*.

¹⁹⁵ Per una disamina storica del periodo in questione si veda JEAN FRANÇOIS SIRINELLI – ROBERT VANDENBUSSCHE – JEAN VAVASSEUR-DESPERRIERS, *Storia della Francia nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2003 (ed. orig. *La France de 1914 à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993). Non sono tuttavia solo gli avvenimenti politici a influenzare Honegger. All'inizio degli anni Trenta il compositore appare parecchio scoraggiato. Alcune delle sue composizioni, fra cui *Antigone* e *Amphion*, per non parlare di *Cris du monde*, non sono comprese e tanto meno ben accolte dal pubblico. Deluso, nel 1932 l'autore fa pubblicare l'articolo *Pour prendre congé*, che debutta in questo modo: «Ce qui est décourageant pour le musicien, c'est la certitude que son œuvre ne sera pas entendue et comprise selon ce qu'il a conçu et tenté d'exprimer.» : citato in *Arthur Honegger. Biographie*, <http://www.arthur-honegger.com/francais/biographie.php>

¹⁹⁶ MICHEL FAURE, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, cit., p. 222. Sull'adesione di Honegger e di altri musicisti francesi alle iniziative del Fronte popolare francese si vedano: CHRISTOPHER MOORE, *Socialist Realism and the Music of the French Popular Front*, «The Journal of Musicology», vol. 25, n. 4, fall 2008, pp. 473-502; CHRISTOPHER MOORE, *Le Quatorze juillet : modernism populaire sous le Front populaire*, in *Musique et modernité en France*, sous la direction de Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, pp. 363-387; SANDRINE GRANDGAMBE, *La politique musicale du Front populaire*, in *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, textes présentés et réunis par Danièle Pistone, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 21-33; DEBORAH MAWER, *Dancing on the Edge of the Volcano: French Music in the 1930s*, in *French music since Berlioz*, edited by Richard Langham Smith and Caroline Potter, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 249-280 ; LUISA CURINGA, *André Jolivet e l'umanesimo musicale nella cultura francese del Novecento*, Roma, Edicampus, 2013. Sull'impegno politico degli intellettuali francesi dell'epoca si veda JEAN FRANÇOIS SIRINELLI – ROBERT VANDENBUSSCHE – JEAN VAVASSEUR-DESPERRIERS, *Storia della Francia nel Novecento*, cit.

rivolgersi direttamente al pubblico.¹⁹⁷ Il musicista è un mero artigiano che in quanto tale deve svolgere il proprio compito come tutti gli altri lavoratori:

Je voudrais être un honnête ouvrier de la musique, qui accomplit son métier en conscience. Il faut restaurer l'idée de métier qu'on a trop oubliée, se persuader que l'artiste, devenu véritablement trop orgueilleux, se considérant trop aisément comme un être à part, est ou doit être essentiellement un artisan.¹⁹⁸

Per raggiungere tale scopo, ovvero quello di rendersi accessibile al vasto pubblico, Honegger semplifica il suo linguaggio; in poche parole, «démocratise la musique».¹⁹⁹

Allo stesso tempo, l'angoscia del compositore aumenta nel constatare quanto l'evoluzione tecnica stia alterando la società e come questa stia andando alla deriva (vedi le due guerre mondiali): la tecnologia sta usurpando in maniera eccessiva la vita dell'uomo. Come spiega Michel Faure, per Honegger

le grand art musical se meurt. [...] S'ouvre l'ère sinistre de la radio, du pick-up, de la bande magnétique, du cinéma parlant. Bientôt, de la télévision et du transistor. Honegger ne peut vivre dans pareille civilisation technique et pareille société agnostique. Déchiré entre son admiration pour le génie inventif des hommes et son pessimisme de moraliste, il souffre un martyr qui, dans la France de l'entre-deux guerres, n'offre guère d'équivalent.²⁰⁰

¹⁹⁷ «On peut, on doit parler au grand public sans concession, mais aussi sans obscurité... La musique doit changer de caractère, devenir droite, simple, de grande allure. Le peuple se fiche de la technique et du figiolage»: citato in HARRY HALBREICH, *Arthur Honegger*, Genève, Editions Slatkine, 1995, p. 105. «Mon goût et mon effort ont toujours été d'écrire une musique qui soit perceptible pour la grande masse des auditeurs et suffisamment exempte de banalité pour intéresser cependant les mélomanes»: ARTHUR HONEGGER, *Je suis compositeur*, cit., p. 129.

¹⁹⁸ Citato in RENÉ DUMESNIL, *La Musique en France entre les deux guerres 1919-1939*, cit., 1946, p. 173. Sempre Dumesnil ha notato che «La musique d'Honegger, en tout cas, reflète singulièrement notre temps; elle est délibérément contrapuntique et résolument atonale, mais elle est construite de main d'ouvrier»: RENÉ DUMESNIL, *La musique contemporaine en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1930, vol. 2, p. 15. Anche Jean Roy pone l'accento sul rigore lavorativo di Honegger: «[...] il a toujours travaillé en parfait artisan. Se fixer un objectif, une conduite, s'y tenir: il observait ces trois règles avec une conscience admirable. [...] Le métier était, chez lui, primordial»: JEAN ROY, *Le Groupe des Six*, cit., p. 83. Su questo aspetto "artigianale" della personalità honeggeriana si veda anche ROBERT ORLEDGE, *Satie & Les Six*, in *French Music Since Berlioz*, cit., p. 246.

¹⁹⁹ MICHEL FAURE, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, cit., p. 222. A proposito di questa presa di posizione di Honegger, molti studiosi fanno riferimento a *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935); l'oratorio sembra essere stato in grado di commuovere le masse ma allo stesso tempo di interessare musicisti di alto livello. Nel caso di *Jeanne* sono inoltre presenti argomenti di palese peso politico. Barbara Kelly precisa infatti che all'epoca l'oratorio «appeared to 'speak for the nation', holding particular resonance during moments of political and national crisis»: BARBARA L. KELLY, *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939*, Woodbridge, The Boydell Press, 2013, p. 189. Per approfondire l'aspetto "populistico" di *Jeanne* si veda *ivi*, pp. 199-204.

²⁰⁰ MICHEL FAURE, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, cit., p. 188. Esplicativa di questo momento di profonda crisi di Honegger è la realizzazione della cantata *Cris du monde* (1930-1931), nella quale René Bizet e il compositore mettono sotto accusa la città industriale e il suo *bruitisme*. «Sage est celui qui résiste aux sirènes du siècle! Courageux sont René Bizet et Arthur Honegger qui condamnent les tramways, les automobiles, le métro [...]»: *ivi*, p. 190. Secondo Halbreich, «*Cris du monde* est le premier témoignage, le plus important sans doute, d'une grande prise de conscience du compositeur quant à son rôle dans la société et à sa responsabilité envers ses frères humains, et qui, jusqu'à la fin de sa vie, fera de lui par excellence un "Musicien dans la Cité des Hommes"»: HARRY HALBREICH, *Arthur Honegger*, cit., p. 94.

È sempre Faure a sottolineare che «Honegger a beau aimer les locomotives, il a beau foncer sur les routes au volant de sa Bugatti, accélérateur au plancher, l'urbanisation et la technicisation croissantes auxquelles il assiste ruinent sa confiance en l'humanité».²⁰¹ Nonostante, dunque, un personale interesse per i prodotti della società industriale, Honegger prende le distanze dall'impiego eccessivo e disumano di quella tecnica che sta prosciugando, giorno dopo giorno, la profondità dell'animo umano.²⁰²

I due brani che andremo ad analizzare contengono queste contraddizioni e lacerazioni interne al compositore. *Mouvement symphonique n° 3* del 1933 non riporta un titolo descrittivo che faccia riferimento a oggetti o a situazioni del mondo contemporaneo; la sua struttura è molto più cristallina rispetto a quella dei due movimenti sinfonici precedenti. Vedremo come anche la critica abbia notato la volontà del compositore di voler arrivare alle orecchie di tutti. *Nocturne* del 1936 (brano anche questo di limpida architettura) ritrae lo scontro fra il frastuono della città moderna e la pace rurale con un accento negativo sulla prima.²⁰³

Ma passiamo prima a considerare le abilità dell'Honegger orchestratore.²⁰⁴ La sua scrittura, pervasa spesso da un inarrestabile contrappuntismo ereditato dallo studio delle partiture bachiane ma anche dall'insegnamento di Gédalge, non manca mai di essere sapientemente soppesata anche a livello "coloristico".²⁰⁵ Honegger ha infatti una cura estrema del linguaggio dei timbri. Nella sua poetica si possono individuare per l'appunto due tendenze che potrebbero sembrare opposte fra loro: la «clarté française de l'orchestration» e la «densité allemande de l'écriture symphonique contrapuntique».²⁰⁶ Secondo Velly è Gédalge a indurre

²⁰¹ MICHEL FAURE, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, cit., p. 191.

²⁰² Un parallelo con il "ripensamento" di Honegger in merito all'estetica del macchinismo può essere effettuato con il particolare percorso "spirituale" di André Jolivet, il quale, durante una trasmissione radiofonica di Radio Liberté del 20 febbraio 1937, fa ascoltare alcune composizioni celebranti il mondo industriale, fra le quali *Le Pas d'acier* di Serge Prokofieff e *Pacific 231* di Arthur Honegger. Jolivet «inizia il suo intervento con una celebrazione della civiltà industriale allineata alla retorica del realismo socialista. Ben presto, però, l'esaltazione acritica un po' forzata dell'esordio lascia il passo alla preoccupazione che la predominanza dei mezzi meccanici impoverisca e renda sterile il senso umano dell'arte tanto che, al termine del programma, Jolivet esprime con passione l'incrollabile fede in un'arte realmente umanista»: LUISA CURINGA, *André Jolivet e l'umanesimo musicale nella cultura francese del Novecento*, cit., p. 22.

²⁰³ In merito all'influenza dei rumori della società industriale sulla natura si vedano i numerosi approfondimenti presenti in RAYMOND MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, trad. italiana di Nemesio Ala, Milano, Ricordi, 1977 (ed. orig. *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977).

²⁰⁴ Sulla maestria orchestrale di Honegger si è espresso anche il critico Henri Collet, che ha definito l'orchestra del compositore come «doué d'une vie exceptionnelle [...]» e il suo autore capace di creare una «ingénieuse combinaison de timbres»: citato in JEAN ROY, *Le Groupe des Six*, cit., p. 202.

²⁰⁵ Velly, in merito alla doppia tendenza sia "coloristica" sia contrappuntistica della scrittura honeggeriana, parla di un «approche orchestrale contrapuntique d'Honegger»: JEAN-JACQUES VELLY, *La technique orchestrale dans les symphonies d'Arthur Honegger*, in *Honegger – Milhaud. Musique et esthétique*, textes réunis et édités par Manfred Kelkel, Actes du colloque international "Arthur Honegger – Darius Milhaud", Paris, J. Vrin, 1994, p. 146.

²⁰⁶ JEAN-JACQUES VELLY, *Entre francité et germanité dans l'oeuvre symphonique d'Arthur Honegger*, cit., p. 220. Sempre sulle caratteristiche sia tedesche sia francesi della preparazione honeggeriana si veda, del medesimo

Honegger, negli anni, a coniugare questi due aspetti, dai quali scaturirà la maestria della scrittura del compositore. È infatti proprio a Parigi che Honegger scopre i musicisti francesi che, sommati ai compositori di estrazione tedesca studiati in Svizzera, vanno a costituire una rosa di *exempla* di alto livello in particolare per lo studio dell'orchestrazione:

J'ai appris à connaître et aimer Reger et Strauss pendant que j'étais en Suisse ; je continue à les aimer, mais je me suis rendu compte que les musiciens comme Debussy, Dukas, D'Indy, Florent Schmitt (...) étaient plus neufs, plus originaux et, surtout, avaient plus de sensibilité que les modernes allemands.²⁰⁷

Nella classe di direzione d'orchestra di d'Indy presso il Conservatorio di Parigi Honegger porta avanti e approfondisce lo studio della gestione dei colori strumentali. Il giovane musicista frequenta la classe di d'Indy a partire dal 1916: frequentazione, a quanto sembra, fruttuosa da ambo i lati, in quanto d'Indy avrebbe affermato, a proposito dello studente, che «était celui qui avait le plus d'instinct de l'orchestre et de la direction», mentre Honegger avrebbe asserito che in due anni con d'Indy avrebbe «plus appris sur l'orchestration que par la lecture de tous les traités».²⁰⁸ È sempre Honegger a precisare che il corso del maestro parigino «était extrêmement intéressant et profitable pour les élèves de Maîtres aux idées très opposées à celles de D'Indy»;²⁰⁹ costui, che aveva studiato appassionatamente il trattato di Berlioz, aperto nei confronti delle tendenze più disparate, fra cui la scrittura per timbri puri debussysta, lasciava liberi gli allievi di seguire le loro inclinazioni e giocò un ruolo senza dubbio rilevante nel rinnovamento delle vesti dell'orchestra. Come sottolinea Hoérée, «à l'opposé de Wagner qui les mélange, [D'Indy] use les timbres purs et annonce la transparence de Debussy»;²¹⁰ di conseguenza, «Debussy a fait utilement contrepoids dans l'esthétique [d'Honegger] à [sa] sensibilité aux classiques et à Wagner».²¹¹

autore, *La technique orchestrale dans les symphonies d'Arthur Honegger*, in *Honegger – Milhaud. Musique et esthétique*, cit., pp. 144-164.

²⁰⁷ *Lettre d'Honegger à ses parents en date du 28 avril 1915*, citata *ivi*, p. 222.

²⁰⁸ *Lettre d'Honegger à ses parents en date du 28 février 1917*, citata *ibid.* ARTHUR HONEGGER, *La classe de d'Indy au Conservatoire*, «La revue musicale», 1^{er} janvier 1932, citato *ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.* D'Indy avrebbe avuto una profonda influenza non solo su Honegger, ma, come sottolinea Kelly, anche sul compagno di studi Milhaud. Cfr. BARBARA L. KELLY, *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939*, cit., p. 67. Sembra che d'Indy, sulla scia di Franck, avesse ideato il suo corso di Direzione d'orchestra come completamento di quello della classe di Composizione. Egli incitava gli studenti a scrivere pezzi per orchestra e a dirigerli in classe, in modo da impratichirsi sia nella strumentazione sia nella direzione. Sull'importanza dell'insegnamento dell'orchestrazione di D'Indy e sul suo influsso sui compositori del Novecento francese si veda BRIAN HART, *Vincent d'Indy and the Development of the French Symphony*, «Music & Letters», vol. 87, n. 2, May 2006, pp. 237-261. In merito all'ammirazione di Honegger per d'Indy e per il suo metodo di insegnamento si veda l'articolo di Honegger *Souvenir sur la classe de Vincent d'Indy au Conservatoire*, del 1951 che alleghiamo nella sua versione integrale.

²¹⁰ ARTHUR HOÉRÉE, voce *d'Indy*, in *Dictionnaire de la musique*, cit., tome II, pp. 532-533.

²¹¹ GISÈLE BRELET, *Musique contemporaine en France*, in *Histoire de la musique*, sous la direction de Roland-Manuel, Paris, Gallimard, 1960-1963, tome II, p. 1115, citato *ibid.*

In sostanza, la poetica timbrica di Debussy giunge alle orecchie del giovane Honegger tramite il filtro di d'Indy:

DEBUSSY

filtrato attraverso



D'INDY

giunge a



HONEGGER

Souvenir sur la classe de Vincent d'Indy au Conservatoire

Je ne suis pas un élève de Vincent d'Indy comme l'ont été ceux qui ont suivi son cours de composition à la Schola Cantorum.

J'étais au Conservatoire dans les classes de Gédalge et de Widor, mais Fauré affecta d'Indy à la classe d'orchestre et à celle de chef d'orchestre que j'ai suivie. Cela se passait vers la fin de l'autre guerre, aussi n'étions nous pas très nombreux. Nous avons commencé par diriger des partitions que l'un de nous jouait au piano, mais bientôt d'Indy obtint de Fauré que nous puissions faire ce travail avec l'orchestre des élèves.

Cela était déjà un excellent apprentissage car on conçoit qu'un orchestre de camarades n'offrait pas l'exemple d'une discipline exemplaire ni d'une bonne volonté à toute épreuve. Tout naturellement, et bien que d'Indy fit preuve de beaucoup de réserve, nous lui apportions nos premières partitions pour avoir son avis et l'opposer à celui de nos professeurs de composition auxquels d'ailleurs il nous renvoyait. Cependant, toujours avec l'agrément du directeur, il nous dit : Puisque vous composez tous de la musique, au lieu de vous faire diriger les symphonies de Haydn, vous pourrez apporter vos partitions à la classe d'orchestre. Vous les ferez déchiffrer et vous tâcherez d'obtenir la meilleure mise au point possible. Ainsi vous vous rendrez compte de ce qu'il faut écrire pour l'orchestre et de ce dont il est plus prudent de s'abstenir.

Ce projet nous enthousiasmait, est-il besoin de le dire, car nous n'envisagions qu'à longue échéance la possibilité de nous entendre à l'orchestre. Le maître examinait d'abord les ouvrages, corrigeait les plus lourdes bévues et les maladroites trop criantes, ensuite nous amenions nos matériels que l'on distribuait aux exécutants, les lecteurs n'allaient pas sans mal, d'autant plus que certains pupitres des bois ou des cuivres étaient rarement au complet et parfois brillaient par une complète absence.

Pour nous, c'était un vrai cours d'orchestration pratique, car nous pouvions ainsi travailler avec la matière vivante et pas seulement selon des données théoriques, nous contrôlions la réussite de certains effets, la faillite de certains autres. Nous avons pu comme les peintres nous reculer de notre toile pour juger de l'ensemble ce qui est généralement refusé aux élèves que la lecture de tous les traités.

J'en ai gardé à notre maître une gratitude sincère. C'est là qu'était la vraie figure de Vincent d'Indy, bien plus que dans ses cours de composition rédigés par des tiers où la raideur et l'injuste parti pris sont en opposition avec la bienveillance encourageante qu'il nous témoignait.²¹²

²¹² ARTHUR HONEGGER, *Souvenir sur la classe de Vincent d'Indy au Conservatoire*, «La Revue Internationale de musique», printemps-été 1951, in ARTHUR HONEGGER, *Écrits. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992, pp. 282-283.

L'influenza di Debussy e di d'Indy sullo studente (si pensi a *Pastorale d'été* del 1920) si evince dalla raffinata scelta dei colori e delle sonorità "armoniche". L'influsso dell'orientamento neoclassico nel periodo tra le due guerre mondiali porta però Honegger a ridefinire in taluni casi in maniera più netta la timbrica orchestrale.²¹³ Con riferimento alla gestione delle voci dell'orchestra, possiamo interpretare il termine "neoclassico" con la descrizione ideata da Arthur Hoérée: «A l'atmosphère rêveuse fait place un style plus incisif aux recherches subtiles, aux sonorités précieuses se substitue une écriture plus directe où les doublures reprennent leurs droits». ²¹⁴ In *Le Coq in L'Arlequin* vi sono infatti richiami al desiderio di spogliare il suono musicale del superfluo per mettere in risalto la pura, netta e incisiva linea melodica; il modello da imitare, spesso nominato da Cocteau, è per l'appunto quello di Satie e delle sue "asciutte" *Gymnopédies*.²¹⁵ Di conseguenza, l'impiego di timbri amalgamati volti a ricreare un indefinito "nevischio sonoro", si fa più rado anche nell'orchestrazione honeggeriana, al fine di lasciare spazio a precisi disegni melodici rinforzati dai raddoppi delle parti per mezzo di strumenti appartenenti alla stessa famiglia. In sostanza, ciò che dal punto di vista timbrico dagli impressionisti/symbolisti viene solo abbozzato o suggerito è invece affermato con decisione dai neoclassici, senza lasciare spazio a equivoci o a molteplici interpretazioni.

²¹³ Sul multiforte orientamento neoclassico, i cui germi si possono individuare già intorno ai primi anni del Novecento, ma che si sviluppa in particolare nel periodo fra le due Guerre mondiali, si vedano: GIANFRANCO VINAY, *Stravinsky neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*, Venezia, Marsilio, 1987; RAFFAELE POZZI, *L'ideologia neoclassica*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2001, vol. 1 (*Il Novecento*), pp. 444-470; MICHEL FAURE, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, cit.; SCOTT MESSING, *Neoclassicism in music: from the genesis of the concept through the Schoenberg-Stravinsky polemic*, Rochester, University of Rochester Press, 1988; ANNA QUARANTA, *Neoclassicismo musicale. Termini del dibattito italiano ed europeo*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, a cura di Mila de Santis, Atti del Convegno internazionale di studi, Siena, 7-9 giugno 2001, Firenze, L. S. Olschki, pp. 93-142. Si tratta, in ogni caso, di un principio estetico assai complesso, di difficile definizione a causa delle molteplici forme assunte. Piuttosto che di un solo neoclassicismo si potrebbe parlare di molti neoclassicismi. Il nodo di fondo del principio neoclassico consiste comunque nel «rapporto con il passato, con il "classico" inteso nella sua accezione più lata: di "ciò che precede il romanticismo"». Rispetto ai compositori ottocenteschi che operano un «"recupero" evolutivistico della Storia», i musicisti del primo Novecento attuano un «"recupero" dialettico della Storia». La differenza consta dunque nella «deliberata frattura, [che] si realizza [...] mediante un confronto dialettico fra lo stile del passato e quello del presente»: GIANFRANCO VINAY, *Stravinsky neoclassico. L'invenzione della memoria nel '900 musicale*, cit., pp. 20-21. La neoclassicità musicale assume, come abbiamo detto, varie sfaccettature. Una di queste confluisce nell'estetica del Gruppo dei Sei, nel momento in cui questi, per mezzo del *rappel à l'ordre* di Cocteau, auspicano un ritorno alla pura linea melodica e allo "sfoltimento" degli *ensembles* strumentali attraverso l'uso di organici ridotti (come era prassi comune nei secoli precedenti all'Ottocento).

²¹⁴ ARTHUR HOÉRÉE, voce *Orchestration*, in *Dictionnaire de la musique*, cit., tome II, pp. 706-707. Anche Pistone fa riferimento alla nettezza delle linee dell'orchestra neoclassica: «l'on sait que cet appel à la netteté des lignes fut suivi, dans l'entre-deux-guerres, par un retour au classicisme: le modernisme consista alors nettement à revenir à l'ancien»: DANIELE PISTONE, *Le modernisme musical français*, cit., p. 9.

²¹⁵ «Satie [...] rimane intatto: ascoltate le *Gymnopédies*, d'una linea e d'una malinconia così nitide. [...] Satie perseguiva il sentiero classico [...] In musica la linea è la melodia; il ritorno al disegno condurrà necessariamente ad un ritorno alla melodia»: JEAN COCTEAU, *Il Gallo e l'Arlecchino*, cit., pp. 46-47.

Honegger, tuttavia, non può essere annoverato nella rosa dei compositori neoclassici del Novecento francese: subisce qualche influsso dal loro orientamento, in particolare per l'orchestrazione, ma solo in taluni casi (soprattutto nella musica per film). Più che fra i "neoclassici", Jean Roy lo annovera, per esempio, fra i "classici":

héritier des grands classiques, Jean-Sébastien Bach, Haydn, Beethoven, et non pas, comme on se l'imaginait à tort "néo-classique", Arthur Honegger n'a pas voulu rompre le fil d'une grande tradition, mais le langage qu'il parlait était celui de son temps.²¹⁶

In ogni caso, nonostante l'influsso dell'orchestrazione sia tedesca sia francese sulla sua gestione dei timbri Honegger sviluppa un personale linguaggio coloristico le cui caratteristiche vengono enumerate da Velly: «une économie de moyens liée à une recherche de sons purs en évitant les doublures, un équilibre réel entre les trois grands groupes instrumentaux, et une expressivité à caractère rythmique qui provient de l'utilisation de son langage polytonal».²¹⁷

L'attenzione verso la *couleur orchestrale* è inoltre conseguenza del nuovo interesse della generazione dei *Six* per la musica sinfonica; nel periodo seguente alla Prima Guerra mondiale questo orientamento auspica la stabilizzazione di un repertorio orchestrale autoctono, dalle caratteristiche prettamente francesi, da contrapporre in particolar modo alla produzione tedesca.²¹⁸ Alcuni compositori usano il termine «Sinfonia» per definire i propri lavori; altri li denominano invece «Poema sinfonico», oppure, come nel caso nel nostro Honegger, «Movimento sinfonico».²¹⁹ Si aggiunga poi il lato assolutamente modernista e

²¹⁶ JEAN ROY, *Le Groupe des Six*, cit., p. 109.

²¹⁷ JEAN-JACQUES VELLY, *La technique orchestrale dans les symphonies d'Arthur Honegger*, in *Honegger – Milhaud. Musique et esthétique*, cit., p. 162. Per quanto riguarda l'economia di mezzi, che sicuramente possiamo riscontrare in certe occasioni e in particolare nella musica per film, spesso l'orchestra di Honegger è tutt'altro che modesta. Si pensi, solo a titolo di esempio, all'organico di *Jeanne d'Arc au bûcher* (2 flauti, 3 clarinetti, 3 saxofoni contralti, 3 fagotti, 1 controfagotto, 4 trombe, 3 tromboni, 1 tuba, 2 pianoforti, timpani, percussioni, celesta, onde Martenot, archi). Questo "atteggiamento orchestrale" è tutt'altro che quello "neoclassico", la cui ottica è quella di restringere al minimo il numero dei leggi d'orchestra.

²¹⁸ Cfr. JEAN-JACQUES VELLY, *Entre francité et germanité dans l'oeuvre symphonique d'Arthur Honegger*, cit., p. 224. Il ritorno alla Sinfonia ha già inizio a seguito della fondazione, nel 1871, della Société Nationale de Musique; essa ha come scopo quello di promulgare la diffusione di un' *Ars gallica* indipendente dalle influenze straniere, in particolar modo germaniche. Per un approfondimento sulla produzione sinfonica novecentesca francese si vedano: EMILE VUILLERMOZ, *La Symphonie*, in *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, sous la direction de L. Rohozinski, Paris, Librairie de France, 1928, tome I, pp. 323-388; BRIAN HART, *The Symphony and National Identity in Early Twentieth-Century France*, in *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, edited by Barbara L. Kelly, Rochester, University of Rochester Press, 2008, pp. 131-148. Segnalo anche, di ultima pubblicazione: NICOLAS SOUTHON, *Esprit français. A la redécouverte d'un répertoire symphonique*, Paris, Durand-Salabert-Eschig, 2016.

²¹⁹ Nell'arco della sua vita Honegger, oltre ai tre Movimenti sinfonici, ha scritto anche cinque Sinfonie incastonate nel periodo che va dagli anni Trenta agli anni Cinquanta. Hoérée considera il collega un «symphoniste-né», malgrado si decida ad affrontare in età già matura il genere della Sinfonia: ARTHUR HOÉRÉE, voce *Arthur Honegger*, in *Dictionnaire de la musique*, cit., p. 585. Sulle motivazioni che possono aver indotto Honegger a posticipare l'approccio al genere della Sinfonia si veda JEAN-JACQUES VELLY, *La technique orchestrale dans les symphonies d'Arthur Honegger*, in *Honegger – Milhaud. Musique et esthétique*, cit., p. 144.

sperimentatore di Honegger, che non esita a usufruire delle combinazioni strumentali più audaci e di strumenti di recente fabbricazione quali il saxofono e le onde Martenot, che spesso interpretano un ruolo notevole all'interno delle sue partiture.²²⁰

A questo proposito Honegger manifesta in più occasioni la sua ammirazione per lo strumento di Adolphe Sax. Nell'arco della sua vita, il musicista inserisce il saxofono in numerose composizioni di differente natura.²²¹ Non solo: gli dedica ampi interventi per promuoverne l'ingresso stabile sia in orchestra sia in Conservatorio.

Vediamo alcuni degli scritti più significativi dell'autore. Nel 1924, in un articolo intitolato *Le métier du compositeur de musique*, pubblicato il 15 dicembre ne «La Revue Nouvelle», Honegger testimonia la difficoltà riscontrata dai compositori dell'epoca nell'inserire il saxofono all'interno dell'organico orchestrale. Nell'articolo racconta infatti le peripezie dei giovani musicisti che, nel caso dell'inclusione del saxofono nelle loro composizioni, sono costretti a eliminarlo in quanto considerato un «instrument interdit»:

Un jeune compositeur de grand talent, après une année de travail acharné contemple avec satisfaction la partition volumineuse de la symphonie qu'il vient d'achever. Six ans plus tard, ayant obtenu la faveur d'être exécuté dans un grand concert du dimanche, il passe des jours et des nuits à corriger le matériel d'orchestre que le copiste lui a livré avec un retard d'un mois. Ensuite il se précipite chez le chef d'orchestre bienveillant et lui remet la partition. Hélas, tout va s'effondrer. Le jeune auteur a eu l'imprudence d'introduire dans son orchestre un saxophone. Il a heureusement encore le temps de réparer son erreur et de transcrire la partie de l'instrument interdit.²²²

Più tardi, nel 1934, il compositore ci informa di aver conosciuto il figlio di Adolphe Sax, Adolphe-Edward Sax (1859-1945), all'epoca direttore della banda per la musica di scena dell'Opéra de Paris. Honegger si rivolge a Sax per questioni riguardanti l'organico di

²²⁰ Molti furono i compositori francesi che dagli anni Trenta in poi del Novecento si dedicarono all'approfondimento dell'uso strumentale delle onde Martenot. Si pensi a Milhaud, Honegger, Ibert, Koechlin, Jolivet, Messiaen e Varèse. Il potenziale del moderno strumento consisteva nel possedere una sonorità neutra, priva di associazioni visive/uditive di cui invece in genere erano portatori tutti gli altri strumenti (squilli di tromba per le battaglie, flauto e oboe per gli ambienti pastorali/bucolici *etc.*). Sull'entusiasmo dei compositori francesi per le "onde" si veda BARBARA L. KELLY, *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939*, cit., p. 116. In merito alla predilezione di Honegger per lo strumento di Martenot si veda ARTHUR HONEGGER, *Les ondes Martenot dans la Grèce antique*, «Comoedia», n° 102, 12 juin 1943, p. 5, in ARTHUR HONEGGER, *Écrits. Textes réunis et annotés par Huguet Calmel*, cit., pp. 571-572.

²²¹ Di seguito forniamo l'elenco dei vari brani in cui il compositore ha inserito il saxofono. Per film: *Les Misérables* (1934); *Nitchevo (ou L'agonie du sous-marin)* (1937); *Regain* (1937); *Mermoz* (1943). Musica di scena: *La ligne d'horizon* (1941); *La mandragore* (1941). Opera: *Amphion* (1929). Oratorio: *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935). Per orchestra: *Mouvement symphonique n° 3* (1932-1933); *Nocturne* (1936); *Prélude, fugue, postlude* (1948). Per danza: *Les noces d'amour et psyché* (1930); *Un oiseau blanc s'est envolé* (1937); *Le cantique des cantiques* (1937). Per la radio: *Radio-panoramique* (1935); *Sérénade à Angélique* (1945). Per banda: *Marche sur la Bastille* (1936).

²²² ARTHUR HONEGGER, *Le métier du compositeur de musique*, «La Revue Nouvelle», 15 décembre 1924, in ARTHUR HONEGGER, *Écrits. Textes réunis et annotés par Huguet Calmel*, cit., p. 42.

Sémiramis, *ballet-pantomime* in tre atti e due interludi del 1933, in cui il compositore cerca di ricreare la sonorità dell'organo tramite un insieme di strumenti a fiato:

Prêt à toutes les audaces, j'allai voir, à l'Opéra, M. Sax, directeur de la fanfare, qui, avec une entière bonne grâce, me fit découvrir une extraordinaire collection d'instruments de toutes sortes construits par son père – l'illustre inventeur du saxophone et du saxhorn – et par lui-même. J'entendis là un trombone contrebasse descendant à des profondeurs inusitées, des trompettes basses, un étrange trombone à plusieurs pavillons ainsi que toute la famille des saxhorns. Hélas, avec la pusillanimité qui caractérise les compositeurs, je n'ai pas osé introduire dans l'orchestre tous ces instruments dont l'adjonction pourrait être pourtant si féconde. J'ai craint de rendre impossible l'exécution de l'œuvre dans toute autre salle que celle de l'Opéra. Je me contentai donc du saxophone, du trombone-contrebasse, de la clarinette-contrebasse, auxquels j'ajoutai deux appareils Martenot.²²³

Honegger non include dunque in orchestra tutti gli strumenti mostrategli da Sax solo per timore che la sua composizione non venga eseguita su altri palcoscenici al di fuori di quello dell'Opéra (l'unico fornito di un così ricco *ensemble* per la musica di scena). Questo non gli impedisce però di selezionare il trombone contrabbasso, il clarinetto contrabbasso e soprattutto il saxofono per l'organico di *Sémiramis*.

Nel 1941 Honegger, lamentando l'ancora diffusa scarsa considerazione degli strumenti a fiato da parte del largo pubblico, più propenso all'ascolto del pianoforte, del violino o del violoncello (anche se spesso, sostiene Honegger, i loro interpreti sono di una abilità mediocre rispetto agli strumentisti a fiato), si sofferma sul fatto che non esista ancora una classe di saxofono al Conservatorio di Parigi:

Pour le grand public, l'instrument à vent est toujours considéré comme le parent pauvre. Au piano, au violon, voire au violoncelle vont les pâmoisons et les extases des dilettantes ; le hautbois, la flûte ou le cor ne se conçoivent qu'enveloppés dans le halo orchestral. Un fait rendra cette injustice bien tangible : en 1941, il n'y a pas au Conservatoire de classe de saxophone, alors que cette famille d'instruments n'est pas seulement à la base de tous les ensembles dits de jazz et d'harmonie, mais que depuis Berlioz tous les compositeurs en réclament la présence dans l'orchestre symphonique. De plus, nous avons en la personne de Marcel Mule, soliste de la Garde et fondateur du Quatuor de saxophones, un artiste de tout premier ordre dont l'enseignement serait des plus précieux ; mais la routine est la routine et, malgré les Berlioz et consorts, le saxophone reste indésirable rue de Madrid.²²⁴

È nel 1942, in seguito all'introduzione ufficiale dello strumento presso il Conservatorio di Parigi, che Honegger dedica un articolo al saxofono:

²²³ ARTHUR HONEGGER, *Arthur Honegger nous parle d'Amphion*, «Excelsior», 9 avril 1934, *ivi*, p. 137.

²²⁴ ARTHUR HONEGGER, *Festival Mozart (Orchestre Hen Witt)*, «Comoedia», n°18, 18 octobre 1941, p. 5, *ivi*, pp. 407-408.

ARTHUR HONEGGER, *Le saxophone au Conservatoire*

De nombreux professeurs viennent d'être nommés au Conservatoire national. Ce sont MM. Benedetti et Asselin pour le violon, Maurice Maréchal pour le violoncelle. Le choix s'est fait parmi des artistes de premier ordre qui tous présentaient les qualités requises pour continuer la glorieuse tradition de l'instrument à cordes, orgueil de cette institution. Mais il y a un fait plus important. Une classe de saxophone a été créée au Conservatoire et cela constitue un progrès considérable dans sa lente et prudente évolution. Si étrange que cela puisse paraître, le saxophone restait un instrument inconnu autant rue de Madrid que rue Bergère. Enfin, avec une centaine d'années de retard (l'instrument a été créé par Sax aux environs de 1840), le saxophone a gagné la partie. Dès son apparition, il eut contre lui tout le monde musical, par essence rétrograde, sauf quelques compositeurs qui s'intéressent aux timbres nouveaux : Berlioz, Wagner. Celui-ci intégra les « saxhorns » à l'orchestre dramatique et l'on peut supposer que l'influence dans l'orchestration wagnérienne. Pourtant le saxophone resta relégué dans les musiques militaires. On n'en voulait pas dans l'orchestre symphonique puisque ni Beethoven, ni Mozart ne l'ont employé et il ne devint populaire que par le jazz et par un travestissement de son timbre réel. Délibérément, on l'a calomnié en le représentant comme un instrument capable des bruits les plus incongrus. Les littérateurs, qui en prennent tant à leur aise lorsqu'il s'agit de parler musique, ont été les plus coupables en l'occurrence. Les « rauques gloussements », les « stridences éperdues », les « hoquets obscènes » qu'ils ont entendus dans les orchestres de jazz, ils en chargent tous le saxophone. Or, le saxophone est une voix noble, grave et émouvante, un instrument chanteur au premier chef et les sonorités qui effarouchent les oreilles candides sont dues aux clarinettes aiguës, à la trompette aux sourdines variées importées d'Amérique, aux trombones exécutant des glissandi hasardeux. Une classe de saxophone au Conservatoire consacre officiellement la dignité de l'instrument et peut-être aurons-nous bientôt, dans les grands orchestres, un pupitre de saxophone comme il y a un pupitre de clarinette comprenant les diverses catégories : soprano, alto, ténor, basse ou baryton. Mais cela se heurtera à la routine habituelle, puisque, toujours encore, la formation de l'orchestre symphonique est basée sur l'orchestration beethovenienne et que [...] une clarinette piccolo ou une flûte en sol sont considérées comme « supplémentaires ». Mais pourtant, d'ores et déjà, l'adjonction d'un saxophone ne se heurte plus d'office à un refus épouvanté, évinçant l'ouvrage qui se risquait à l'employer. La classe de saxophone a été confiée à M. Marcel Mule, choix qui rallie tous les suffrages. Il est de fait que les virtuoses les plus transcendants des différents instruments à vent ne sauraient prétendre à la renommée mondaine qui échoit aux pianistes, violonistes, voire violoncellistes. La raison en est que les jeunes filles du monde ne pratiquent point la clarinette, ni le basson. Elles ont tort, à mon avis, et nombre d'entre elles seraient plus utiles à la musique en lâchant leur piano pour consacrer leurs loisirs et leur portion de talent à un instrument moins galvaudé. Pour nous, gens de métier, nous savons qu'un bon corniste est infiniment plus précieux que cinquante médiocres violonistes et que c'est la qualité des bois et des cuivres qui fait, pour la plus grande part, la qualité d'un orchestre. Marcel Mule a travaillé le saxophone de pair avec le violon et l'harmonie. Entré à la Garde en 1923, il fut bientôt soliste et fonda en 1929 le quatuor de saxophones. Il a créé des œuvres de compositeurs contemporains écrites à son intention : *Concertino da Camera* de Jacques Ibert, *Concerto* de Glazunov, de Bozza, de Vellones,

La Légende de Fl. Schmitt. Avec le quatuor de saxophones, il se fit entendre dans toute la France, en Angleterre, en Suisse, en Belgique et en Italie ; en soliste il a joué avec les grandes associations de concerts dans tous les pays. C'est donc un artiste, un instrumentiste de premier ordre et un parfait musicien qui va pouvoir travailler à la diffusion de sa belle école et nous former des élèves qui continueront à être les dignes représentants de la tradition instrumentale française, la première du monde.²²⁵

È interessante che Honegger si soffermi sul fatto che la maggior parte delle donne si dedicano in genere allo studio del pianoforte, del violino o del violoncello, ignorando completamente tutta la compagine degli strumenti a fiato.²²⁶ Honegger si augura che la situazione cambi presto, in quanto dei buoni strumentisti a fiato sono fondamentali per le orchestre.

Immagine n. 2

Infine, Honegger esprimerà il suo pensiero in merito ai cambiamenti strumentali necessari all'orchestra del secolo XX in uno scritto intitolato *Questions de métier* (compreso nel suo *Je suis compositeur*), pubblicato nel 1951:

Puis-je encore me permettre de formuler quelques vœux pour l'avenir ? Alors, je saluerai avec joie l'introduction des saxophones et des saxhorns dans l'orchestre symphonique. Celui-ci est toujours basé sur la formation classique ou romantique. Une clarinette aiguë (dite en *mi bémol*), une petite trompette (dite en *ré*) sont encore des instruments exceptionnels, sauf dans les très grands orchestres. En revanche, et je m'en excuse auprès des exécutants, je verrai sans tristesse disparaître un instrument aussi ingrat que le contre-basson. Sa force dans le grave est insuffisante, il est mou et lourd dans la douceur. Un appareil d'ondes Martenot le remplacerait avec avantage. Les ondes ont une puissance, une rapidité d'émission qui ne se compare pas avec celles du mélancolique tuyau de poêle qu'on voit émerger des orchestres et que tous les profanes nomment logiquement hautbois, du fait de ses dimensions. De surcroît, un appareil Martenot peut reproduire la plupart des timbres des instruments existants, et cela sur une échelle pratiquement illimitée ; il pourrait donc remplacer, dans la majorité des cas, maints pupitres insuffisants. Réagissons avec courage contre la routine imbécile et le faux respect de traditions à l'agonie.²²⁷

²²⁵ ARTHUR HONEGGER, *Le saxophone au Conservatoire*, «Comoedia», n°71, 31 octobre 1942, pp. 1 e 5, *ivi*, pp. 513-515. Il medesimo intervento comparirà poi, leggermente variato ma con il medesimo titolo, in *Incantation aux fossiles* del 1948.

²²⁶ È interessante che nel 1865 il fratello di Adolphe Sax, Alphonse, abbia pubblicato il *pamphlet* *Gymnastique des poumons. La musique instrumentale au point de vue de l'hygiène et la création des orchestres féminins*, in cui si augurava la nascita di orchestre interamente femminili. Egli enumerava i benefici fisici, intellettuali e sociali apportati alle donne in particolare dal suonare uno strumento a fiato, attività che poteva migliorarne la resistenza fisica e in generale la salute, oltre a far ottenere loro un posto utile all'interno della società. A questo proposito si vedano: ALPHONSE SAX, *Gymnastique des poumons. La musique instrumentale au point de vue de l'hygiène et la création des orchestres féminins*, Paris, chez l'auteur, rue d'Abbeville, 5 bis, 1865; KATHARINE ELLIS, *The Fair Sax: Women, Brass-Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris*, «Journal of the Royal Musical Association», 1999, vol. 124, No. 2, pp. 221-254.

²²⁷ ARTHUR HONEGGER, *Questions de métier*, in *Je suis compositeur*, in ARTHUR HONEGGER, *Écrits. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel*, cit., pp. 658-659.

L'autore lamenta dunque di nuovo che l'orchestra sia ancora basata sulla formazione classica-romantica, quando avrebbe bisogno, secondo il suo parere, di essere "svecchiata" con strumenti quali il saxofono, il saxhorn e le modernissime onde Martenot, in grado di sostituire egregiamente il controfagotto (che Honegger reputa difettoso). Il compositore insiste di nuovo sulla necessità di spezzare la *routine* delle orchestre, le quali costituirebbero ancora l'espressione timbrica dei secoli precedenti.

A testimoniare il desiderio di Honegger (ma anche di altri compositori) di vedere finalmente il saxofono accolto fra le mura del Conservatorio parigino vi è stato anche il celebre virtuoso Marcel Mule, il quale ha raccontato il "fermento saxofonistico" precedente lo scoccare degli anni Quaranta, durante i quali molti musicisti si sono interessati allo strumento:

J'ai quitté la Musique de la Garde républicaine en 1936. Deux collègues m'ont suivi. Un troisième m'a par la suite remplacé comme soliste à la Garde... Mais avec notre quatuor, accueilli très chaleureusement partout, nous avons parcouru de nombreux pays. Notre façon de jouer a été consacrée. Approuvée par des compositeurs aussi importants que Darius Milhaud, Florent Schmitt et Gabriel Pierné, par des directeurs de conservatoires, par des personnes réellement amoureuses de la musique et intéressées au sens fort par elle... Ce mouvement a engendré une curiosité croissante pour l'instrument. Tout particulièrement, le directeur du Conservatoire national de musique de Paris, l'équivalent du CNSM d'aujourd'hui, Henri Rabaud, ne cachait pas qu'il était séduit et regrettait ouvertement de ne pas avoir de saxophone au Conservatoire... "Je n'ai pas les fonds ! Je n'ai pas le crédits !" se lamentait-il... [...] Mais les propos d'Henri Rabaud étaient plus que fondés, dans le contexte de la Seconde guerre, vers 1941... De surcroît, comme ce directeur avait atteint la limite d'âge, il fut remercié. L'idée n'en était pas moins dans l'air : Arthur Honegger et Jacques Ibert, que je rencontrais souvent (en particulier au sujet des musiques de films où ils introduisaient volontiers l'instrument), n'étaient pas les derniers à reconnaître l'existence d'une véritable "anomalie" dans l'absence du saxophone au Conservatoire.²²⁸

È poi davvero interessante il racconto che fa Mule, sempre riferendosi al momento dello scoppio della Seconda Guerra mondiale, riguardo alla carenza di strumentisti in orchestra durante quel periodo. Mule, con il suo saxofono, spesso si ritrova a dover eseguire la parte di altri strumenti (anche con un certo successo), raccogliendo in un caso i complimenti e l'interessamento di Honegger:

Un jour, je me souviens qu'on avait mis le *Concerto Brandebourgeois* no. 2 de Bach au programme, mais le trompettiste n'était pas là pour la répétition. Alors Münch m'a demandé de jouer le morceau de trompette au saxophone soprano. Et cela a marché ! Comme vous le savez, j'ai fait la même chose plus tard avec Pablo Casals pendant le festival à Porto Rico, et l'une des principales maisons de disques a sorti un disque à cette occasion. Avec Münch, il y a eu une autre fois pendant l'occupation à Paris qui

²²⁸ JEAN-PIERRE THIOLETT, *Sax, Mule & Co. Marcel Mule ou l'éloquence du son*, cit., pp. 21-22.

était tout à fait inhabituelle. Comme vous le savez, pendant cette période, il y avait deux zones en France, une zone occupée et une zone libre. Paris, bien sûr, était occupé ; mais Marseille était dans la zone libre. Donc, au programme, il y avait la suite de *Daphnis et Chloé* de Ravel qui contenait un petit solo pour flûte alto en Sol. Il n'y avait ni flûte en Sol ni personne pour en jouer. Les deux flûtistes étaient à Marseille. Alors Münch m'a fait jouer le passage au saxophone. Je lui ai dit que c'était possible, mais pas au soprano ; il fallait que ça soit joué à l'alto. Il était d'accord et j'ai placé un mouchoir dans le pavillon pour atténuer certaines vibrations naturelles du saxophone et j'ai un peu modifié mon vibrato. Et ce fut un grand succès. Je me souviens que le compositeur Arthur Honegger, qui était dans le public pendant le concert, est venu me voir ensuite et m'a dit, "Le saxophone devrait toujours faire partie d'un orchestre." Et il a ajouté une question, "Mais pourquoi il n'y a pas de classe de saxophone au Conservatoire ?" C'était en 1940, ou peut-être en 1941.²²⁹

Veniamo ora nello specifico al primo dei due brani comprendenti il saxofono contemplati nella tesi. Si tratta di *Mouvement symphonique n°3*, brano composto da Honegger a Parigi nel 1932, orchestrato fra il dicembre del 1932 e il gennaio del 1933 a Chesières (Svizzera) e a Parigi, eseguito per la prima volta a Berlino il 26 marzo 1933 dall'Orchestra Filarmonica di Berlino diretta da Wilhelm Furtwängler. La prima francese ha luogo il 22 ottobre 1933 presso il Théâtre des Champs-Élysées, con l'Orchestre Padeloup diretta da Honegger stesso. La composizione è stata composta su commissione, richiesta da Furtwängler per la Filarmonica di Berlino.²³⁰

Dal 16 al 24 aprile 1932 Honegger si trova a Berlino, dove ha numerosi incontri con Hindemith. È probabile che sia proprio in quest'occasione che Furtwängler commissioni al compositore un nuovo brano per l'Orchestra Filarmonica. Si dà il caso che Furtwängler conosca e apprezzi la musica di Honegger già da qualche anno (ha diretto *Chant de joie* il 7 ottobre 1926 al Gewanhaus di Lipsia). Durante l'estate il compositore è nuovamente a Parigi, dove l'11 agosto nasce la figlia Pascal, il cui arrivo sembra ravvivare la creatività di Honegger. In settembre compone infatti una *Sonatine* per violino e violoncello; in ottobre il *Prélude, arioso et fughette* per pianoforte; soprattutto, il 30 ottobre, porta a compimento il *Mouvement symphonique n°3*.²³¹

Honegger festeggia l'avvento del nuovo anno a Chesières, in Svizzera, nel Canton Vaud, dove lavora all'orchestrazione del *Mouvement* che verrà poi completata a Parigi il 4 gennaio 1933. La prima esecuzione del movimento sinfonico è inizialmente fissata per il

²²⁹ EUGÈNE ROUSSEAU, *Marcel Mule : sa vie et le saxophone*, cit., pp. 65-67. Per una ricostruzione degli avvenimenti che portarono all'apertura della classe di saxofono presso il Conservatorio di Parigi si vedano: JEAN-PIERRE THIOULET, *Sax, Mule & Co. Marcel Mule ou l'éloquence du son*, cit., pp. 21-25; MARIO MARZI, *Il Saxofono*, cit., pp. 150-151.

²³⁰ Per tutti questi dati si veda HARRY HALBREICH, *L'œuvre d'Arthur Honegger : chronologie, catalogue raisonné, analyses, discographie*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 312.

²³¹ Cfr. HARRY HALBREICH, *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, cit., pp. 154-155.

12 marzo a Berlino, ma con l'ascesa di Hitler al potere e l'imposizione della sua politica culturale la prima viene posticipata. In data 13 marzo Furtwängler invia una lettera a Honegger in cui chiede al compositore se preferisca rinviare la prima di *Mouvement symphonique n°3* all'inizio della stagione seguente, momento in cui, secondo il direttore d'orchestra, il clima politico sarà più disteso. Pochi giorni dopo Honegger riceve un telegramma di Furtwängler che lo informa che l'esecuzione avrà luogo, ma sconsiglia vivamente al compositore di presentarsi nella sala da concerto. La prima del 26 marzo riceve in effetti un'accoglienza ostile. A partire da questo momento la musica di Honegger non è più ben accolta in Germania; nel giro di breve tempo ne verrà vietata del tutto l'esecuzione.²³² L'autore avrà perlomeno la soddisfazione di dirigere la sua composizione a Parigi, il 22 ottobre dello stesso anno.²³³

Il brano ottiene un successo inferiore rispetto ai precedenti movimenti sinfonici. Come abbiamo già accennato sopra, rispetto a *Pacific 231* e a *Rugby* «manca ogni sottotitolo che possa illuminare l'ascoltatore sul punto di partenza del musicista».²³⁴ Honegger lo fa volontariamente, per allontanare ogni possibile tentativo di interpretazione “descrittivistica” da parte della critica: l'intento è quello di proporre un tipo di musica “pura”, spogliata da qualsiasi riferimento extra-musicale. Forse anche per questo motivo (la mancanza di una “guida” letteraria) Honegger realizza un brano più comprensibile per un ascoltatore inesperto rispetto ai primi due movimenti sinfonici. Il compositore, infatti, intorno agli anni Trenta attraversa una vera e propria crisi interiore che lo spinge ad “andare verso il popolo”. Qualche decennio dopo, quando Bernard Gavoty (in *Je suis compositeur*) chiederà a Honegger il motivo dell'assenza di un titolo descrittivo per il *Mouvement symphonique n°3*, l'autore risponderà in questo modo, addossandosi la colpa di una “mancanza di fantasia”:

Pour le troisième, j'ai manqué, en effet, d'imagination. Mais sachez qu'à l'égard de Pacific et de Rugby, la presse s'est montrée proluxe. Des gens de grand talent ont décrit en de merveilleux articles les bielles, le bruit des pistons, le grincement des freins, le ballon ovale, les dégagements, les mêlées des avants, etc., etc... Toutes ces images nourrissaient de copieuses études. Mais mon pauvre *Mouvement Symphonique n° 3* a payé cher son titre ingrat et sec : à peine a-t-il récolté ça et là quelques lignes évasives et polies. Moralité : ... Mais non, j'ai été, moi aussi, critique musical et je ne veux pas dire de mal d'une profession qui m'a nourri !²³⁵

²³² Cfr *ivi*, pp. 155-156.

²³³ Cfr *ivi*, p. 158.

²³⁴ GIACOMO MANZONI, *Guida all'ascolto della musica sinfonica*, cit., p. 227.

²³⁵ ARTHUR HONEGGER, *Je suis compositeur*, cit., p. 143.

In merito alla ricezione del *Mouvement symphonique n°3*, riportiamo di seguito la versione integrale dell'articolo di Robert-Aloys Mooser pubblicato dalla rivista «Dissonances» nel novembre del 1933:

ROBERT-ALOYS MOOSER, *Le Mouvement symphonique n°3, d'A. Honegger*

Faut-il voir ici un signe de la réaction, en somme bien compréhensible, dont sont presque toujours suivies les périodes de luttes et de conquêtes hardies telles que celles dont la musique nous offre le spectacle depuis tantôt trente ans ?

Ou bien serait-ce que, s'adressant à un chef, à un orchestre et à un public dont les tendances réactionnaires ne sont un secret pour personne, le compositeur a, de propos délibéré, mis une légère sourdine à ses habituelles audaces, afin de ne pas dérouter dangereusement des artistes et des auditeurs qui témoignent d'un irréductible éloignement à l'endroit de tout ce qui risquerait de troubler leur douce et somnolente béatitude ?

Le fait est que, dans son *Mouvement symphonique n°3*, qui date des derniers mois de l'année 1932 et qui, écrit pour le 50-e anniversaire de l'Orchestre philharmonique de Berlin, est dédié à cet ensemble fameux et à son chef attiré, Arthur Honegger marque un retour sensible vers un langage moins tourmenté, moins âpre que celui dont il usa dans ses ouvrages récents. Car un souci inaccoutumé de la ligne mélodique se manifeste au long de cette partition. Il se traduit par des périodes plus largement pensées et plus nettement dessinées, par un discours dont le sens est plus aisément perceptible au simple profane, par la clarté d'une mise en œuvre qui, sans rien répudier des avantages indiscutables de l'écriture dite « linéaire », se fait aujourd'hui moins chargée et tend visiblement vers un accommodement entre cet art singulièrement complexe et la conception harmonique de l'art traditionnel. Trop longtemps, en effet, la musique contemporaine, perdant de vue ses buts naturels, s'est adressée à un très petit groupe d'initiés qu'un entraînement quotidien rendait capables de trouver la solution des problèmes ardues qui se posaient devant eux, et qui arrivaient, non sans effort parfois, à suivre une pensée qui semblait prendre un malin plaisir à s'entourer de voiles presque impénétrables pour le commun des mortels. Ainsi s'est creusé, entre le grand public et les musiciens d'avant-garde, un fossé qui n'a cessé de s'élargir, au point que, de nos jours, toute possibilité d'entente a disparu et que la rupture s'est faite à peu près complète, le créateur n'ayant littéralement plus aucun point de contact avec le non-professionnel auquel, en fin de compte, ses œuvres devraient être destinées. Cette situation anormale à laquelle l'art de notre époque doit être condamné, en quelque sorte, à un régime d'exception dont les risques sont évidents, n'a pas manqué, à la longue, de frapper certains esprits avisés qui, ayant entrevu le danger, ont entrepris d'y parer selon leurs moyens. Et c'est ainsi que, ces années dernières, au cours des festivals de la Société internationale de musique contemporaine, l'on vit paraître, en nombre de plus en plus important, des œuvres qui s'inscrivaient en faux contre des tendances aussi néfastes, et s'efforçaient de retrouver l'oreille d'un public jusqu'alors traité un peu bien dédaigneusement. Certes, ce n'est pas en un jour, ni même en un an, que se peut remonter un courant aussi décidé que celui auquel l'on a si imprudemment et si durablement cédé. N'importe, la réaction commence de se dessiner, et il faut espérer qu'elle finira par gagner ceux-là mêmes qui, aujourd'hui encore, se montrent irréductiblement opposés à toute concession. A en juger par le *Mouvement symphonique n°3*, Arthur Honegger n'est point de ces derniers. Tout en s'affirmant

résolument de notre temps par la nature de son inspiration, par la sensibilité inquiète et frémissante dont elle témoigne, par les moyens auxquels elle fait appel et dont certains appartiennent aux plus récentes acquisitions de la technique moderne, son œuvre laisse paraître, bien plus visiblement que ce n'était le cas de celles qui l'ont précédée immédiatement, le désir d'émouvoir et de convaincre non pas seulement quelques rares élus, mais une audience plus largement ouverte et plus libérale. Conservant les traits distinctifs qui confèrent une physionomie si fortement marquée à chacun de ses ouvrages, laissant libre cours à ce besoin irrésistible d'action et de mouvement qu'il doit à un tempérament extraordinairement vigoureux et combatif, mais s'efforçant vers un discours musical qui aille droit au but et soit compris de tous. Arthur Honegger semble inaugurer ici une évolution grosse de conséquences, qui pourrait bien contribuer à ramener l'art dans ses voies normales. Ce qu'il veut communiquer, il trouve, en effet, le moyen de le dire de façon plus directe, mais non pas moins saisissante, ni moins éloquente. Usant, comme il l'a toujours aimé, des formes consacrées dont il montre péremptoirement qu'elles s'y peuvent prêter aux modes d'expression les plus audacieux et qu'il n'est que de savoir les plier aux nécessités de l'heure présente, il y verse une substance musicale riche et forte, qui porte bien la marque de la personnalité de son créateur et qui traduit, dans un langage volontaire et souvent violent, des sentiments auxquels chacun d'entre nous peut participer. Remarquons-le en passant : le compositeur n'a pas jugé à propos, comme il le faisait jusqu'ici, d'orienter le public sur ses intentions en inscrivant un titre au haut de sa partition qu'il a simplement intitulée : *Mouvement symphonique*, semblant indiquer ainsi qu'il s'en remettait à l'auditeur du soin d'en découvrir le sens et de deviner les états d'âme auxquels elle répond. Traversée, en sa première partie, d'un souffle puissant et tragique qui laisse percevoir de poignants conflits et qui s'exaspère, l'œuvre nouvelle d'Arthur Honegger se clôt, ainsi que la *Symphonie* dont nous eûmes la révélation l'an dernier, dans une atmosphère moins tendue, mais non pas entièrement apaisée, au milieu de laquelle interviennent, comme autant de douloureux et lointains ressouvenirs, comme l'écho d'un passé qui n'est pas entièrement aboli, quelques dessins mélodiques et rythmiques, singulièrement heurtés, qui sont empruntés au mouvement initial. Et cet *Adagio* auquel la voix troublante du saxophone apporte une note mélancolique et émue, glisse lentement vers le silence, vers un repos que l'on souhaite, mais auquel l'on n'assiste point... Ce qui ne laisse pas de surprendre dans cet ouvrage, par ailleurs établi avec une telle dextérité, et une si claire vision du but, c'est – oserai-je employer ce terme à l'égard d'un musicien qui est d'entre les premiers de notre époque – la gaucherie de sa réalisation instrumentale. Alors que le *Mouvement symphonique n°3* force notre admiration par l'art souverain avec lequel il sait exprimer et évoquer, par la verdeur et l'élan de son rythme, par la franchise et la souplesse d'une technique d'écriture qui, aujourd'hui, a bien peu d'égale au monde, son orchestre se montre trop souvent pesant, terne et confus. S'il réussit à s'alléger et à se clarifier dans l'épisode ultime, il demeure sourd et sans éclat au long de presque toute la première partie. Il manque tout à la fois d'air et de lumière ; défaut d'autant plus malaisé à concevoir que le moindre écrivain dispose aujourd'hui de recettes certaines et dûment cataloguées, qui lui permettent de travailler à bon escient et d'éviter les mécomptes dont furent victimes Schumann et Brahms, pour ne nommer que ceux-là. Explique qui pourra cette étrange anomalie chez un musicien qui, en toutes autres circonstances, affirme une

prodigieuse sûreté de main et dont nul, même parmi ses détracteurs les plus acharnés, ne s'aviserait de contester la proverbiale maîtrise!²³⁶

Il critico indica una chiarificazione della scrittura di Honegger nella composizione del terzo *Mouvement*: la linea melodica appare limpida e netta. Secondo Mooser, la musica contemporanea è troppo lontana dal largo pubblico, risultando comprensibile a un esiguo numero di iniziati e impenetrabile al resto degli ascoltatori. Alcuni compositori sembrano rendersene conto e iniziano a realizzare un movimento di ritorno verso gli ascoltatori, anche se non si tratta in ogni caso di un compito facile da realizzare; l'ultima composizione di Honegger lascia infatti intravedere la volontà di commuovere e di farsi comprendere da una larga platea. Sono presenti, come sempre nelle composizioni del musicista, l'azione e il movimento, ma in questo caso, a differenza di *Pacific 231* e di *Rugby*, si dirigono senza indugio verso il pubblico. Secondo Mooser Honegger sarebbe il fautore di un significativo cambiamento che potrebbe ricondurre l'arte a una dimensione più diretta ma comunque efficace: il compositore fa uso delle forme più tradizionali, ma versa al loro interno un contenuto forte e personale con cui il pubblico si può immedesimare.

Il critico sottolinea che in questo caso Honegger non cerca di fornire un orientamento tramite l'apposizione di un titolo descrittivo (come ha fatto con i due movimenti sinfonici precedenti); l'intento è quello di lasciare all'ascoltatore il compito di interpretare la composizione. Questa si apre con un soffio potente e tragico che lascia presagire dei forti conflitti e si chiude in un'atmosfera più calma ma non completamente placata, in cui intervengono dei disegni melodici e ritmici che richiamano la parte iniziale del brano. L'*Adagio*, con la voce tremula del saxofono, ci conduce verso un momento di pace tanto auspicato ma impossibile da ottenere. L'aspetto deludente della composizione, secondo Mooser, è individuabile nell'orchestrazione del pezzo: rispetto alla limpida e snella scrittura del *Mouvement*, l'orchestra pecca di ambiguità. In particolare, l'orchestrazione della prima parte del brano sembra poco efficace: manca di luce e di aria. Il fatto risulta ancora più inspiegabile, afferma il critico, se si pensa allo sterminato repertorio orchestrale del passato a cui possono far riferimento i compositori del secolo XX; Honegger, inoltre, è un musicista che solitamente dimostra di essere un sicuro padrone del mezzo orchestrale. Il critico, dunque, prima elogia l'intelligibilità, la limpidezza, la freschezza della composizione di Honegger, poi segnala quello che secondo lui è il punto debole del brano, ovvero la resa

²³⁶ ROBERT-ALOYS MOOSER, *Le Mouvement symphonique n°3, d'A. Honegger*, «Dissonances. Revue Musicale Indépendante», n°11, novembre 1933, pp. 310-315.

orchestrare: priva di senso e, secondo Mooser, completamente inefficace.²³⁷ La maggior semplicità rispetto ai movimenti precedenti è segnalata anche da Halbreich (il più importante studioso di Honegger): «beaucoup plus simple de structure et de forme que *Pacific 2.3.1.* ou *Rugby*, l'œuvre adopte un large style de fresque».²³⁸

Per quanto riguarda l'articolazione interna del movimento, esso è diviso in due parti: Allegro Marcato; Adagio. L'Allegro marcato è in forma ternaria ABA'; la tonalità d'impianto è Do diesis minore. Come presumibile, l'Allegro Marcato costituisce la sezione più energica e vitalistica, mentre l'Adagio possiede il carattere del lamento, cui fa seguito una Coda «squelettique, glaciale, véritable agonie sonore».²³⁹

Nella sezione A dell'Allegro marcato compaiono due temi principali (il primo di una «superbe énergie virile», il secondo dal carattere di «grand chant lyrique»), accompagnati da vari disegni melodici e da ostinati ritmici.²⁴⁰ Nella sezione B troviamo un tema dal profilo fortemente ritmico che funge poi da vero e proprio ostinato; esso sfocia e si protrae nella sezione A'. Qui ritornano il primo e il secondo tema di A e il tema di B, in un *crescendo* di tensione che si accumula e scoppia nei *glissandi* dei tromboni inframezzati da pause sempre più lunghe. Nell'Adagio la melodia principale è contrappuntata da vari frammenti dei temi dell'Allegro marcato. In *diminuendo* si giunge alla Coda, con cui si spegne lentamente il tragico finale del brano.²⁴¹

L'orchestra di *Mouvement symphonique n°3* è così formata: 3 flauti (di cui 1 ottavino), 2 oboi, 1 corno inglese in Fa, 2 clarinetti in Si bemolle, 1 saxofono contralto in Mi bemolle, 2 fagotti, 1 controfagotto, 4 corni in Fa, 3 trombe in Do, 3 tromboni, 1 tuba, 1 piatto sospeso, tam tam, grancassa, archi. L'organico è quindi abbastanza folto, e notiamo, per l'appunto, la presenza del saxofono contralto.

Il ruolo del saxofono in questa composizione non è per nulla secondario: interpreta la parte sia di un mero elemento dell'orchestra sia di un cantore protagonista della scena. Nell'Allegro marcato apre immediatamente il discorso con gli altri leggi orchestrali per mezzo di «deux mesures de violents gammes montantes en triolets de croches» che introducono al primo tema della sezione A.²⁴² **Esempio n. 1** La dinamica è *forte*; le note sono

²³⁷ Anche Manzoni, nella sua breve disamina del brano, ha sottolineato la minor complessità e la più debole resa orchestrale del pezzo in questione: «il linguaggio armonico vi è meno ardito e [...] gli effetti orchestrali non raggiungono la primigenia, fascinosa violenza del *Movimento sinfonico n. 1*»: GIACOMO MANZONI, *Guida all'ascolto della musica sinfonica*, cit., p. 227.

²³⁸ HARRY HALBREICH, *L'œuvre d'Arthur Honegger: chronologie, catalogue raisonné, analyses, discographie*, cit., p. 311.

²³⁹ *Ivi*, p. 314.

²⁴⁰ *Ivi*, pp. 312-313.

²⁴¹ Per un'analisi approfondita dell'intero *Mouvement symphonique n°3* rimandiamo a *ivi*, pp. 311-314.

²⁴² *Ivi*, p. 311.

brutalmente accentate. Il sax contralto inizia il suo intervento con il Si bemolle² (la nota più bassa per lui disponibile) e arriva a toccare il Re bemolle⁵, quasi all'estremo acuto del suo registro. Di certo non è semplice per lo strumentista iniziare la sua parte con un Si bemolle², ma perlomeno la dinamica *forte* è in suo favore.

Lo strumento entra in azione insieme agli altri fiati nel corso dell'Allegro marcato con una serie di brevi interventi: riportiamo qui quelli più significativi. Da b. 49 suona con il clarinetto I il prolungamento del secondo tema di A (che i violini I finiscono di esporre a b. 48), mentre i corni, le trombe, i violoncelli e i contrabbassi eseguono interventi di natura differente. **Esempio n. 2** La parte del sax e del clarinetto si muove all'interno di cinque misure; inizia con un'imitazione della testa del secondo tema di A (minima puntata seguita da semiminima) a cui fanno seguito, alternandosi, una battuta di crome puntate e semicrome e una battuta di semiminime. Il *range* all'interno del quale si muove il sax è quello di Mi bemolle⁴-Re⁵: il registro medio-acuto. Man mano che si arriva alla conclusione dell'intervento, oltre a salire verso il registro acuto la dinamica aumenta fino a toccare il *forte* di b. 53. L'articolazione prevede una legatura ogni due battute. L'intervento è in sé di carattere melodico-cantabile.

Un momento sicuramente significativo è quello che inizia a b. 81, nella sezione B dell'Allegro marcato (che comincia a b. 68 con l'indicazione Poco più pesante). Si tratta del conseguente del periodo che costituisce il tema della sezione B, il cui antecedente è esposto dai corni a partire da b. 71. **Esempio n. 3** Questa volta il saxofono suona con il corno inglese e il violoncello sull'accompagnamento dell'oboe, dei clarinetti, dei fagotti, del controfagotto, dei corni, della tuba, delle viole e dei contrabbassi. Sotto alla parte del saxofono e del corno inglese Honegger specifica *sostenuto*. L'intervento dura tredici misure caratterizzate da una ritmica abbastanza marcata: le figure della terzina e della croma puntata-semicroma la fanno da padrone, accompagnate da alcune sincopi che rendono ancora più rischioso l'equilibrio ritmico dello strumentista. La pronuncia è netta e staccata, in presenza anche di alcuni accenti. Il sax sale con un movimento inarrestabile fino a raggiungere il pericoloso Re⁵ di b. 89, che viene ribattuto in levare e accentato all'interno della stessa misura. I salti intervallari sono abbastanza rischiosi, in particolare a b. 92, in cui si passa da un Si bemolle⁴ a un Sol bemolle³ attraverso il Sol bemolle⁴ e il Mi bemolle⁴. Anche in questo caso, però, la dinamica *forte* aiuta molto lo strumentista (che comunque deve essere in possesso di un'abile tecnica).

Da b. 103, la testa del tema della sezione B diventa un vero e proprio ostinato ripreso a mano a mano dai vari strumenti. Anche il saxofono lo espone (con il corno inglese) a b. 109; suona infatti una terzina sulla nota Fa diesis⁴, seguita da una semiminima (di Si³)

che con un notevole salto intervallare sale a una semicroma (di Re diesis5) seguita da una croma puntata sempre su Re diesis5; tutte le note sono accentate e poste in rilievo sullo sfondo dell'orchestra. Fa seguito poi una cascata di biscrome puntate e semicrome (bb. 112-115) che si muovono per semitono, prima salendo, poi scendendo e infine di nuovo salendo per atterrare sul Re4 bemolle di b. 115. Questa volta la pronuncia è legata; il sax si muove ancora una volta in compagnia del corno inglese. **Esempio n. 4**

Entriamo nella sezione A' (Tempo I°). Il saxofono ripete svariate volte la testa del tema della sezione B (che viene enunciata anche dagli altri strumenti); dopo una serie di altri interventi, arriviamo al punto culminante della sezione, a b. 182, con il *tutti* orchestrale. Gli archi espongono il primo tema della sezione A, i corni la testa del tema della sezione B, mentre i legni, fra cui il saxofono, eseguono delle «*gammes pointées rapides*».²⁴³ **Esempio n. 5** Il saxofono prende la rincorsa con una terzina che inizia con il La diesis2 (la nota più bassa per lui disponibile) e che poi sale cromaticamente con una successione di semicrome puntate-biscrome fino al Fa5. Lo strumento copre quasi tutto il suo registro nel giro di tre misure (non arriva a toccare il Fa diesis5, l'estremo acuto). Da b. 185 a b. 190 vi è un flusso continuo (eseguito col clarinetto) di cascate di note che *crescendo* scendono e salgono lungo la scala cromatica. Unendosi agli altri strumenti d'orchestra a b. 191 con l'esposizione di frammenti tratti dal primo tema della sezione A, il saxofono giunge finalmente, a b. 196, all'Adagio.

Per il nostro strumento, questo è il momento del protagonismo. Halbreich definisce la melodia del saxofono come «l'une des très belles inventions mélodiques d'Honegger»;²⁴⁴ Mooser, come abbiamo visto sopra, parla della «voix troublante du saxophone [qui] apporte une note mélancolique et émue».²⁴⁵ La tonalità d'impianto è ancora in Do diesis minore; per il saxofono ragioniamo quindi in Si bemolle minore. A introdurre il lamento del sax ci sono le viole *divise in 3* con una minima ben sostenuta a b. 195, per poi proseguire con semiminime sempre ben appoggiate sotto la parte del sax (che entra a b. 196). A prepararne l'entrata vi sono anche il controfagotto, il tam tam e i contrabbassi, che “pizzicano” la nota di tonica sul battere di b. 196. Come ci si aspetta da un canto malinconico, la melodia è legata e priva di eccessi virtuosistici. La dinamica del sax è *piano*, mentre quella degli altri strumenti è *pianissimo*, in modo da mettere in luce il *solo* dello strumento. Sotto alla parte dello strumento Honegger specifica *sostenuto*.

La frase del saxofono inizia in effetti con un movimento di discesa melodica che, se non ben *sostenuto*, può arrecare problemi di intonazione o di emissione delle note all'interno

²⁴³ *Ivi*, p. 313.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ ROBERT-ALOYS MOOSER, *Le Mouvement symphonique n°3, d'A. Honegger*, cit., p. 314.

dell'articolazione legata. Il primo "arco melodico" comprende la prima nota Re bemolle⁴ e scende fino al Fa³ per poi però approdare al Sol bemolle³ di b. 197. Si chiude qui una legatura di frase e se ne apre un'altra per il successivo "arco melodico", che parte con un La bemolle³, sale fino al Fa⁴ e ridiscende al Si bemolle³. Una piccola pausa di croma e riprende il discorso: sono sempre delle legature a contenere il nostro "arco melodico". Arriviamo a b. 201. Fin qui lo strumento si è mosso nel suo registro medio, sfiorando appena l'acuto. **Esempio n. 6**

Entriamo ora nel momento più commosso del lamento del saxofono. Passiamo al registro acuto, dalle cui note "tese" traspare maggior dolore. Il lamento ricomincia infatti con un Si bemolle⁴, si muove salendo fino al Do bemolle⁵ e scende fino al Re bemolle⁴. La pronuncia è sempre morbida e legata. A b. 204 troviamo un piccolo passaggio di tre crome legate in discesa incastonato fra due pause di croma. Sull'ultimo ottavo di b. 204 riparte il discorso con un andamento ad arco che dal La bemolle³ arriva a toccare il Sol⁴. Dopo due pause di croma inizia un disegno discendente di crome; questo parte dal Si⁴ di b. 206 e atterra sul Si bemolle² di b. 209. Anche qui la pronuncia è morbida e legata. All'interno del passo, a b. 208, sono presenti degli abbellimenti (delle acciaccature semplici) sul secondo e sul terzo quarto della misura, della nota La³ sulla nota Sol³ che rendono ancora più vocale, e quindi umano, il lamento del saxofono. L'esposizione del suo canto si chiude qui.

Le viole sono la costante di accompagnamento del suo intervento. Il controfagotto dell'inizio lascia spazio al fagotto I, che esegue in controcanto alcuni frammenti del primo tema della sezione A; anche il violoncello si comporta allo stesso modo, cosicché il canto del saxofono viene messo in evidenza, per contrasto, da questi piccoli interventi di carattere spigoloso e pungente. Il controfagotto rientra a b. 207 e si limita a "punteggiare" alcune note d'armonia.

Fa seguito un momento di interludio libero; a b. 215 la voce principale passa al corno inglese e viene contrappuntata da interventi che richiamano i temi delle sezioni precedenti (si veda per esempio il trombone II a b. 216 con la testa del tema della sezione B). Il sax riappare a b. 222 con un disegno di semicrome "a ricamo" sul tema dei violini I. Il saxofono continua con questo tipo di interventi, inframezzati da pause, nel registro medio-acuto, fino a b. 236, diminuendo fino al *piano*. La pronuncia è morbida e legata. A b. 239 suona le ultime quattro note della sua parte; sono di carattere melodico, legate e in *diminuendo*; poche misure prima (bb. 236-237, ovvero l'inizio della Coda) un disegno del tutto simile era stato accennato dal corno inglese. Il piccolo passaggio non è semplice, in quanto lo strumentista deve scendere da un Fa³ a un Si bemolle², la nota più bassa disponibile sul saxofono, con una dinamica che non facilita l'emissione delle note del registro grave. Poi, «le

rythme se désarticule [...], et après un dernier soubresaut spasmodique [...] à la mesure 240 (contrebasson et contrebasses), la musique meurt lentement jusqu'au *pizzicato* final sur do dièse». ²⁴⁶ **Esempio n. 7**

In sostanza, Honegger usa il saxofono in questo brano sia come strumento orchestrale, e allora gli assegna anche parti di una certa difficoltà tecnica, sia come solista. In questa ultima circostanza il sax non esegue disegni di particolare virtuosismo: viene scelto per la sua qualità canora, per il suo particolare timbro malinconico e sognante che gli altri strumenti sono incaricati di accompagnare sommessamente. Anche qui, dunque, come nel *Vecchio castello*, il desiderio dell'autore è quello di mettere in luce un solismo timbrico che è espressione di sofferenza e di mestizia.

Passiamo ora al secondo brano preso in esame in questo capitolo, *Nocturne*. Il 23 febbraio del 1936 viene eseguito presso Padeloup *Sémiramis, ballet-pantomime* in tre atti e due interludi del 1933 di Honegger. Il 7 marzo dello stesso anno il compositore trasloca al n. 71 di *boulevard de Clichy*, dove rimarrà fino alla morte. La prima composizione a nascere nella nuova casa nel *boulevard* che si snoda fra il IX e il XVIII *arrondissement* di Parigi è *Nocturne* per orchestra, «page brève, mais de haute qualité», il cui episodio centrale è ripreso da *Sémiramis*.²⁴⁷ Si tratta dell'unica composizione di “musica pura” realizzata da Honegger fra *Mouvement symphonique n°3* e *Symphonie pour cordes* (del 1941). È Hermann Scherchen a commissionare al musicista il brano in questione; il direttore d'orchestra e violinista tedesco, spostatosi a Bruxelles all'avvento del nazismo in Germania, ha fondato una casa editrice musicale: *Arx Viva*. È comunque la casa editrice Universal di Vienna a pubblicare *Nocturne*, prima di confluire nella londinese Boosey & Hawkes (che possiede solo questo brano di Honegger). L'autore non è presente alla prima del 30 aprile 1936 a Bruxelles (direttore Scherchen). Dirigerà tuttavia *Nocturne* in Italia, alla Biennale di Venezia, nel settembre del 1938.²⁴⁸

Nocturne è, sfortunatamente, una delle pagine meno conosciute di Honegger; solo la prima e l'ultima parte sono originali, mentre quella centrale, come abbiamo accennato sopra, è ripresa dalla partitura di *Sémiramis*. Secondo Halbreich, *Nocturne* è «une page modeste, mais parfaite». ²⁴⁹ Anche in una recensione londinese del brano del 1939 si parla della “modestia” del pezzo, che tuttavia possiederebbe una certa “brillantezza”: «looked at cold-bloodedly, the ideas in this work are not particularly notable. But they receive a remarkable and exhilarating

²⁴⁶ *Ivi*, p. 314.

²⁴⁷ HARRY HALBREICH, *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, cit., p. 168.

²⁴⁸ Per tutte queste informazioni si veda *ivi*, pp. 168 e 184.

²⁴⁹ HARRY HALBREICH, *L'œuvre d'Arthur Honegger: chronologie, catalogue raisonné, analyses, discographie*, cit., p. 317.

impetus from the scoring, which is brilliant, light and as clear as crystal».²⁵⁰ Pure in questo caso (come in *Mouvement symphonique n°3*) l'orchestra è ben fornita: 3 flauti (di cui 1 ottavino), 2 oboi, 1 corno inglese, 3 clarinetti (di cui uno basso), 1 saxofono contralto, 4 corni in Fa, 3 trombe, 1 tuba, triangolo, piatti, woodblock, grancassa, raganella, tamburo basco, 1 arpa, archi.²⁵¹ Sempre nella stessa recensione londinese si nota infatti l'ampiezza della compagine orchestrale di *Nocturne*: «The composer demands large forces for a nine-minute work: triple woodwind, saxophone and a large array of percussion in addition to the usual brass and strings».²⁵²

La forma del brano è anche in questo caso ternaria, ABA'. Il pezzo debutta in 3/4, (♩ = 54), nella tonalità di La maggiore, su un pedale di viole, violoncelli e clarinetto basso di Do diesis. La sezione A sembra una vera e propria «rêverie pastorale».²⁵³ Al suo interno troviamo già da b. 1 «une trame de trois *ostinati* chromatiques» tessuta nel loro estremo acuto dai violini *divisi in 3*.²⁵⁴ Il saxofono si inserisce a b. 5 con un «tranquille dessin» di semicrome metà legate e metà staccate in *pianissimo* che si muovono all'interno della quarta giusta Do diesis4 Fa diesis4.²⁵⁵ **Esempio n. 8** A b. 9 fa il suo ingresso una «longue mélodie bucolique de la flûte et du hautbois».²⁵⁶ L'intento di Honegger è quello di rappresentare la pace e la serenità di un ambiente rurale; i tre elementi dell'ostinato degli archi, del disegno del saxofono e della melodia di flauto e oboe dialogano, si intersecano e si rincorrono, a formare questa prima sezione.

A b. 32 siamo dentro alla sezione B. Il tempo passa a 2/4, (♩ = 108). La calma della sezione precedente viene spazzata via. Subentra infatti un «rapide tourbillon de doubles croches des vents» cui partecipa anche il sax, che dialoga in botta e risposta col clarinetto fino a b. 37;²⁵⁷ da b. 38 a b. 42 il saxofono suona con l'oboe in risposta a flauto e clarinetto. **Esempio n. 9** La sua parte in questo caso è alquanto accidentata: sale e scende dal registro grave al registro acuto per mezzo di fastidiosi salti intervallari da effettuarsi in *legato*. A b. 43 entrano le trombe «avec sourdines jouant *staccato*»;²⁵⁸ suonano un disegno che ricorda quello del saxofono della sezione A, ma riproposto in una versione

²⁵⁰ E. R., *Review of music. Honegger, Arthur, Nocturne, for orchestra. (Universal Edition, London). Full Score*, «Music & Letters», vol. 20, n. 4, October 1939, p. 451.

²⁵¹ Da notare che è presente la tuba ma non vi sono i tromboni.

²⁵² E. R., *Review of music. Honegger, Arthur, Nocturne, for orchestra. (Universal Edition, London). Full Score*, «Music & Letters», vol. 20, n. 4, October 1939, p. 451.

²⁵³ HARRY HALBREICH, *L'œuvre d'Arthur Honegger: chronologie, catalogue raisonné, analyses, discographie*, cit., p. 317.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Ibid.*

aggressiva: «c'est l'incarnation de la Ville».²⁵⁹ Esso si ripete passando da uno strumento all'altro e domina la scena.

A b. 74 tramite una ripetizione ossessiva di crome, si inserisce un momento di «jazz caricatural qui, à 92, fait se dandiner un tuba aux grâce éléphantiques, remplaçant les Ondes Martenot de *Sémiramis*».²⁶⁰ Il saxofono da b. 84 si limita a unirsi agli altri strumenti nell'accompagnamento jazzistico con interventi per noi privi di un particolare interesse. A b. 92 entra la tuba con il suo *solo* di carattere jazzistico. È chiaro che il jazz, in questa circostanza, è caricato di una connotazione negativa: rappresenta il frastuono della città moderna. A b. 108 rientrano le semicrome «agitées» alle quali contribuisce anche il woodblock da b. 115. A b. 130 si passa in 4/4, con un «dialogue des cors sans sourdines (en doubles croches ondulantes) et des trompettes avec sourdines (dactyles *staccato*), sur les syncopes lentes du tuba et des *glissandi* vibrés des violons et altos qui ne figurent pas dans *Sémiramis*».²⁶¹ Nel frattempo il sax *tacet*.

A b. 156 ritorniamo in 2/4 e a b. 159 riparte il jazz di b. 74. Il sax rientra a b. 164 con i soliti piccoli interventi di accompagnamento; a b. 172 però si inserisce con un disegno melodico scandito da semiminime che coprono l'intervallo di terza minore La3-Do4. **Esempio n. 10** La pronuncia è legata e l'intervento si distende sopra il movimento inarrestabile degli altri strumenti. A b. 176 vi è il «retour agressif» del disegno di b. 43 da parte di archi e triangolo;²⁶² esso continua a insistere: «la tension monte».²⁶³ A b. 187 il sax esegue un intervento di semicrome con oboe, corno inglese e clarinetto per nulla facile per via della velocità a cui deve essere eseguito e per l'articolazione staccata. **Esempio n. 11** Da b. 199 a b. 207 il sax esegue i soliti interventi di cascate di semicrome, muovendosi dal registro grave al registro acuto, seppure in *legato*. *Diminuendo* si arriva ad A'.

A b. 210 ritorna così, bruscamente, la calma di b. 1. Questa volta però riscontriamo alcune incursioni del materiale della sezione B: a b. 212 vi è un momento di «bruit et d'agitation».²⁶⁴ Questi elementi di disturbo continuano a manifestarsi fino alla fine del brano: rappresentano l'irruzione del caos cittadino nella campagna. A b. 213 entra il saxofono in *solo* con una melodia prettamente pastorale. **Esempio n. 12** Questa prosegue fino a b. 225 sopra l'accompagnamento degli altri strumenti e l'ostinato dei violini. La dinamica del sax è *piano*, l'articolazione legata. Il registro impiegato è quello medio-acuto: ci

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ivi*, p. 318.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*

²⁶⁴ *Ibid.*

si muove all'interno dell'intervallo Fa diesis³- Do diesis⁵. L'intervento fa appello alle qualità espressive dello strumento, che non incontra particolari difficoltà nell'esecuzione di questa parte, perfettamente calzante per le sue possibilità. A b. 223 il corno riprende il disegno tranquillo del sax di b. 5 e il flauto lo ripete per aumentazione a b. 225. Una misura dopo le trombe tentano di disturbare nuovamente la pace del *Nocturne*, ma appena due misure dopo, a b. 228, riprendono il disegno tranquillo di b. 5 «en signe de réconciliation».²⁶⁵ Il brano si chiude con la rarefazione dell'ostinato dei violini *divisi*.

In *Nocturne*, in sostanza, Honegger manifesta la sua crisi nei confronti della società moderna (alla quale accennavamo sopra); auspica un ritorno al mondo rurale, immune dalla corruzione e dall'immoralità del mondo contemporaneo.²⁶⁶ Per quanto concerne il saxofono, come nel caso di *Mouvement symphonique n°3*, notiamo che è usato sia in quanto mero strumento d'orchestra (incaricato anche di passaggi di una certa difficoltà tecnica) sia in quanto solista. Con il *solo* della sezione A' il saxofono infatti si mette in luce ancora una volta per le sue doti cantabili, melanconiche e sognanti, che richiamano qui un passato ormai perduto.

Come abbiamo già visto nella prima parte della tesi (*Teoria. I trattati di strumentazione e di orchestrazione*), in merito ai trattati di orchestrazione, Honegger non viene sfortunatamente mai citato. È sicuramente un peccato, se si considerano oltre alle numerose partiture in cui il compositore l'ha inserito, i notevoli interventi redatti dall'autore in favore dell'avvento del saxofono sia in orchestra sia in Conservatorio.

²⁶⁵ *Ivi*, p. 319.

²⁶⁶ È significativo il fatto che la partitura di *Nocturne* sia stata composta nel 1936, stesso anno della nascita del gruppo *Jeune France*, composto da Yves Baudrier, André Jolivet, Jean-Yves Daniel-Lesur e Olivier Messiaen. I componenti di *Jeune France* manifestavano l'intento di ristabilire una forma d'arte più umana, allontanandosi quindi dalla fredda estetica della macchina. Il gruppo intendeva inoltre promuovere i concerti di musica sinfonica, sponsorizzando in particolare la produzione dei compositori francesi. In merito all'«umanesimo musicale» dei compositori della *Jeune France* si veda LUISA CURINGA, *André Jolivet e l'umanesimo musicale nella cultura francese del Novecento*, cit.

Immagine n. 1²⁶⁷

Immagine n. 2²⁶⁸

Esempio n. 1²⁶⁹

Esempio n. 2²⁷⁰

Esempio n. 3²⁷¹

Esempio n. 4²⁷²

Esempio n. 5²⁷³

Esempio n. 6²⁷⁴

Esempio n. 7²⁷⁵

Esempio n. 8²⁷⁶

Esempio n. 9²⁷⁷

Esempio n. 10²⁷⁸

Esempio n. 11²⁷⁹

Esempio n. 12²⁸⁰

²⁶⁷ Rue Arthur Honegger a Le Havre. Foto scattata da Alberto Grando il 15 agosto 2015.

²⁶⁸ Vignetta di Etienne Carjat, «Le boulevard», 2/xlii, 19 octobre 1862, riprodotto in KATHARINE ELLIS, *The Fair Sax: Women, Brass-Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris*, cit., p. 226.

²⁶⁹ ARTHUR HONEGGER, *Mouvement symphonique N° 3* (partitura), Paris, Salabert, 1933, p. 1, bb.1-2.

²⁷⁰ *Ivi*, pp. 12-13, bb. 44-54.

²⁷¹ *Ivi*, pp. 18-22, bb. 78-95.

²⁷² *Ivi*, pp. 27-29, bb. 108-116.

²⁷³ *Ivi*, p. 46, bb. 182-184.

²⁷⁴ *Ivi*, pp. 50-51, bb. 195-210.

²⁷⁵ *Ivi*, p. 59, bb. 238-240.

²⁷⁶ ARTHUR HONEGGER, *Nocturne* (partitura), London, Hawkes & Son, 1951, p. 1, bb. 1-6.

²⁷⁷ *Ivi*, pp. 4-5, bb. 22-41.

²⁷⁸ *Ivi*, pp. 19-20, bb. 165-186.

²⁷⁹ *Ivi*, pp. 21-24, bb. 187-212.

²⁸⁰ *Ivi*, pp. 25-27, bb. 213-231.

II.2.2 *Les Misérables*²⁸¹

Il secondo periodo della Terza Repubblica francese, ovvero l'epoca del *French Modernism*, annovera tra le sue caratteristiche peculiari «*le croisement des arts*», fenomeno palesemente ereditato dal movimento simbolista: le numerose e diversificate produzioni dei teatri parigini dell'epoca testimoniano questo processo, che coinvolge e mette in relazione artisti provenienti dai campi più diversi.²⁸² Nello stesso periodo agiscono svariati movimenti culturali, la cui convivenza sembra tutt'altro che forzata, semmai connaturata alla complessa realtà contemporanea di cui sono lo specchio:²⁸³ per esempio, «[...] loin d'être toujours antagonistes, avant-gardisme et néoclassicisme présenteront plus d'une fois les deux faces d'un portrait cubiste.»²⁸⁴ La tecnologia influenza profondamente la vita dell'uomo, il quale non esita a ideare un'estetica della macchina confacente alla nuova concezione di modernità legata al progresso industriale, alla tecnica e alla produzione di massa.²⁸⁵ A tutto ciò si aggiunge uno spiccato nazionalismo che, sfociato in sciovinismo, è un ovvio sintomo delle dolorose perdite causate dalla Prima Guerra mondiale. L'orgoglio francese, colpito nel profondo, sente il bisogno di affermare la sua indipendenza, per lo meno in ambito artistico.²⁸⁶

A questi tre presupposti (l'interrelazione fra le arti, la divinizzazione della macchina e della produzione industriale, e il forte desiderio di affermazione di un'*ars gallica*) consegue, quasi spontaneamente, l'evoluzione della settima arte. Il cinema compie i suoi primi passi nel corso dell'Ottocento, ma è indubbio che il suo battesimo sia avvenuto il 28

²⁸¹ Un'anteprima del seguente studio sulla colonna sonora dei *Misérables* di Honegger è stata esposta dall'autrice al convegno internazionale *Music, Intertextuality, & Inter-Art Forms in Third Republic France: Remembering Paul Dukas at 150*. Maynooth University. Ireland. 3-5 July 2015, con il titolo *Music and Cinema: A Difficult Marriage. Honegger and the Case of Les Misérables*. Il medesimo intervento è stato inoltre pubblicato (in forma leggermente variata rispetto allo studio proposto nella tesi) con i seguenti estremi bibliografici: *Musica e cinema: un matrimonio difficile. Honegger e il caso dei Misérables*, «AAM · TAC Arts and Artifacts in Movie. Technology, Aesthetics, Communication. An International Journal», Pisa – Roma, Fabrizio Serra editore, a. 12, 2015, pp. 133-158.

²⁸² Sul caratteristico sincretismo artistico individuabile nella produzione del periodo si veda BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique en France depuis 1870*, cit., pp. 37-42.

²⁸³ Per un'accurata bibliografia su questi argomenti si veda LEON BOTSTEIN, voce *Modernism*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XVI, pp. 868-875.

²⁸⁴ BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique en France depuis 1870*, cit., p. 137.

²⁸⁵ Andrea Lanza nota come, fra le varie arti, la musica da film sia stata, fin dagli inizi del Novecento, «il primo terreno sul quale i musicisti hanno colto l'efficacia dei moderni mezzi di riproduzione tecnica come fattori di rinnovamento linguistico; fenomeni come quello della musica concreta ed elettronica hanno trovato nel film una loro precoce, e in genere sottovalutata, applicazione [...]»: ANDREA LANZA, *Il secondo Novecento* (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia), Torino, EDT, 1991², vol. XII, p. 19.

²⁸⁶ In ambito musicale, Jean Cocteau ha espresso chiaramente e apertamente questo desiderio: «La musica franco-russa o la musica franco-tedesca è di forma bastarda, anche se s'ispira ad un Musorgskij, ad uno Stravinskij, ad un Wagner, ad uno Schoenberg: chiedo una musica francese di Francia.» JEAN COCTEAU, *Il Gallo e l'Arlecchino*, cit., pp. 46-47. Tali pretese non erano mancate, tuttavia, nel secolo precedente: al termine della guerra franco-prussiana venne fondata la Société Nationale de Musique, il cui scopo precipuo era affermare e diffondere una musica francese epurata dalla “nemica” arte tedesca.

dicembre 1895 per mano dei fratelli Lumière a Parigi, nel Salon Indien del Grand Café del Boulevard des Capucines, con la prima proiezione per mezzo del cinematografo di una serie di film-documentari.

A partire dagli anni Venti, un po' tutti i compositori francesi si lanciano nell'avventura cinematografica, teorizzando e sperimentando tecniche di composizione musicale per il film. La musica per il cinema costituisce infatti un nuovo terreno di lavoro, ricco di prospettive e di possibili sviluppi, soprattutto per i giovani compositori dell'epoca.²⁸⁷ Le direzioni imboccate e le soluzioni apportate sono molteplici.²⁸⁸ Esse possono cambiare da nazione a nazione. E la Francia non manca, anche in questo senso, di affermare una sua concezione estetica elitaria, in contrapposizione, in questo caso, soprattutto a quella "di massa" di Hollywood.

Partiamo dal presupposto che l'immagine cinematografica non è mai veramente esistita senza la partecipazione di un qualche elemento sonoro: in sala, la vista è sempre stata accompagnata dall'udito. Sappiamo infatti che fin dalle origini la proiezione della pellicola era commentata/accompagnata da interventi musicali dal vivo che, nella maggior parte dei casi, consistevano nell'esecuzione di brani preesistenti e considerati confacenti al carattere del momento illustrato.²⁸⁹ Inizialmente si trattava di film muti provvisti di una musica che, in un certo senso, parlava per loro. Le cose cambiano drasticamente verso la fine degli anni Venti con l'impressione della pista sonora sulla pellicola:²⁹⁰ non si tratta più, dunque, di *performances* dal vivo, ma di brani musicali eseguiti da orchestre o da altre formazioni e fissati sul supporto cinematografico.²⁹¹ In questi casi ci si può imbattere sia in

²⁸⁷ Jacques Ibert è uno dei tanti compositori che segnalano le nuove possibilità fornite ai musicisti dall'ambiente cinematografico: «À une époque où les musiciens voient leur horizon singulièrement rétréci, où la situation lyrique et symphonique les oblige à piétiner dans des formules dont personne ne veut les aider à sortir, le cinéma leur offre un champ d'action nouveau, et des moyens d'expression qui dépassent largement ceux dont ils disposaient déjà. Au seuil de cette nouvelle Terre promise, le compositeur s'arrête, plein d'espoir, et fait le point.»: JACQUES IBERT, *Doléances et suggestion*, «La Revue Musicale», XV, décembre 1934, p. 32.

²⁸⁸ Per i compositori del Gruppo dei Sei (fra i più prolifici in ambito cinematografico), per esempio, la musica da film potrebbe aver rappresentato l'incarnazione della sconsecrazione dell'arte musicale, in quanto divenuta funzionale allo schermo: associata allo schermo, la musica perdeva la sua intoccabile qualità artistica, assumendo il ruolo di quella *musique d'ameublement* tanto auspicata da Erik Satie. Cfr. LUIGI PESTALOZZA, *Il cinema e le sue forme musicali*, in *Il cinema. Verso il centenario*, a cura di Guido e Teresa Aristarco, Bari, Edizioni Dedalo, 1992, p. 147.

²⁸⁹ Sulla differenza fra accompagnamento musicale e commento musicale nella musica da film si veda la specifica terminologia utilizzata in SERGIO MICELI, *Musica per film. Storia, estetica – Analisi, tipologie*, Milano, Lim, 2009.

²⁹⁰ Risale al 1927 il primo film in cui il sonoro è stato sincronizzato con le immagini della pellicola. Si tratta di *The Jazz Singer*, diretto da Alan Crosland e di produzione della Warner Bros; in esso era possibile ascoltare per la prima volta, oltre alla musica e ai rumori, i dialoghi degli attori, il tutto sincronizzato con lo schermo. Era nato, così, il cinema sonoro.

²⁹¹ A proposito dei vantaggi dell'impressione della pista sonora sulla pellicola si è espresso René Clair, il quale lamentava la mediocrità dell'esecuzione dal vivo di alcune orchestre: con la pellicola impressionata si sarebbe perso il rischio di incorrere in tali cadute, legando indissolubilmente immagine e sonoro sullo stesso supporto. Su questo argomento si veda ALBERTO BOSCHI, *L'avvento del sonoro in Europa. Teoria e prassi del cinema negli*

composizioni scritte appositamente per il film, sia nella reinterpretazione di brani preesistenti, tratti dall'ambito colto e/o popolare.²⁹²

La situazione, tuttavia, si complica proprio con l'impressione sulla pellicola dell'elemento sonoro. Esso implica infatti il coinvolgimento di più componenti: il "parlato", la musica e i rumori. Non è possibile soffermarsi in questa sede sull'illustrazione delle numerose tecniche di montaggio di questi tre elementi; in ogni caso rimane indubbio che fu proprio la combinazione delle tre declinazioni dell'evento sonoro a creare il maggior scompiglio fra i registi e i musicisti dell'epoca.²⁹³ Le dispute nate intorno alla natura della colonna sonora e agli incastri fra musica, rumori, "parlato" e immagine furono infatti innumerevoli; la confusione, in questo senso, regnava sovrana.

A testimonianza di ciò è sufficiente dare uno sguardo alle differenze terminologiche concernenti l'argomento presenti nei vari paesi: in italiano, in spagnolo, in tedesco e in russo si fa distinzione fra cinema muto e cinema sonoro (rispettivamente muto/sonoro, *mudo/sonoro*, *Stummfilm/Tonfilm*, *nemoj fil'm/zvukovoj fil'm*), considerando l'assenza o la presenza della parola come discriminante per la scelta del significante. Nella lingua inglese si utilizza invece l'opposizione *silent/sound*, scorretta in partenza in quanto non è mai esistita una proiezione della pellicola cinematografica che non fosse accompagnata da un qualche elemento sonoro: l'aggettivo *silent*, in questo contesto, non ha alcuna ragion d'essere se non riferito, anche in questo caso, all'assenza della parola. Infine la lingua francese, più delle altre, con i termini *muet/parlant*, privilegia la presenza della parola nell'ambito della sincronizzazione fra sonoro e immagine: la Francia, in questo modo, non fa che mettere in luce il verbocentrismo imperante fin dalle prime incisioni sulla pellicola della pista sonora.²⁹⁴

È in questo contesto di babele terminologica e concettuale che si inserisce Arthur Honegger. Siamo in Francia, attorno agli anni Trenta. Honegger ha i primi contatti

anni di transizione, Bologna, Clueb, 1994, p. 16. C'è anche chi ha segnalato gli svantaggi della presenza "fissa" della musica sulla pellicola: «Il arrive pourtant qu'elle soit bien venue et de qualité ; malheureusement elle se trouve enregistrée sur la pellicule même du film, dans laquelle, après la présentation, producteurs et distributeurs coupent sans vergogne, au milieu d'une phrase musicale ou d'une mesure.»: CHARLES VILDRAC, *En guise d'introduction*, «La Revue Musicale», cit., p. 2.

²⁹² Su questo argomento si vedano i numerosi studi pubblicati da Michel Chion e da François Porcile.

²⁹³ Arthur Hoérée, compositore di origine belga molto attivo nel campo della musica da film, ha espresso così i suoi dubbi a proposito dei cosiddetti «talkies»: «L'admirable invention du cinéma sonore, en fixant sur le film même la musique synchronisée une fois pour toutes, devait donner la solution définitive au point de vue technique. Toutefois, le problème esthétique restait entier. La véritable difficulté à laquelle se heurte le musicien sonorisant un film est celle que le drame lyrique depuis les classiques italiens, jusqu'à Wagner, n'a jamais pu résoudre. Chaque art a sa technique propre et s'organise forcément sur un plan lui appartenant, étranger à celui de l'art voisin. Dès lors, comment concevoir un monstre où le discours, le spectacle, et la musique puissent coïncider ?»: ARTHUR HOÉRÉE, *Essai d'esthétique du Sonore*, «La Revue Musicale», cit., p. 48.

²⁹⁴ Cfr. ALBERTO BOSCHI, voce *Muto e sonoro*, in *Enciclopedia Treccani del Cinema*, http://www.treccani.it/enciclopedia/muto-e-sonoro_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/

con il mondo cinematografico nel 1922 con *La Roue* e in seguito con *Napoléon* (1927) di Abel Gance; si tratta, in questi due casi, della stesura di musica per film muti. Fin da subito, l'acuto compositore – che ci ha lasciato una serie corposa di scritti sull'argomento – si è posto il problema della costruzione e del funzionamento dell'elemento musicale finalizzato al mondo del cinema, nonché della sua interazione con l'immagine posta sullo schermo. Ne conseguono riflessioni davvero interessanti e, in un certo senso, profetiche, che possono essere illustrate in vista delle tecniche utilizzate poi effettivamente dall'autore nella composizione delle sue colonne sonore. In quanto a produzione di musica da film, Honegger è stato particolarmente prolifico, sorpassando in quantità tutti i suoi colleghi di musica «sérieuse».²⁹⁵

Il compositore, consapevolmente o meno, traccia fin da subito le basi per la scrittura della musica da film che rimarranno in linea di massima le stesse anche nei decenni successivi. Egli tornerà a più riprese, nel corso degli anni, a riflettere sul difficile rapporto fra musica e immagine cinematografica. Uno dei suoi primi interventi risale al 1923:

En principe, je le déclare, je suis contre les adaptations musicales au cinéma. Il est impossible de retrouver les éléments musicaux qui suivent fidèlement un film d'un bout à l'autre, sans obliger la musique à des arrêts et à des interruptions fâcheuses. La seule forme admissible est celle d'une composition spéciale faite pour tout un film.²⁹⁶

Appare evidente la decisa avversione dell'autore verso un qualsiasi tipo di adattamento di materiale musicale preesistente allo schermo. Honegger, tuttavia, continua spiegando che purtroppo all'epoca non era possibile sottrarsi totalmente a questo genere di procedimento, a causa della scarsa considerazione da parte dei cineasti dell'elemento musicale. Di conseguenza, per *La Roue* Honegger ha fatto uso di brani di autori di alto livello, componendo di suo pugno solo il breve *Preludio* iniziale:

Ce que nous avons cherché a été la correspondance absolue entre l'esprit animateur d'un fragment du film et sa *confirmation rythmique musicale*. [...] Le court prélude que j'ai composé spécialement pour le film, ne veut que présenter les personnages et suggérer les atmosphères où ils vont évoluer. Pour la composition d'une partition totale, ces motifs auraient été développés symphoniquement. Tels quels, je les indique comme des croquis aidant les personnages, comme des leitmotifs.²⁹⁷

La sua preoccupazione si concentra dunque nella volontà di instaurare un rapporto “ritmico” fra immagine e musica. Per quanto riguarda la fisionomia del *Preludio* e dell'ipotetica

²⁹⁵ HARRY HALBREICH, *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, cit., p. 631.

²⁹⁶ ARTHUR HONEGGER, *Adaptations musicales*, «Gazette des Sept Arts», 2, 25 janvier 1923, p. 4, in ARTHUR HONEGGER, *Écrits. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel*, cit., p. 38.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 39 (corsivi originali).

partitura «totale», Honegger accenna a quello che sarà uno dei procedimenti costruttivi più in voga negli anni a venire (ovvero l'impiego dei motivi conduttori) per i film *parlants*: è questa, in effetti, una piccola spia che anticipa il *modus operandi* usuale del compositore a partire dagli anni Trenta.

Segue nel 1931 un altro intervento, molto sostanzioso: *Du Cinéma Sonore à la Musique réelle* presenta tutti i sintomi dell'avvento del cinema *parlant*. In questo articolo Honegger stila una concisa storia dell'evoluzione dell'elemento sonoro al cinema. L'autore attribuisce alla musica dei primi accompagnamenti filmici il ruolo di «anesthésiant», finalizzato a addormentare la percezione uditiva dello spettatore, in modo da porre tutta l'attenzione sull'immagine.²⁹⁸ In seguito, il ruolo della musica diverrà complementare all'immagine e si inizierà a adattare le melodie alle situazioni presentate sullo schermo: avrà avvio, purtroppo, l'era in cui i classici verranno tagliati, assemblati a piacere e fissati sulla pellicola:

Le cinéma sonore était né. Les découvertes techniques permirent de ne plus abandonner les montages musicaux à la fantaisie des chefs d'orchestre, mais de les inscrire définitivement en marge du film. Mais les mêmes errements continuèrent et on assiste quotidiennement à ce spectacle indécent, véritable violation de la personnalité artistique : pour quelques francs, on peut acquérir des droits de reproduction qui permettent de malaxer dans une salade infâme quatre portées d'un musicien avec treize mesures d'un autre, le tout lié au petit bonheur par n'importe qui. On compose avec les œuvres dénaturées et mutilées un arlequin musical qui est un monstre et un non-sens.²⁹⁹

La metafora culinaria è efficace nell'esprimere la situazione davvero arbitraria e deplorabile del procedimento di adattamento e di assemblamento, quasi a mo' di *collage*, di materiale musicale preesistente. L'autore illustra poi le sue perplessità riguardo all'attuazione del medesimo trattamento nei confronti di entrambi i linguaggi, del film e della musica, basati invece su principi completamente differenti:

Le montage cinématographique est fondé sur un principe entièrement différent de la composition musicale. Celle-ci appartient à la *continuité*, exige un développement logique. Le montage cinématographique appartient aux *contrastes et oppositions*. [...] Pour s'appliquer exactement au rythme du film, il faut qu'il abandonne et reprenne à tout instant le thème musical, ce qui est ridicule. Prenons un exemple bête et clair : supposons un film ayant à représenter d'une part un naufrage et, par opposition, l'angoisse des parents attendant vainement le retour du marin. Si l'opposition de ces deux

²⁹⁸ ARTHUR HONEGGER, *Du Cinéma Sonore à la Musique réelle*, «Plans», 1931, pp. 74-79, in ARTHUR HONEGGER, *Écrits. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel*, cit., p. 105.

²⁹⁹ *Ivi*, p. 106.

thèmes cinématographiques se fait six fois, six fois la musique va alterner l'*Ouverture du Vaisseau fantôme* et la *Pathétique*!³⁰⁰

La musica, dunque, si basa su uno sviluppo logico “orizzontale”, mentre il montaggio del film è costituito da contrasti e giustapposizioni: urge trovare una soluzione al fine di permettere la comunicazione fra queste due diverse componenti del cinema. Honegger teorizza la sua ricetta già nel 1931, poco dopo l'avvento dei primi film *parlants*:

Il faut, de toute évidence, créer la *musique adaptée au film*. Il appartiendra au musicien de donner à son œuvre un thème général. Il créera des leitmotifs qui viendront en rappel chaque fois qu'il sera utile. Pour les oppositions, il utilisera les inépuisables ressources que lui permet la technique musicale et, notamment, la superposition des thèmes. Dans l'exemple que nous venons de prendre, une basse rythmique indique les éléments déchainés et se combine avec une mélodie soulignant la crainte et la tristesse. Ce qui est d'ailleurs plus exact, les faits opposés par le film étant concomitants. Ainsi, la musique corrige dans toute la mesure possible le caractère nécessairement conventionnel du film. La musique complète l'image.³⁰¹

Gli ingredienti di base rimangono dunque i Leitmotifs: essi verranno ingegnosamente sovrapposti, in base alle esigenze narrative, tramite le tecniche proprie all'*ars combinatoria* della composizione musicale, piuttosto che presentati in un'incessante e insensata successione.

Honegger esprime poi tutta la sua diffidenza nei confronti del cinema *parlant*, colpevole di definire troppo precisamente, di delineare contorni e significati che dovrebbero, secondo il compositore, rimanere relegati al campo delle sensazioni: l'introduzione del “parlato” ha modificato sensibilmente il sistema del linguaggio cinematografico.³⁰² Inoltre,

³⁰⁰ *Ivi*, pp. 106-107 (corsivi originali).

³⁰¹ *Ivi*, p. 107 (corsivi originali). A questo proposito, anche Arthur Hoérée, stretto collaboratore di Honegger, ha fornito la sua opinione e la sua ricetta: «La musique est basée sur la continuité, sur le développement des thèmes, suivants des règles qui lui sont propres. Le film au contraire est obligé à tout moment de rompre cette continuité et de représenter en deux séries alternées des images se rapportant tantôt à l'un des éléments en présence, tantôt à l'autre. Il agit par contraste, la musique par prolongement. Pour rendre cette antinomie sensible prenons un exemple simple et clair : imaginons un épisode représentant d'une part un aviateur surpris par la tempête et, d'autre part, pour marquer l'opposition, sa famille préparant joyeusement son retour. Si le cinéaste oppose huit fois ces deux thèmes visuels, pour marquer le pathétique de la situation, la musique devrait tour à tour clamer le *Roi des Aulnes* de Schubert et murmurer la *Pastorale* de Beethoven ... Il est évident qu'il faut chercher une solution mixte où la musique soit adaptée au film. Un thème général servira de trame ; des motifs secondaires viendront souligner les épisodes nouveaux ; enfin, pour sonoriser les oppositions, la superposition thématique – d'une façon plus générale, le contrepoint – constitue une ressource de la plus grande richesse et proprement musicale.» ARTHUR HOÉRÉE, *Essai d'esthétique du Sonore*, «La Revue Musicale», cit., pp. 46-47.

³⁰² Ci fu tuttavia chi non si oppose, almeno non totalmente, all'introduzione della “parlato” al cinema; Arthur Hoérée ha infatti illustrato gli apporti positivi del linguaggio parlato ai film: «[...] le principal apport est d'ordre esthétique. La parole permet de ramasser certains épisodes, de synthétiser les éléments indispensables à la compréhension de l'action. Le pouvoir elliptique du son est considérable et n'a guère encore donné toute sa mesure. [...] Et c'est là l'un de ses rôles principaux [du mot] : supprimer les gestes inutiles, les descriptions oiseuses. Un mot peut remplacer une scène. Le son peut aussi prolonger un « plan » devenu invisible tandis que commence le suivant.» *ivi*, pp. 53-54. Pure René Clair, anche se in linea di principio in sintonia con l'opinione di Honegger, riteneva possibile l'uso parsimonioso del “parlato” nei film tramite l'impiego di dialoghi brevi e

per quanto riguarda l'accostamento dell'immagine con la musica, si tratta di far coincidere due sistemi di linguaggio di natura e età differenti. Vale la pena di riportare tutto il passo:

Je ne veux pas me prononcer encore sur le film parlant. Il faut observer, attendre et réfléchir. [...] Il se peut que le film parlant n'arrive pas à dépasser les limites du théâtre sur toile. Il semble, à première vue, commettre une erreur contre l'essence même du cinéma qui est d'être, avant tout, un art *sensitif*, s'appliquant directement à l'individu sans le truchement de l'entendement. Dès qu'on fait appel à la perception, dès qu'au lieu de *voir* et *entendre*, il faut *comprendre*, tout change de sens, le rêve est terminé, on échappe à la magie sensuelle du cinéma. Si donc la voix humaine peut intervenir utilement et nous émouvoir, c'est dans le cri, la plainte, tout ce qui n'a pas besoin d'être *compris* mais *senté*. C'est l'*accent* de la voix qui nous atteint. Ou, en ce cas, elle n'intervient que comme *son* et c'est donc du film sonore et non du parlant. Il faut, dans le sonore, que la musique (et les bruits qui n'en sont dès maintenant qu'un élément) vienne s'appliquer à l'image pour la renforcer, la compléter, lui donner tout son sens. Et ici, on va se heurter au gros problème. *Il s'agit de faire coïncider deux montages de nature différente et qui n'ont pas les mêmes règles. Plus exactement dont l'un a des règles précises et dont l'autre cherche ses lois.* Le cinéma est, comme la musique, affaire de rythme. Ce qui compte essentiellement au cinéma, c'est l'ordre de succession des images et la vitesse de ces successions. L'art du montage, c'est de couper le nombre d'images nécessaire et suffisant et de trouver l'ordre de succession dont l'ensemble donne à l'œuvre un rythme visuel unitaire et beau. De même, la musique est une succession ordonnée de sons. Dans l'un et l'autre cas, c'est l'instinct, la sensibilité de l'artiste qui ordonnent profondément. Mais cette ordonnance intérieure trouvée, il faut la traduire en faits exacts par des méthodes précises. Pour ce faire, la musique dispose d'une base mathématique et de règles inviolables auxquelles le créateur est obligé de se conformer. Le montage cinématographique, au contraire, n'a pas encore défini ces lois et ces rapports constants. [...] Dès maintenant, on peut dire que les règles du montage cinématographique sont et resteront plus souples que celles de la musique.³⁰³

In effetti, è come se ci trovassimo di fronte a un matrimonio sbilanciato: i due coniugi, schermo e musica, hanno una conoscenza molto approssimativa l'uno dell'altra; il cinema si presenta con un'età molto più giovane rispetto alla sua compagna musica. Il linguaggio cinematografico è ancora tutto da stabilire, mentre quello della musica ha secoli di storia alle sue spalle. Unendo questi due linguaggi se ne crea oltretutto un terzo bisognoso di regole, di definizioni e di un'estetica propria. Anche Daniel Albright ha fatto notare questa differenza sostanziale fra i due coniugi; ha acutamente osservato, a proposito del cinema: «Here was a genre without a history, a technological artifact of Modernism. What role did music have to play in it?»³⁰⁴

neutri; in questo modo si lascerebbe un ampio margine di svolgimento a sequenze mute con l'accompagnamento dell'orchestra. Su questa interpretazione si veda ALBERTO BOSCHI, *L'avvento del sonoro in Europa. Teoria e prassi del cinema negli anni di transazione*, cit., p. 17.

³⁰³ ARTHUR HONEGGER, *Du Cinéma Sonore à la Musique réelle*, cit., pp. 107-108 (corsivi originali).

³⁰⁴ DANIEL ALBRIGHT, *Modernism and Music. An Anthology of Sources*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004, p. 90.

A proposito dell'avversione (per lo meno iniziale) di Honegger nei confronti del cinema *parlant*, il quale, a causa dell'introduzione della parola, avrebbe ucciso tutto il valore poetico del cinema *muet*, ci si potrebbe facilmente collegare alle teorie esposte nel celebre saggio di Walter Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pubblicato nel 1936; in esso viene esposto il concetto di perdita dell'aura dell'opera d'arte, in quanto riproducibile nel mondo moderno attraverso i progressi della tecnica.³⁰⁵ Anche per Honegger si tratta di una perdita dell'aura, sebbene in un senso traslato: per Honegger è la presenza della parola, con la sua significazione univoca, a prosciugare tutto il lato poetico, artistico del cinema: lo schermo dovrebbe suggerire, evocare, e non descrivere. Per Benjamin si tratta invece di una questione di riproducibilità dell'opera d'arte (nello specifico per le masse): per rimanere tale, l'opera dovrebbe mantenersi unica, irriproducibile e contemplabile.³⁰⁶ Questa presa di posizione, per così dire nobile, di Honegger cadrà tuttavia pochi anni più tardi: il compositore si piegherà alle esigenze di mercato, sia per meri motivi economici, sia in seguito a una complessiva rivalutazione del fenomeno dei *talkies* nella loro evoluzione tecnica e estetica.

Honegger continua la sua riflessione esprimendo un desiderio che si rivelerà in futuro, nella maggior parte dei casi, una mera utopia: «*Il faudra donc d'abord que le cinéaste et le musicien fassent, d'accord, leur découpage préalable, mais, au moment du montage, ce sera le cinéaste qui devra avoir le plus de souplesse pour adapter ses coupures au développement nécessaire de la ligne mélodique*».³⁰⁷ È il regista dunque che dovrebbe adattare il montaggio all'andamento della musica. Per il momento il cinema, sostiene il nostro compositore, si limita a balbettare, alla ricerca di un linguaggio capace di soddisfare entrambi le sue componenti:

Le cinéma sonore balbutie. Pour l'instant, la musique et le son se bornent à *souligner* un peu plus heureusement que l'orchestre. Le cinéma sonore ne sera lui-même que lorsqu'il aura réalisé une union à ce point étroite entre l'expression visuelle et l'expression musicale d'un même fait qu'ils s'expliqueront et se compléteront l'un et l'autre à égalité. Cette synthèse sera la naissance d'un art curieux, s'adressant en même temps et à qualité égale à deux sens [...]³⁰⁸

³⁰⁵ Cfr. WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966⁷.

³⁰⁶ Anche Andrea Lanza ha utilizzato il termine «auraticità» riferendosi al cinema. Secondo Lanza il cinema muto, come il teatro, era ascrivibile alla dimensione eccezionale e superiore dell'arte. L'avvento del sonoro avrebbe invece trasformato il cinema in uno spettacolo per le masse, riproducibile e legato al quotidiano tramite l'uso del "parlato". Sarebbe proprio questa caduta nel quotidiano a aver fatto estinguere la peculiare auraticità e unicità dell'opera d'arte cinematografica. Su questo argomento si veda ANDREA LANZA, *Il secondo Novecento*, cit., p. 22.

³⁰⁷ ARTHUR HONEGGER, *Du Cinéma Sonore à la Musique réelle*, cit., p. 108 (corsivi originali).

³⁰⁸ *Ivi*, p. 109 (corsivi originali).

Honegger arriva addirittura a immaginare il processo inverso, ovvero che la musica possa andare a ispirare la creazione di un film; cosa meno illogica, secondo l'autore, di un film ispirato da un libro, visto che fra il cinema e la musica vi sarebbe un legame più stretto rispetto a quello fra cinema e letteratura.³⁰⁹ E qui il nostro autore tenta di sviscerare una questione davvero interessante, riferendosi alla cosiddetta proprietà polisemica della musica nonché auspicando l'ideazione di una sorta di prontuario di corrispondenze tra il ritmo visivo e quello uditivo:

[...] on peut très bien imaginer une fugue à quatre voix trouvant son expression dans un *film pur* fait de simples impressions visuelles correspondantes. La musique *n'a pas une représentation réelle, concrète, perceptible d'une façon identique à la totalité des auditeurs. Le cinéma sonore la lui donnera peut-être.* Peut-être un jour, pourratt-on définir, avec assez de précision, les rapports constants et ignorés entre le rythme auditif et le rythme visuel pour qu'il soit possible de donner de toute expression musicale la représentation visuelle correspondante exacte et précise. Dès lors, le musicien aura la faculté de faire parvenir à l'entendement de l'auditeur chez lequel tout se traduit en images, non point celles que la fantaisie dudit auditeur lui suscite, mais les images concrètes de son œuvre propre, fixées avec netteté et unité. [...] Il ne nous manque [...] que des instruments pour déceler et reproduire exactement l'expression verbale ou musicale d'une expression graphique et réciproquement. Le film sonore est peut-être le premier de ces instruments.³¹⁰

Secondo Honegger è insomma possibile creare un vocabolario di corrispondenze univoche fra le immagini dello schermo e la musica: una sorta di esperanto il cui significato sia identico per tutti gli spettatori. La musica, riferendosi a un'immagine, potrebbe allora assumere un significato inequivocabile tanto quanto le parole costituenti un libro. È risaputo che la musica, per sua natura, può emanare con un unico significante, con un'unica sequenza di note, più significati, che sono tanti quanti gli interpreti e gli ascoltatori della stessa; legandola a delle immagini precise e prestabilite, questa polisemia musicale potrebbe essere ridotta a una comprensibilissima monosemia:³¹¹

[...] *Le film sonore peut très bien achever la musique, la compléter en lui donnant en sens réel.* Car la musique est, actuellement, l'art qui a le moins de sens *réel*. L'œuvre sortie du cerveau et du cœur de l'artiste n'arrive *jamais* semblable à l'entendement des auditeurs. Cette œuvre se multiplie autant de fois qu'il y a d'interprétations que d'auditeurs. Seul, le sens donné par l'auteur qui est le véritable sens, qui est l'*œuvre*, reste ignoré. L'œuvre littéraire est composée de mots qui ont un sens précis et le rapport de ces mots avec ce sens est l'objet d'une éducation commune à tous. Il en résulte une commune compréhension

³⁰⁹ Cfr. *ibidem*. Questo procedimento verrà attuato proprio sulla musica di Honegger: *Pacific 231* ispirerà, nel 1950, il film omonimo di Jean Mitry; il regista, per combinare le immagini e idearne il montaggio, avrebbe seguito attentamente la partitura di Honegger.

³¹⁰ *Ivi*, p. 110 (corsivi originali).

³¹¹ Sulle proprietà semantiche della musica si veda JEAN-JACQUES NATTIEZ, *Musicologia generale e semiologia*, Torino, EDT, 1989.

minimum qui laisse la marge de l'interprétation intelligente, et de la finesse, mais qui est suffisante pour que l'œuvre ne puisse être totalement dénaturée. Il n'en est pas de même en musique. Les sons n'ont un sens précis que pour un nombre très restreint d'individus. La plupart des hommes ont l'imagination et la mémoire, avant tout, visuelles. Seuls, les musiciens ont l'imagination et la mémoire plus auditives que visuelles. Chez eux, la musique peut, dans une certaine mesure, être reçue comme elle a été émise. Mais, chez la plupart, elle se borne à susciter des images ou des impressions *différentes pour chacun*.³¹²

Il terzo articolo di un certo peso concernente la musica da film risale al 1943; ci troviamo dunque all'incirca una decina d'anni dopo l'avvento del sonoro al cinema: Honegger può guardarsi alle spalle e allo stesso tempo esprimere qualche speranza per il futuro. I compositori, afferma l'autore, sono ben consapevoli del fatto che la loro partecipazione alla creazione dell'opera cinematografica è di un peso pressoché irrilevante: lo scrivere partiture per musica da film può quindi essere considerato un compito ingrato; esso tuttavia, afferma Honegger, risulta essere una delle poche vie che permettono ai compositori di ricevere un compenso materiale che conceda loro di vivere e di consacrare il resto del loro tempo alla «création de symphonies destinées à perpétuer l'immortalité de leur nom».³¹³ All'espressione artistica, in questo caso, corrisponde dunque una quasi certa ricompensa economica necessaria al sostentamento dei compositori.³¹⁴ In effetti Honegger vede nel cinema, come nella radio, una nuova fonte di guadagno per i compositori in tempi in cui la musica operistica, la musica sinfonica e la musica da camera non sono più in grado di offrire un sostentamento per gli autori se non in via del tutto eccezionale.³¹⁵ Il compositore, in ogni caso, deve essere elastico e pronto a adattarsi a ogni situazione presentatagli dallo schermo:

³¹² ARTHUR HONEGGER, *Du Cinéma Sonore à la Musique réelle*, cit., p. 111 (corsivi originali).

³¹³ ARTHUR HONEGGER, *Musique de films*, «Comoedia», n° 96, 1er mai 1943, pp. 1-5, in A. HONEGGER, *Écrits. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel*, cit., pp. 560-561. Lo stesso testo comparirà in seguito in ARTHUR HONEGGER, *Incantation aux Fossiles*, cit., 1948, pp. 159-162.

³¹⁴ Sul lato pratico della vita e del sostentamento economico dei giovani compositori Honegger tornerà più volte, in particolare nel suo intervento *The Musician in Modern Society*, realizzato in occasione della *Conferenza internazionale degli artisti* svoltasi a Venezia nel 1952. È possibile visionare il testo integrale all'interno della monografia di GEOFFREY K. SPRATT, *The music of Arthur Honegger*, Cork, Cork University Press, 1987, pp. 467-479.

³¹⁵ Cfr. WILLY TAPPOLET, *Arthur Honegger*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1957, p. 228. All'allievo Miklos Rozsa, il quale gli aveva esposto le sue preoccupazioni finanziarie, Honegger consigliò di dedicarsi alla composizione della musica da film. Il giovane, sorpreso e scandalizzato, rispose al maestro: «*Comment ? Vous, Maître, vous composez des fox-trot !*»; Honegger ebbe a rassicurarlo consigliandogli di ascoltare la sua partitura per *Les Misérables*, a testimonianza che non tutta la musica da film si limitava a seguire le mode e le frivolezze del mondo dello spettacolo. Cfr. *La musique à l'écran*, réuni par François Porcile et Alain Garel, Paris, Ed. Corlet, 1992, pp. 23-24.

Non seulement le musicien doit se plier aux différentes phases de l'image et savoir passer en quelques secondes du plaisant au sévère, du serein au tumultueux, mais encore il doit sentir l'inspiration le soulever aussi bien pour *La culture de rhododendron* que pour *L'emballage rationnel du camembert synthétique*.³¹⁶

Honegger esprime poi il disagio, la difficoltà nel tentare di far convivere la voce dei personaggi del film con la musica ideata dal compositore; si riscontra, durante tutta la durata del film, una battaglia fra la voce e il suono dell'orchestra:

Après le générique (le titre: là où le son est généreux), l'oreille prend souvent plaisir à suivre un agréable dessin du saxophone ou de la flûte, mais au bout de quelques mesures, le son semble se décomposer, s'effondrer piteusement, et se métamorphoser en un gargouillis incompréhensible, c'est que le « speaker » va parler. Sa voix, un peu trop forte, domine facilement les borborygmes importuns de l'orchestre, qui ne veut pas céder la place sans se défendre. En effet, s'il y a un bref silence dans le discours, vite une bouffée de musique s'élance pour tenter de regagner le terrain perdu. Mais la voix ne se laisse pas faire, et la bataille se poursuit tout le long du film, si bien que le pauvre auditeur ne sait plus ce qu'il doit maudire davantage: ou cette musique qui s'obstine ou ce bavard qui raconte interminablement ce que justement les images étalent sous ses yeux.³¹⁷

Insomma, per Honegger è necessario l'avvento di una riforma, di una soluzione a questa continua e assurda lotta fra parola e suono propria dei film *parlants*; conclude così il suo intervento:

Il est dommage, surtout pour certains films scientifiques, de ne pouvoir suivre des explications indispensables sans sentir en même temps l'agaçant gargouillis instrumental auquel je faisais allusion. Mais quand on songe que ce « gargouillis » est tout ce qui reste perceptible d'une partition d'un Louis Beydts, d'un Tony Aubin, d'un Arthur Hoérée, d'un Maurice Thiriet, d'un Sauguet, etc., eh bien! c'est aussi très dommage et singulièrement décourageant pour ceux qui ne se résignent pas à ne voir dans la musique de film qu'un pénible gagne-pain.³¹⁸

A partire dal 1922 e fino al 1951 il nostro autore scriverà circa una quarantina di partiture di musica da film; si tratta di prodotti esemplari per le generazioni a venire, a cui spesso collaboreranno noti musicisti quali Roland-Manuel, Darius Milhaud, Arthur Hoérée, André Jolivet. Nel vasto elenco è possibile individuare esempi di svariate tipologie di scrittura: si va dalla classica partitura per grande orchestra di matrice sinfonica ottocentesca a formazioni ridotte, più vicine all'ambito jazzistico e popolare. In entrambi i casi si individua spesso la presenza di nuovi strumenti, figli del Modernismo, quali le onde Martenot. La

³¹⁶ ARTHUR HONEGGER, *Musique de films*, cit., p. 561 (corsivi originali).

³¹⁷ *Ivi*, pp. 561-562.

³¹⁸ *Ivi*, p. 562.

qualità di queste partiture è comunque sempre legata al film a cui si riferiscono: «Citer ses meilleures musiques de film, c'est citer les meilleurs films auxquels il a collaboré».³¹⁹

La più sperimentale e forse la più conosciuta per quanto riguarda sia la strumentazione che la scrittura è la musica composta per *Rapt*, film del 1934 di Dimitri Kirsanoff, tratto dal romanzo di Charles-Ferdinand Ramuz *La Séparation des races*. I suoi procedimenti compositivi sono stati esposti dettagliatamente nel saggio *Particularités sonores du film Rapt*, scritto a quattro mani da Honegger e Hoérée.³²⁰ Il 1934 è probabilmente l'anno più significativo nella vita di Honegger per quanto riguarda la produzione di musica da film: oltre a *Rapt*, il compositore scrive la partitura dei *Misérables* di Raymond Bernard (di cui parleremo più tardi) e per *L'idée* di Berthold Bartosch, ambizioso film muto a disegni animati basato sulle incisioni di Frans Masereel, in cui le onde Martenot giocano un ruolo da solista all'interno di un organico ridotto a dodici strumenti.³²¹

Tornando alle motivazioni che l'hanno spinto a dedicarsi alla musica da film, Honegger ha affermato: «Je m'y suis adonné pour différents raisons. Là, j'ai le travail assez aisé, possédant la technique nécessaire pour écrire vite une partition d'orchestre. D'autre part, le sujet m'est fourni par l'image, qui me suggère instantanément une transposition musicale.»³²² Ciò testimonia la facilità con cui un compositore dalla solida preparazione quale era Honegger poteva scrivere una partitura per il cinema; per di più, l'autore confessa la sua particolare predisposizione a trarre ispirazione per la scrittura musicale dall'elemento visivo.

In ogni caso, il mestiere di compositore per musica da film non era per nulla semplice e spesso non apportava alcuna soddisfazione al musicista, soprattutto nel momento in cui si doveva relazionare con il regista che, in genere, non aveva la minima considerazione per il compositore, il quale si trovava a dover operare nelle situazioni più disagiate. Spesso il musicista non poteva scrivere la partitura prima che il film fosse stato terminato e proiettato

³¹⁹ HARRY HALBREICH, *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, cit., pp. 636-637.

³²⁰ «En ce qui concerne la structure musicale, nous avons évité le développement symphonique, l'harmonie descriptive, préférant garder à notre partition son autonomie afin de ne point empiéter sur le domaine de l'écran et vice versa. C'est pourquoi nous avons fait appel, chaque fois que le permettait la situation, à des *formes classiques*, c'est-à-dire dont le développement est issu de leur propre substance musicale et non inféodé à un plan littéraire ou psychologique. C'est ainsi que le prélude accompagnant le générique (titres), est constitué par une *ouverture* construite sur le thème de chacun des principaux personnages [...] Pour commenter une poursuite entre le chien de berger et une chèvre, nous avons composé une *fugue* à deux voix dont tout le monde sait qu'elle constitue une poursuite musicale (en italien : *fugare* = poursuivre). Quand le chien va atteindre la fuyarde, les entrées du thème se font plus serrées, c'est-à-dire que nous attaquons les *strettes*. Quand une pierre lancée abattra le vainqueur de la course, le thème de la survivante achèvera seul la fugue. Pour les extérieurs, une pastorale. Elle revient par fragments chaque fois qu'il s'agira de créer l'atmosphère bucolique. L'usage instrumental d'un soprano y évoque le chalumeau.»: ARTHUR HONEGGER – ARTHUR HOÉRÉE, *Particularités sonores du film Rapt*, «La Revue Musicale», cit., pp. 88-89 (corsivi originali).

³²¹ Cfr. JACQUES TCHAMKERTEN, *Arthur Honegger ou L'inquiétude de l'espérance*, Genève, Editions Papillons, 2005, p. 132-133.

³²² ARTHUR HONEGGER, *Je suis compositeur*, in *Écrits. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel*, cit., p. 681.

almeno una volta; da quel momento avrebbe dovuto comporre in breve tempo una musica della durata di 35/50 minuti circa.³²³ Visionando le locandine pubblicitarie dei film dell'epoca, inoltre, abbiamo la possibilità di notare quanti furono i casi in cui il nome del compositore non era nemmeno menzionato, soprattutto se si trattava di un musicista abbastanza celebre nella sala da concerto (forse per timore che il suo nome potesse in qualche modo offuscare quello del regista). Arthur Honegger in effetti non compare, per esempio, nella locandina dei *Misérables*, uno dei suoi lavori più celebri.³²⁴

Per quanto riguarda l'orientamento della scrittura abbiamo già detto che Honegger adotta diverse soluzioni, a seconda del carattere del film. È possibile fare, tuttavia, qualche considerazione ulteriore riferendosi anche alla formazione e alle inclinazioni del nostro compositore. Come abbiamo già sottolineato in precedenza, Honegger si segnala come il componente dei *Six* meno legato ai "canoni" indicati da Cocteau. Egli manterrà sempre un tipo di scrittura più orientata verso la densità contrappuntistica di ascendenza germanica; d'altronde, non ha mai nascosto la sua mancanza di entusiasmo nei confronti di Erik Satie: diciamo che, fra *Les Six*, Honegger è forse il componente che meno ha dato ascolto al canto del gallo di Cocteau.³²⁵ Questa densità di scrittura honeggeriana tuttavia si semplifica, in un certo senso, secondo Charles Kœchlin, nella composizione della sua musica da film:³²⁶ sembra quasi che il nostro compositore aderisca ai "canoni" di *clarté* e di concisione del Gruppo dei Sei nel momento in cui si relaziona con il cinema, il nuovo mezzo espressivo nato negli stessi anni in cui, in effetti, Cocteau stila *Le Coq et l'Arlequin*.

³²³ Cfr. WILLY TAPPOLET, *Arthur Honegger*, cit., p. 229.

³²⁴ Cfr. *ivi*, p. 295.

³²⁵ Su questo argomento si veda JEAN COCTEAU, *Il Gallo e l'Arlecchino*, cit.

³²⁶ A proposito delle differenze qualitative fra la musica "pura" e la musica da cinema di Honegger Charles Kœchlin ha espresso questa opinione: «Réfléchissez, et mesurez ce qu'il en adviendrait au concert : supporterait-elle l'épreuve d'une audition symphonique ? Les harmonies et les thèmes, il faut bien l'avouer, sont inférieurs à ce que nous offre le Honegger normal. On s'en apercevrait immédiatement salle Pleyel ou salle Gaveau ; il m'a fallu un long moment, davantage même, pour le discerner à l'audition devant l'écran. Est-ce à dire qu'avec la présence des images on devienne moins exigeant sur la *qualité musicale* ?»: CHARLES KŒCHLIN, *Réflexions d'un musicien*, «La Revue musicale», cit., p. 11 (corsivi originali). Anche Peter Jost ha osservato le diversità che intercorrono tra la musica sinfonica di Honegger e la sua musica da film: analizzando le partiture della sua musica per il cinema, lo studioso ha notato che la loro scrittura è più semplice e cristallina rispetto a quella delle sinfonie; tuttavia «[...] le souci d'édifier une architecture formelle et des motifs susceptibles de se développer va au-delà d'une musique purement fonctionnelle. Cette conscience de la structure musicale a rendu possible dans certains cas, à partir du matériau destiné au film, l'élaboration de suites orchestrales pour le concert, comme par exemple celle du film *Les Misérables* (1933-1934). Sans nier les différences qui existent entre ces genres musicaux, on ne peut guère contester la nature symphonique de ces partitions de musique de film, nature renforcée par le rôle unificateur du rythme. Dans les années 1920, au fur et à mesure que le compositeur réalise des partitions pour la scène ou le cinéma, le rythme devient un véritable élément générateur de la forme, principe morphologique qu'Honegger reprend dans ses symphonies, sans doute ses œuvres les plus ambitieuses.»: PETER JOST, *Composer en images ? À propos des symphonies de Honegger*, in *Musique et modernité en France (1900-1945)*, cit., pp. 290-291.

Tutto ciò non toglie che la semplicità adottata in alcuni casi da Honegger sia sinonimo di una ricercatezza raggiunta tramite i mezzi e le soluzioni più diverse e sfaccettate. In molti casi Honegger, trovandosi nei film *parlants* a dover combattere oltre che con le immagini anche con il “parlato”, per non appesantire troppo il “carico” di informazioni delle singole sequenze potrebbe aver scelto di alleggerire il peso della sua musica che, in ogni caso, fa sempre sfoggio della sua alta fattura artigianale.

La piccola formazione standard della maggior parte delle partiture di Honegger per la musica da film comprende il flauto, l’oboe, il clarinetto, il fagotto, il saxofono (quasi sempre contralto), la tromba, il trombone, il pianoforte, le percussioni e gli archi, fra cui spesso manca il contrabbasso, almeno fino al 1937. Questa mancanza è causata dalle limitazioni tecniche delle registrazioni dell’epoca (problemi di saturazioni e di interferenza).³²⁷ L’organico è quindi ridotto rispetto a quello della grande orchestra, di cui il nostro autore è un maestro indiscusso. Nella musica da film Honegger può concedersi comunque maggiori libertà: il linguaggio delle colonne sonore, ancora privo di regole ben definite (e soprattutto di pregiudizi), si prestava facilmente a accogliere strumenti atipici o comunque non entrati ancora stabilmente in orchestra.³²⁸

Vi furono inoltre altri cambiamenti nel campo della strumentazione per la musica da film imposti dalle nuove circostanze “tecnologiche” della registrazione, ovvero dal rapporto dei suoni con il microfono. La distorsione fu uno dei problemi maggiormente riscontrati durante le sessioni di registrazione, costituendo una delle ragioni che spinse a evitare un certo tipo di scrittura, nonché l’impiego di taluni strumenti musicali. A Parigi, Adolphe-Edward Sax (1859-1945), figlio del celebre inventore del saxofono Adolphe Sax,

³²⁷ Cfr. HARRY HALBREICH, *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, cit., pp. 642-643. Arthur Hoérée attribuisce la costituzione di organici ridotti per la musica da film alle limitazioni di carattere economico imposte dagli editori: «[...] l’effectif instrumental imposé aux compositeurs par l’éditeur, décidé à couvrir par les droits ces frais d’orchestre, dépasse rarement sept musiciens. Voilà notre cinéma sonore *obligatoirement* réduit à l’accompagnement par un maigre jazz ou un groupement genre brasserie. Les masses chorales, les beaux orchestres symphoniques ... fini !»: ARTHUR HOÉRÉE, *Essai d’esthétique du Sonore*, «La Revue Musicale», cit. p. 60 (corsivi originali). Per parte loro, Danièle Pistone e Serge Gut hanno notato «[...] une tendance à la restriction de l’effectif orchestral, qui n’est pas nécessairement un "war substitute" (expédient de guerre), mais peut-être une réaction d’ordre purement esthétique, sous l’influence des petites formations existant dans le jazz, à la radio (dès les années 20) ou dans le monde du cinéma (où, à partir de 1929, pour les enregistrements sonores sur film, des raisons économiques font aussi préférer les petits ensembles.»: SERGE GUT – DANIELLE PISTONE, *Les partitions d’orchestre de Haydn à Stravinsky*, Paris, Editions Champion, 1984, p. 336.

³²⁸ Harry Halbreich nota infatti l’assenza di strumenti quali il saxofono e le onde Martenot nel caso in cui Honegger si trovi a dover strumentare brani di musica “pura”: «Dans certains ouvrages spécifiques où la matière musicale le requiert [...], il prouve qu’il maîtrise parfaitement, lorsqu’il le veut, la palette « impressionniste » la plus chatoyante, mais il est typique qu’en dehors du contexte de la scène ses grands ouvrages orchestraux, et notamment les symphonies, ne font pas appel à des instruments « spéciaux », comme le saxophone ou les ondes Martenot, dont il a si bien su exploiter (et, dans le cas des ondes, découvrir) les ressources spécifiques.»: HARRY HALBREICH, *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, cit., p. 370. Noi sappiamo, però, che il saxofono è presente anche in *Mouvement symphonique n. 3* (1932-1933) e in *Nocturne* (1936), anche se è indubbio che lo strumento sia stato utilizzato maggiormente da Honegger nella musica legata all’ambito visivo-narrativo.

con l'appoggio e il consiglio del critico musicale e compositore Eric Sarnette sviluppò una serie di strumenti a fiato muniti di speciali sordine e di campane aggiustabili in base alla sonorità richiesta dal microfono; sempre Sarnette abbandonò l'uso degli strumenti ad arco, il cui suono era poco confacente alla registrazione e alla diffusione tramite l'altoparlante.³²⁹

Nel 1934 Sarnette pubblicò un testo con i risultati dei suoi esperimenti in studio intitolato *La musique et le micro*. In esso, oltre a descrivere le modificazioni attuate sugli strumenti (perlopiù a fiato) usati durante le registrazioni, arrivò addirittura a parlare di un'«*Esthétique de l'orchestre de micro*» e di una «*Écriture musicale modifiée pour le microphone*».³³⁰ Il lavoro di Sarnette potrebbe essere considerato, insomma, come un piccolo trattato di strumentazione, orchestrazione, estetica e scrittura per la musica da film, e anche per la radio.³³¹ Negli stessi anni infatti vediamo la nascita di un nuovo genere, quello della *musique radiophonique*, che implicava all'incirca lo stesso tipo di modificazioni per quanto concerne la strumentazione e la scrittura;³³² gli anni Trenta testimoniano la nascita di vere e proprie stagioni dedicate alla musica per la radio, in cui venivano eseguiti brani composti appositamente per l'occasione dai compositori più conosciuti del momento (Honegger, Milhaud, Ibert *etc.*).³³³

Oltre a tutto ciò, in generale, si può facilmente notare un altro tipo di tendenza nella scrittura orchestrale del periodo che può aver influenzato l'ideazione della struttura degli organici da film. Gli anni sono infatti gli stessi in cui dilagano i precetti del “neoclassicismo”, unito, almeno in Francia, all'idea di “nuova semplicità”. I componenti del Gruppo dei Sei

³²⁹ Cfr. MERVYN COOKE, voce *Film music*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. VIII, p. 799. Anche Milhaud aveva indicato la sua ricetta di strumentazione ideale per il microfono, ovvero: 3 saxofoni, arpa, tuba, piano, 3 violini e 1 violoncello. Cfr. BRUNO GOUSSET, *Aspects de l'orchestration dans l'œuvre symphonique de Milhaud*, in *Honegger – Milhaud. Musique et esthétique*, cit., p. 250. Pure Maurice Jaubert aveva riflettuto sui cambiamenti imposti dal microfono alla strumentazione; egli fu uno dei primi a abbandonare l'uso della grande orchestra, a beneficio delle piccole formazioni da camera. A questo proposito si veda FRANÇOIS PORCILE, *La belle époque de la musique française. Le temps de Maurice Ravel (1871-1940)*, cit., pp. 351-352.

³³⁰ ERIC SARNETTE, *La musique et le micro*, Paris, Office général de la musique, 1934.

³³¹ È possibile che Honegger fosse a conoscenza delle nuove tecniche di strumentazione di Sarnette mentre componeva la colonna sonora dei *Misérables* (1934): i saggi *Particularités sonores du film Rapt* di Honegger e Hoérée, e *Musique et électricité* di Sarnette sono stati pubblicati infatti nello stesso numero della «Revue musicale», nel dicembre 1934. Sempre del 1934 è la pubblicazione dello studio di Sarnette *La musique et le micro*.

³³² La differenza sostanziale fra i due generi si individua, secondo Sarnette, nel momento dell'emissione sonora via radio o tramite gli altoparlanti del cinema: «Au point de vue de l'orchestre je partage la musique mécanique en deux : celle qui donne à la reproduction moins la réalité du volume (radio, phonos) ; celle qui donne à la reproduction la réalité des intensités sonores de tous les instruments de l'orchestre (hauts-parleurs de cinéma)»: ERIC SARNETTE, *Musique et électricité*, «La Revue musicale», cit., p. 80.

³³³ Per approfondire la specificità di queste dinamiche di produzione si veda CHRISTOPHE BENNET, *La musique à la radio dans les années trente. La création d'un genre radiophonique*, Paris, L'Harmattan, 2010 e ROBERT PROT, *Dictionnaire de la radio*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997. La progressiva scomparsa del cinema muto negli anni Trenta aveva causato la disoccupazione dei musicisti che erano impegnati nelle orchestre “accompagnatrici” del cinema. Dotando le stazioni radiofoniche di orchestre proprie si volle tentare di assorbire queste forze offrendo lavoro ai musicisti professionisti. Su questi argomenti si veda CÉCILE MÉADEL, *Histoire de la radio des années trente*, Paris, Anthropos, 1994.

raccogliono e brandiscono i dettami di Jean Cocteau: è necessario distaccarsi da un tipo di strumentazione e di orchestrazione romantico-ottocentesca. I “fumi” dell’orchestra impressionista si dovranno dileguare per mezzo di una strumentazione “neoclassica”, corrispondente all’ideale di “nuova semplicità” indicato in *Le Coq et l’Arlequin*.³³⁴ Questo “spogliamento”, unito all’idea di *clarté*, non riguarda di certo solo la riduzione dell’organico ma anche la scrittura: le partiture reintroducono l’uso sistematico dei raddoppi, utili a conferire quella *netteté* che era scomparsa nel periodo impressionista. All’inizio del secolo si sono messe in luce, in generale, diverse tendenze per quanto concerne la strutturazione degli organici: è possibile incontrare sia la grande orchestra (basta pensare a alcuni dei balletti di Stravinskij presentati sui palcoscenici parigini negli stessi anni) sia le formazioni ridotte. Questi due andamenti possono essere immaginati come le due lame di una forbice che ha tagliato in due la produzione musicale del periodo.

In *Les Misérables*, della cui musica parleremo nello specifico più tardi, riscontriamo una riduzione nell’organico - vistosa è l’assenza del contrabbasso - e qualche scelta strumentale che, se non fossimo a conoscenza di tutte le circostanze sopra elencate, potrebbe apparirci bizzarra. L’organico è così costituito: 1 flauto, 1 oboe, 1 clarinetto in Si bemolle, 1 clarinetto basso in Si bemolle, 1 fagotto, 1 corno in Fa, 1 tromba in Do, 1 trombone, 1 piatto sospeso, 1 grancassa, 1 tamburo, 1 arpa, 1 piano, violini, viole, violoncelli. Il clarinetto basso è incaricato, inoltre, di suonare anche il saxofono contralto, a cui Honegger dona un ruolo di primo piano, nonché molti *solì* nello svolgersi della colonna sonora. Oltre al saxofono, notiamo anche la presenza del pianoforte, utile a conferire quell’idea di precisione sonora e allo stesso tempo di sintesi armonica così vicina alle esigenze degli organici del periodo neoclassico. Insomma, l’orchestra dei *Misérables* corrisponde alla ricetta che il compositore userà spesso anche nelle colonne sonore scritte più tardi, rivelando comunque un interesse e una predilezione verso gli strumenti a fiato - ascrivibile a una generale tendenza dell’epoca – considerati (come abbiamo visto con Sarnette) più confacenti e duttili nei confronti delle particolari richieste del microfono.³³⁵

³³⁴ «Debussy ha deviato, perché dall’imboscata tedesca è caduto nella trappola russa: di nuovo il pedale amalgama i ritmi, crea una specie di clima indeterminato, propizio alle orecchie miopi. Satie, invece, rimane intatto: ascoltate le *Gymnopédies*, d’una linea e d’una malinconia così nitide. Debussy orchestra, mescola, avvolge d’una nuvola la sua squisita architettura musicale [...] La spessa bruma, folgorata da lampi, di Bayreuth si trasforma in una sola nebbia intessuta di nevischio e macchiata dal sole impressionista. Satie parla d’Ingres; Debussy traspone Claude Monet alla russa.» JEAN COCTEAU, *Il Gallo e l’Arlecchino*, cit., p. 46.

³³⁵ Il saxofono compare nell’elenco degli strumenti dal timbro più efficace per la registrazione e per la radiodiffusione. È anche per questo motivo che viene spesso incluso nella musica da film e nella musica radiofonica degli anni Trenta. In merito a questo argomento si veda MARCEL PERRIN, *Le saxophone. Son histoire, sa technique et son utilisation dans l’orchestre*, Paris, Editions d’Aujourd’hui, 1977, pp. 85-90.

La colonna sonora ideata per *Les Misérables* costituisce una delle collaborazioni più importanti di Honegger con il mondo del cinema; di certo gli arrecò allora una certa celebrità in tale campo. Il successo della musica composta in questa occasione è sicuramente da attribuire anche al particolare *feeling* instauratosi tra il compositore e il regista, Raymond Bernard; Honegger ricorda infatti l'esperienza in questo modo:

Il faut [...] créer la musique adaptée au film. J'ai écrit dans cet esprit, et tout dernièrement, la partition des *Misérables*. Rien n'est plus agréable que de travailler avec Raymond Bernard, metteur en scène intelligent qui ne se croit pas, comme tant d'autres, le chef hiérarchique de tous les musiciens. Un compositeur devrait travailler d'accord avec le cinéaste et procéder avec lui au découpage préalable.³³⁶

Il lavoro si svolse dunque in totale armonia e comunanza di intenti, cosa non sempre scontata in questo ambito.³³⁷ Sicuramente fu anche l'alta qualità del film a aiutare e a ispirare il compositore nell'ideazione di una musica degna delle immagini; Bernard, lavorando sul capolavoro letterario di Hugo, desiderava rendere nel modo più verosimile possibile il dramma umano dei personaggi del romanzo.³³⁸

Sappiamo che Honegger elaborò la partitura durante il montaggio della pellicola; il compositore aveva iniziato a lavorarci prima di vedere il film nella sua interezza; compose infatti i tre *génériques* dopo aver letto la sceneggiatura: essi erano necessari per donare un'unità drammatica all'intera partitura. Da qui scaturirono i temi principali, pilastri di tutta la colonna sonora.³³⁹ Dopo aver finalmente visionato il film montato nella sua interezza, Honegger mise a punto nei minimi dettagli ogni episodio musicale. I brani vanno a formare, nel loro insieme, circa un'ora di musica. La registrazione fu effettuata nel settembre del 1933, negli studi di Joinville, sotto la direzione di Maurice Jaubert e la supervisione di Honegger. La musica venne subito riconosciuta dalla critica come un modello del genere.³⁴⁰

³³⁶ MM. Arthur Honegger, Jacques Ibert et Darius Milhaud nous disent comment la musique et le cinéma peuvent collaborer, in ARTHUR HONEGGER, *Écrits. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel*, cit., pp. 135-136.

³³⁷ I due si ritrovarono a collaborare anche in *Martbe Richard* (1937), *Cavalcade d'Amour* (1939) e *Un Ami viendra ce soir* (1945).

³³⁸ Per le specifiche tecniche e le informazioni sul film, che fu realizzato in tre episodi separati (*Une Tempête sous un crâne*; *Les Thénardières*; *Liberté, liberté chérie*), si veda la prima monografia dedicata interamente a Raymond Bernard: ÉRIC BONNEFILLE, *Raymond Bernard. Fresques et miniatures*, Paris, L'Harmattan, 2010.

³³⁹ Cfr. *ivi*, pp. 148-149. Per «*générique*» si intende quella che potrebbe essere definita l'*ouverture* iniziale, contenente i temi principali che verranno richiamati nel corso dell'intera partitura. Sembra che inizialmente Honegger avesse previsto di realizzare tre *ouvertures* differenti, una per ognuno dei tre episodi del film, finalizzate a riassumerne l'atmosfera. L'idea venne tuttavia abbandonata in seguito: il vero *générique* è quello del primo episodio, contenente due dei tre temi principali che verranno ripresi all'interno della partitura. Il brano eseguito durante i titoli iniziali del secondo episodio non può essere considerato un vero *générique*; esso espone tuttavia il terzo tema, fondamentale per lo svolgimento della colonna sonora. Per la musica eseguita durante i titoli iniziali del terzo episodio, il brano n. 13 (*L'Émeute*), vale lo stesso discorso fatto per il precedente: non riassume tutto il carattere dell'ultimo film, in quanto in esso compare solo il secondo dei tre temi fondamentali della partitura.

³⁴⁰ Per tutte queste informazioni si veda ÉRIC BONNEFILLE, *Raymond Bernard. Fresques et miniatures*, cit., pp. 148-149.

Immagine n. 3³⁴¹

La stesura e l'ideazione della partitura avvenne con l'aiuto di Maurice Thiriet.³⁴² essa comprende alcuni episodi sinfonici, assai sviluppati, da cui Honegger aveva intenzione di trarre due *Suites* per orchestra;³⁴³ il compositore invece ne trasse solo una, selezionando alcuni episodi dalla partitura integrale. Per quanto riguarda la realizzazione delle *Suites* e dunque la sopravvivenza della musica da film nella sala da concerto sappiamo che, tuttavia, quando a Honegger venne chiesto se riteneva che si potesse effettuare un tale trasferimento di materiale scritto per un contesto a un altro, mantenendone il valore, egli rispose: «Cela est excessivement rare et n'est pas le but de la musique de cinéma.»³⁴⁴ Dobbiamo quindi immaginare che l'autore, nel caso dei *Misérables*, comprendesse di aver effettivamente realizzato degli episodi di solida architettura, la cui sopravvivenza poteva essere garantita anche in mancanza dell'immagine. Valuteremo comunque più tardi la scelta dei brani che Honegger fece per costituire la *Suite*.

Ma veniamo nello specifico agli episodi, alla struttura e ai caratteri della colonna sonora dei *Misérables*, che, insieme alle partiture scritte per *Regain* (1937) e *Mermoz* (1943), è considerata uno dei migliori elaborati dell'autore nell'ambito della musica per film *parlants*.³⁴⁵ La disamina della partitura avverrà tramite la scelta dei momenti più significativi della stessa, mettendone in luce le relazioni con le riflessioni elaborate dall'autore nel corso degli anni. È

³⁴¹ Locandina del film *Les Misérables* di Raymond Bernard (1934).

³⁴² Esiste una registrazione su CD della partitura completa scritta per il film, realizzata dall'Orchestra Sinfonica della Radio di Bratislava e diretta da Adriano. Nella registrazione mancano tuttavia il n. 10 e il n. 16 (che non sono stati scritti per l'organico dell'orchestra); vi compare invece *Le Convoi nocturne*, n. 12bis, unico episodio la cui partitura è andata perduta: Adriano l'ha ricostruita a orecchio! Per questi dati si veda HARRY HALBREICH, *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, cit., p. 811.

³⁴³ Cfr. JACQUES FESCHOTTE, *Arthur Honegger. L'homme et son œuvre*, Paris, Seghers, 1966, p. 105. Spesso delle partiture integrali non rimaneva alcuna traccia, se non nelle trascrizioni in *Suite* per orchestra. La musica in genere veniva incisa sulla pista della pellicola e non veniva più eseguita; la partitura di solito rimaneva proprietà dell'autore. Con la realizzazione delle *Suites*, invece, c'era modo di eseguire di nuovo la musica dal vivo e di diffonderla tramite l'edizione a stampa. A proposito del trasferimento della musica da film alla Suite per orchestra, Michel Chion ha affermato: «Dans certains cas, comme Chostakovitch ou Honegger, ils ont pu tirer de leur travail pour le cinéma des versions symphoniques, des suites d'orchestre, et c'est ce qu'on leur souhaite de mieux»: MICHEL CHION, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 301.

³⁴⁴ ARTHUR HONEGGER, *La musique et le cinéma peuvent-ils s'accorder ?*, «Le Journal des Jeunes Musicales de France», 1^{er} décembre 1949, in ARTHUR HONEGGER, *Écrits. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel*, cit., p. 264. A proposito dell'esecuzione della musica da film nella sala da concerto Jolivet ha affermato: «Une musique écrite pour le théâtre, le film ou la radio, si elle est une bonne musique de scène, ne peut être donnée au concert, c'est qu'elle n'était appropriée ni au théâtre, ni au film, ni à la radio.»: *La musique et le cinéma peuvent-ils s'accorder ?*, «Journal JMF (2)», 18 janvier 1950, in ANDRÉ JOLIVET, *Écrits. Textes transcrits, présentés et annotés par Christine Jolivet-Erlih*, Sampzon, Delatour, 2006, vol. I, p. 224. Sullo stesso argomento si è espresso anche Milhaud: «Il est rare qu'une partition composée pour le cinéma puisse être utilisée au concert, parce qu'elle est en général trop fragmentaire, trop descriptive, adaptée uniquement aux nécessités de l'écran (illustration de scènes, bal musette, fanfare de village, manège de foire, etc.). Cependant, j'ai pu extraire de cette musique une série de pièces de piano pour amateur : *L'Album de Madame Bovary*»: DARIUS MILHAUD, *Ma vie heureuse*, Paris, Pierre Belfond, 1987, p. 195.

³⁴⁵ Fra l'altro, sia in *Regain* sia in *Mermoz* è presente un saxofono contralto all'interno dell'organico orchestrale.

bene ricordare che abbiamo a che fare con uno dei primi tentativi di film *parlant*. Honegger, come molti dei suoi colleghi, tentava di creare un vocabolario, un prontuario di scrittura, di corrispondenze fra suono e immagine che ancora non esisteva; si trovava, inoltre, a dover combinare i tre componenti della pista sonora, ovvero musica, rumori e “parlato”. In taluni casi ha attuato dei veri e propri procedimenti *ante litteram*, che sono serviti da guida per gli anni a venire.

La colonna sonora è costituita da ventitré pezzi; essi si distribuiscono in tre parti (I: 1-7; II: 8-12; III: 13-23) che corrispondono ai tre macro episodi in cui si divide il film.³⁴⁶ Abbiamo detto che la partitura, nel suo totale, consta all'incirca di un'ora di musica: per l'epoca è molto. Se però pensiamo che il film, nel suo complesso, ha una durata di 4 ore e mezza, si capisce che molti dei suoi episodi sono sprovvisti di musica. In effetti, gli interventi musicali di Honegger sono distribuiti in modo parsimonioso e sapiente: il loro intento non è quello di soffocare o sovraccaricare l'immagine; spesso non si limitano nemmeno alla semplice illustrazione; intendono, in taluni casi, arricchire il carattere di certe sequenze con procedimenti «critici».³⁴⁷

I metodi di scrittura utilizzati da Honegger costituiscono una sorta di campionario di possibili soluzioni adottabili nella musica da film. Sono riscontrabili esempi di musica diegetica e di musica extradiegetica, nonché momenti in cui le tipologie vengono incrociate; in alcuni episodi la musica mira a illustrare acriticamente l'immagine, in altri si pone in contrasto con essa, in altri ancora tende a fare entrambe le cose; sono presenti pure momenti in cui è la musica a rivelarci i pensieri nascosti dei personaggi. Il compositore, insomma, si presenta solidamente preparato, a suo agio e inventivo nelle scelte attuative.

All'epoca non erano ancora state enunciate molte teorie intorno al sonoro; di un certo peso è sicuramente quella del Manifesto dell'asincronismo del 1928 firmato da Sergej Ejženštejn, Vsevolod Pudovkin e Grigorij Aleksandrov, di cui però non sappiamo se Honegger fosse a conoscenza all'epoca in cui compose la musica per *Les Misérables*. Il Manifesto non si poneva in alcun modo in contrasto con l'avvento del sonoro al cinema: considerava tale avvenimento come una tappa fondamentale per l'evoluzione del film. Il film muto, con la sola forza dell'immagine, non permetteva infatti l'impiego di intrecci narrativi

³⁴⁶ La lista dettagliata dei brani è visionabile in HARRY HALBREICH, *L'oeuvre d'Arthur Honegger: chronologie, catalogue raisonné, analyses, discographie*, cit., pp. 809-815. Per quanto riguarda la partitura integrale farò riferimento al manoscritto 17523, conservato presso la Bibliothèque nationale de France, a Parigi. La partitura è infatti inedita. Per quanto concerne la *Suite* farò riferimento all'edizione Salabert, stampata a Parigi nel 1984: si tratta dell'unica edizione a stampa disponibile della musica per i *Misérables*.

³⁴⁷ Il lessico specifico per la musica da film, utilizzato per la descrizione degli episodi musicali, è tratto da SERGIO MICELLI, *Musica per film. Storia, Estetica – Analisi, Tipologie*, cit.

elaborati. Era necessario, tuttavia, che l'introduzione del sonoro non andasse a influenzare l'arte del montaggio, strumento di espressione fondamentale del cinema moderno. La soluzione stava nell'evitare l'uso di musica descrittiva, acritica, con funzione esornativa, quasi pleonastica, una musica cioè legata al significato dell'immagine: essa non doveva essere ritagliata a piacere per seguire l'andamento del montaggio. Era necessario quindi ideare un «contrappunto» sonoro da cui potesse scaturire una non coincidenza fra schermo e suono: slegata dall'immagine, la musica poteva essere così facilmente adattata al montaggio. Inoltre, accostando due elementi di carattere contrastante, la musica, invece di "limitarsi" a accrescere il significato dell'immagine, era in grado di incrementare la sua carica espressiva, fornendo un commento "critico" e attivo nei confronti dello schermo, e caricando così la sequenza filmica di ulteriori significati.³⁴⁸ Non sappiamo, per l'appunto, se Honegger fosse a conoscenza della cosiddetta «teoria dell'asincronismo» del Manifesto (che venne poi enunciata in maniera più rigorosa da Pudovkin nel 1933, nel saggio *Asincronismo quale principio del film sonoro*). Quello che è certo è che anche il compositore fece uso del «contrappunto» critico, sebbene in un senso leggermente diverso da quello inteso dai cineasti russi.

Ma veniamo agli interventi musicali specifici ideati da Honegger. Uno degli espedienti che si riscontra in tutta la colonna sonora è quello dell'uso dei temi con funzione leitmotivica. I temi principali sono tre, quello di Jean Valjean, quello dei forzati e quello di Cosette e Marius. I primi due (entrambi in Mi minore) compaiono nel *Générique* iniziale e hanno caratteristiche prettamente metaforico-descrittive: il tema di Jean Valjean è di carattere gravoso e severo. Il suo andamento, tuttavia, presenta un'ascesa verso l'acuto che potrebbe voler indicare la lenta ma sicura nobilitazione del personaggio: da forzato, da criminale fuorilegge, egli si redimerà attraverso un processo di trasformazione che lo porterà a cercare di aiutare il prossimo in ogni situazione, fino a sacrificare se stesso.

Esempio n. 13³⁴⁹

Tema di Jean Valjean

Immagine n. 4³⁵⁰

³⁴⁸ Per una lettura critica delle teorie di Ejženštejn, Pudovkin e Aleksandrov rimando a: ALBERTO BOSCHI, *L'avvento del sonoro in Europa. Teoria e prassi del cinema negli anni della transizione*, cit., pp. 10-11 e 34-36.

³⁴⁹ ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Suite d'orchestre* (partitura), Paris, Salabert, 1984, 1. *Générique*, pp. 1-2, bb. 3-8.

³⁵⁰ Jean Valjean in veste del sindaco di Montreuil-sur-Mer.

Il tema dei forzati è caratterizzato da un andamento opposto a quello del tema precedente: Jean Valjean si muove verso il cielo; i forzati gravitano verso il basso, verso la miseria della loro umana condizione terrena, con un salto di terza minore discendente che si ripete incessantemente senza rimedio e senza pietà:

Esempio n. 14³⁵¹

Tema dei forzati

Immagine n. 5³⁵²

Il tema di Cosette e Marius appare invece all'inizio del secondo film, come suo *générique*. La melodia si muove rapida e con entusiasmo sulla dominante di Re bemolle maggiore: con la sua intensità e il suo slancio, cerca di esternare il fresco e genuino sentimento intessuto fra i due personaggi.

Esempio n. 15³⁵³

Tema di Cosette e Marius

Immagine n. 6³⁵⁴

Tutti e tre i temi si individuano nel livello esterno acritico, con funzione, come abbiamo detto, leitmotivica:³⁵⁵ questo significa che non si tratta di musica in scena, bensì esterna, che viene udita solo dagli spettatori. Nonostante l'atto di Honegger sia qui interpretativo, esso si "limita" a «confermare e rafforzare l'espressività dell'episodio tendendo inevitabilmente al pleonaso e alla ridondanza»³⁵⁶. Rispetto all'immagine, i temi si pongono in funzione di commento, in quanto, scegliendo di rappresentare una certa situazione/emozione in un determinato modo, Honegger interpreta l'immagine posta sullo schermo «appellandosi a ogni prerogativa del linguaggio musicale e assumendo caratteri

³⁵¹ ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Suite d'orchestre* (partitura), cit., pp. 3-4, 1. *Générique*, da [1] a 8 battute dopo [1].

³⁵² Jean Valjean nei panni del forzato.

³⁵³ ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables* (partitura), manoscritto autografo, p. 25, da [1] a 9 battute dopo [1].

³⁵⁴ Cosette e Marius al Jardin de Luxembourg.

³⁵⁵ Ricordiamoci che Honegger parla per la prima volta del possibile utilizzo dei motivi conduttori nelle partiture per la musica da film già nel 1923, in *Adaptations musicales*. Le stesse idee sull'utilizzo di questa tecnica unificatrice riappaiono anche nel 1931, in *Du Cinéma Sonore à la Musique réelle*.

³⁵⁶ SERGIO MICELLI, *Musica per film. Storia, Estetica – Analisi, Tipologie*, cit., p. 651.

formali, anche minimi, di autonomia discorsiva più o meno dignitosa».³⁵⁷ Inoltre, si tratta di commenti musicali sincroni impliciti, in quanto

[...] l'evento musicale associabile non è smaccato, plateale, e tanto meno onomatopeico. Si tratta [...] di coincidenze per lo più metaforiche o simboliche, che a una visione e a un ascolto non troppo selettivi possono passare inosservate poiché si basano su analogie formali indirette e su reazioni psicologiche interiorizzate più che esteriorizzate.³⁵⁸

Sempre per quanto riguarda i temi, si riscontra spesso una loro incessante e ossessiva ripetizione nei vari episodi della colonna sonora, con la funzione di rimarcare un particolare stato d'animo oppure con intento evocativo; nelle loro numerose riprese essi sono oltretutto sottoposti al processo della variazione melodica, ritmica, armonica e/o timbrica, sempre adattandosi alle circostanze narrative dello schermo. Il *Générique*, il brano che accompagna i titoli iniziali prima dell'inizio vero e proprio del film, con i suoi temi, ha la funzione di riassumere quello che sarà il carattere della colonna sonora nella sua interezza. Anche il brano n. 8, *Cosette et Marius*, viene eseguito durante lo scorrimento dei titoli iniziali del secondo film. In seguito, tutti e tre i temi verranno ripresi in associazione alle sequenze relative a Jean Valjean e ai forzati, nonché a quelle relative al sentimento fra Cosette e Marius o comunque ai momenti in cui si fa riferimento a questi personaggi.

Addentriamoci finalmente all'interno del film. Fra i numerosi episodi musicali inseritovi, vorrei soffermarmi su tre brani che mi sembrano riassumere nel loro insieme tutte le possibilità tecniche e espressive impiegate da Honegger per questa pellicola: il n. 4 (*Une Tempête sous un crâne*), il n. 9 (*La Fête à Montfermeil*) e il n. 20 (*Dans les Égouts*).

In *Une Tempête sous un crâne* Honegger si trova a doversi scontrare con la presenza delle parole pronunciate da Jean Valjean o, meglio, con i pensieri da lui esternati. L'episodio è molto articolato e si sviluppa in stretta relazione con le scene poste sullo schermo: Valjean, divenuto ormai da tempo sindaco di Montreuil-sur-Mer sotto l'identità di Monsieur Madeleine, viene a conoscenza che a Arras la polizia ha catturato un uomo ritenuto essere il criminale Jean Valjean. L'ex forzato comprende che l'evento potrebbe spazzare via per sempre i sospetti nei suoi confronti, ma realizza anche che non potrebbe mai permettere che qualcun'altro scontasse la pena al suo posto. Quella musicata da Honegger è la notte di angoscia, di paura, di indecisione trascorsa da Jean Valjean prima di recarsi al processo in cui rivelerà la propria identità, scagionando il prigioniero di Arras.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 634.

³⁵⁸ *Ivi*, pp. 638-639.

Nella scena l'ex forzato valuta a voce alta, in una calma apparente, il modo migliore per raggiungere Monfermeil, città in cui si trova la piccola Cosette (che Valjean ha promesso di riportare alla malata Fantine sul letto di morte); i suoi pensieri, tuttavia, tornano a Arras, dove si trova il prigioniero incarcerato al suo posto. Inutile dire che Valjean è fortemente combattuto: i fantasmi del passato lo perseguitano; d'altra parte sa di aver fatto del bene alla gente di Montreuil e pensa, almeno inizialmente, di aver già scontato la sua pena. Nel momento in cui getta uno sguardo alla moneta d'argento sottratta anni prima a un piccolo savoiaro (di cui sentiamo la voce fuori campo), l'ex forzato, preso dall'agitazione, continua a ripetersi che tutti quegli avvenimenti appartengono al passato e che «Jean Valjean est mort». A una nuova apparente calma segue però l'intervento della voce (sempre fuori campo) di Monsignor Myriel, il quale ricorda a Valjean che un innocente verrà punito al suo posto a Arras. Il turbamento arriva al suo apice quando il candelabro donatogli da Monsignor Myriel cade. Valjean ritrova la calma e la lucidità, raccoglie il candelabro e ne riaccende le candele: la decisione di recarsi al processo per svelare la sua identità e scagionare il prigioniero di Arras è presa.

Immagine n. 7³⁵⁹

Il brano è strutturato nella forma ternaria ABA: A è una tenebrosa meditazione ternaria in Re minore che si arresta su accordi dissonanti del pianoforte al suono della voce del piccolo savoiaro; segue B, la parte agitata e sincopata in cui Valjean tenta di autoconvincersi della sua buona condotta. La tensione sale e poi si riplaca. La musica si arresta nuovamente alla voce di Monsignor Myriel su un accordo, questa volta più luminoso, di Si maggiore di pianoforte e archi; segue un momento di angoscia che culmina con la caduta del candelabro, che ci riporta alla melodia iniziale, dunque ad A.³⁶⁰

Esempio n. 16³⁶¹

A

³⁵⁹ Jean Valjean raccoglie il candelabro.

³⁶⁰ Lo stretto legame con le immagini proiettate sullo schermo è testimoniato anche dalle precise indicazioni "visive" riportate da Honegger sul manoscritto: nel momento iniziale, in cui Valjean scruta la mappa, è specificato: «Jean Valjean avec la carte»; al ricordo del piccolo savoiaro: «Voix du petit Savoyard»; agli avvertimenti di Monsignor Myriel: «Voix du Monseigneur Myriel»; alla caduta del candelabro: «Le Chandelier tombe».

³⁶¹ ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables* (partitura), manoscritto autografo, p. 12, bb. 1-4.

Esempio n. 17³⁶²

Voix du petit Savoyard

Esempio n. 18³⁶³

B

Esempio n. 19³⁶⁴

Voix du Monseigneur Myriel

Si nota, inoltre, l'estrema cura nell'uso delle dinamiche: il fine è quello di incrementare l'effetto drammatico e di realizzare un elaborato intreccio sonoro fra parola parlata e musica. In effetti, nella maggior parte dei casi, proprio nei punti in cui la parola e il dialogo sono assenti la musica è più complessa: Honegger sa bene che, proprio nei momenti in cui il dialogo è assente, i riflettori sono puntati sulla sua musica, che può dunque permettersi di essere più sofisticata. L'attenzione dello spettatore, in quei punti, è infatti più disponibile a spostarsi sull'ascolto. La musica prende allora le veci della parola nel tentare di descrivere, di spiegare e di interpretare ciò che viene mostrato sullo schermo.

Nell'elaborato episodio *Une Tempête sous un crâne* la musica di Honegger tenta, per l'appunto, di dar voce ai pensieri del personaggio, alla vera e propria tempesta di sentimenti fluttuanti nella sua testa. La musica qui può esprimersi in tutta la sua forza. E questa forza non riguarda solo una maggior complessità di scrittura ma anche l'uso sapiente e "drammatico" del volume. Se la parola è assente, il volume della musica sarà quasi sempre maggiore; se la parola è presente, ma solo in quanto monologo di un personaggio o in quanto esplicazione dei suoi pensieri, allora avverrà, nella maggior parte dei casi, uno scontro dialettico, una sorta di dialogo fra parola parlata e musica, e il volume salirà e scenderà in base alla situazione; se invece il momento è incentrato sul dialogo fra i personaggi, la musica fungerà generalmente da sfondo sonoro e spesso, in questi casi, sarà di una fattura più scarna, meno pretenziosa. Si potrebbe parlare, in questo senso, di una vera e propria estetica del volume. Anche qui la musica commenta da un livello esterno acritico: l'angoscia, la disperazione, i ricordi di Valjean sono espressi musicalmente per mezzo di un sincrono implicito.

Passiamo al brano n. 9, *La Fête à Montfermeil* (il secondo film, *Les Thénardier*, si apre con le immagini della festa paesana di Monfermeil). La piccola Cosette è costretta da

³⁶² *Ivi*, p. 13, da 3 battute prima di [4] a 1 battuta prima di [4].

³⁶³ *Ivi*, p. 14, da 7 battute dopo [4] a 10 battute dopo [4].

³⁶⁴ *Ivi*, p. 15, 1 battuta prima di [7].

Madame Thénardier a andare a riempire un secchio d'acqua al torrente nella foresta vicina, mentre la signora e le sue figlie, insieme agli altri paesani, si godono l'atmosfera spensierata della festa. Cosette è impaurita dall'oscurità della foresta; per di più la bambina, di soli otto anni, è incapace di trasportare da sola il pesante secchio d'acqua. In suo aiuto giunge Jean Valjean; la riconosce come figlia di Fantine e, prendendola per mano, rientra con lei in paese per dirigersi verso la locanda dei Thénardier. Questi avvenimenti sono illustrati per mezzo di diversi espedienti musicali, che si susseguono in cinque sezioni:

- a) un grezzo valzer paesano il cui tema è esposto dal clarinetto e che fa da colonna sonora alla festa paesana con il suo colorito pittoresco;
- b) il contrappunto della melodia del valzer sopracitato con suoni inquietanti prodotti dai *glissandi* e dai *tremoli* del trombone e degli archi, accompagnati dai fremiti delle percussioni. L'intento è quello di accostare l'atmosfera spensierata della festa paesana a quella cupa e tenebrosa della foresta, incrementando il senso di sofferenza provato da Cosette;
- c) una serena e nobile melodia del saxofono contralto: Valjean arriva in soccorso di Cosette, l'atmosfera si rischiarà;
- d) una polka di carattere prettamente popolare il cui tema è eseguito dalla tromba e dal clarinetto: compare al rientro di Cosette e Valjean in paese;
- e) la riesposizione di a) durante il percorso dei due personaggi dalla festa del paese alla locanda dei Thénardier.³⁶⁵

Anche in questo caso nel manoscritto sono specificati gli avvenimenti che si succedono nelle scene, sempre a indicare lo stretto legame intrecciato fra musica e immagine; troviamo infatti in b) l'indicazione: «Cosette dans la forêt» e in c): «Jean Valjean et Cosette».

³⁶⁵ Cfr. HARRY HALBREICH, *L'oeuvre d'Arthur Honegger: chronologie, catalogue raisonné, analyses, discographie*, cit., pp. 812-813.

Immagini nn. 8 e 9³⁶⁶

Esempio n. 20³⁶⁷

a)

Esempio n. 21³⁶⁸

b)

Esempio n. 22³⁶⁹

c)

Esempio n. 23³⁷⁰

d)

Come nell'episodio *Une Tempête sous un crâne*, anche qui vale il procedimento per cui la maggiore elaborazione musicale si presenta quando la parola parlata è assente; ciò accade in b), il momento in cui due elementi musicali di carattere diverso si sovrappongono fungendo da commento sonoro alle immagini della foresta. In questo punto l'uso del tema gaio e spensierato di a) si pone in contrasto con le immagini che ritraggono un momento di paura e sconforto ricreato dai suoni inquietanti del trombone e degli archi: si può parlare, dunque, di «una musica di livello interno prodotta senza volontà alcuna da parte del personaggio, [...] in contrasto stridente col suo stato d'animo, [che] determina un corto circuito semantico [...]»³⁷¹ È molto probabile infatti che la melodia di a) sia eseguita “internamente” alla festa paesana: viene udita quindi sia dai personaggi del film che da noi spettatori. L'uso che Honegger ne fa è però, come dicevo, in contrasto con l'immagine: mira a contrappuntarla. Forse questo è il momento in cui il compositore più si avvicina alla «teoria dell'asincronismo», in quanto intende commentare criticamente lo schermo e la situazione rappresentata. Per il resto, l'episodio c) si pone nel livello esterno acritico, in sincrono implicito, mentre d) potrebbe essere individuato anch'esso nel livello interno, udito anche dai paesani di Montfermeil (non possiamo affermarlo con certezza, solo perché i presunti suonatori della

³⁶⁶ Cosette nella foresta a riempire il secchio d'acqua.

³⁶⁷ ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables* (partitura), cit., p. 30, da 4 battute prima di [1] a 4 battute dopo [1].

³⁶⁸ *Ivi*, p. 31, da [C] a 4 battute dopo [C].

³⁶⁹ *Ivi*, pp. 33-34, da 13 battute prima di [1] a [1].

³⁷⁰ *Ivi*, p. 35, da [D] a 8 battute dopo [D].

³⁷¹ SERGIO MICELI, *Musica per film. Storia, Estetica – Analisi, Tipologie*, cit., p. 644.

festa paesana non compaiono mai sullo schermo: la fonte sonora, se interna alla scena, sarebbe dunque nascosta).

Passiamo ora al brano n. 20, *Dans les Égouts*. Siamo nel terzo film, *Liberté, liberté chérie*. L'episodio musicale si presenta come uno dei più sviluppati a livello di scrittura, data l'assenza di dialoghi (se non per un brevissimo scambio fra Javert e uno dei suoi poliziotti). Valjean porta in salvo Marius, caricandolo sulle sue spalle e si trascina all'interno della rete fognaria di Parigi. Nel frattempo Javert, liberato poco prima da Valjean, attende l'ex forzato per catturarlo all'uscita del canale sotterraneo. La tonalità del brano è Mi minore; la struttura ABABA. Nelle sezioni A troviamo un susseguirsi ossessivo di crome legate a due a due con un accento sulla prima; esse si ripetono senza sosta, intendendo mettere in rilievo lo sforzo fisico di Valjean nel suo disperato e faticoso cammino nel sottosuolo di Parigi.

Esempio n. 24³⁷²

A

Sempre all'interno di A troviamo anche ripetuto più volte il breve e minaccioso inciso di biscrome in levare degli ottoni (marcato dal procedere a quarti *staccati* del pianoforte), che sta a indicare la presenza invisibile e attenta di Javert - questi momenti sono infatti indicati in partitura dall'indicazione: «Javert».

Esempio n. 25³⁷³

Javert

Le sezioni B invece constano di lente salite cromatiche, cariche di tensione e di angoscia.

Esempio n. 26³⁷⁴

B

Nell'ultima ripetizione di A, il parossismo delle crome ripetute raggiunge il *fortissimo* e compare, in contemporanea a esso, il tema di Jean Valjean al trombone: l'ex forzato, redento, sfida tutte le avversità per salvare Marius. Il volume, dunque, anche in questo episodio è usato in modo espressivo: aumenta lentamente fino a raggiungere l'apice nel finale. La musica qui può esprimersi in tutta la sua autonomia; si intreccia solamente, in alcuni punti, con il rumore dell'acqua che scorre. Su questo punto riferisce Arthur Hoérée:

³⁷² ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Suite d'orchestre* (partitura), cit., 2. *Dans les Égouts*, p. 24, bb. 7-10.

³⁷³ *Ivi*, pp. 25-26, bb. 15-17.

³⁷⁴ *Ivi*, pp. 28-29, bb. 28-31.

Dans les *Misérables*, Honegger avait conçu pour la course éperdue dans les égouts, une musique de plus en plus dense, exprimant la fatigue et les suffocations du forçat évadé. Par le procédé du mixage (mélange) [...], on a « fondu » cette musique afin de percevoir le clapotis de l'eau ! La gradation instrumentale était entièrement perdue. [...] ³⁷⁵

Questo non toglie, tuttavia, che l'effetto di inesorabilità, di angoscia e di disperazione sia stato raggiunto. Nel caso di questo brano, Honegger commenta quindi attivamente l'immagine per mezzo di metafore musicali; si tratta ancora di un sincrono implicito, nel livello esterno acritico.

Lo spessore di scrittura e di elaborazione di questo pezzo gli permise di essere selezionato per entrare a far parte della *Suite*. Essa è composta dai seguenti episodi musicali (fra parentesi sono indicati i brani del manoscritto a cui fanno riferimento):

1. *Générique* (nn. 1,2a e 2c);
2. *Dans les Égouts* (n. 20);
3. *Musique chez Gillenormand* (n. 21) ;
4. *Mort de Jean Valjean* (n. 23);
5. *L'Émeute* (nn. 13 e 7). ³⁷⁶

Essi presentano qualche piccola modifica rispetto agli episodi presenti nella partitura integrale del film, ma nel complesso si tratta degli stessi brani. È da notare che in tutti i casi ci troviamo di fronte a musiche che possono avere, grazie alle loro peculiari caratteristiche e alla loro elaborazione architettonica, una vita propria nella sala da concerto. I brani della colonna sonora nascono per diventare un tutt'uno con le immagini poste sullo schermo e non dovrebbero quindi avere una vita separata da esso; in taluni casi, però, la qualità di alcuni episodi ha permesso loro di uscire dalla sala cinematografica e di esprimersi indipendentemente.

È sorprendente che Honegger non abbia selezionato anche *Une Tempête sous un crâne* per la sua sofisticata costruzione, *Cosette et Marius* per l'importanza del terzo tema in esso contenuto e *La Fête à Montfermeil* per la sovrapposizione di motivi di carattere contrastante; possiamo supporre, tuttavia, che Honegger avesse intenzione di usarli nella seconda *Suite*,

³⁷⁵ ARTHUR HOÉRIÉE, *Essai d'esthétique du Sonore*, «La Revue Musicale», cit., p. 51.

³⁷⁶ Per le specifiche informazioni riguardanti la *Suite* si veda HARRY HALBREICH, *L'oeuvre d'Arthur Honegger: chronologie, catalogue raisonné, analyses, discographie*, cit., p. 816.

mai realizzata ma inizialmente prevista (l'unica Suite esistente è stata intitolata dall'autore «*Première Suite Symphonique*», a testimonianza della sua volontà di idearne una seconda).

È possibile individuare anche molti interventi di musica diegetica, ovvero interna al film, che viene condivisa sia dai personaggi che dagli spettatori; si tratta quindi di eventi musicali di livello interno. Eccone qualche esempio: il n. 16, *Mort de Gavroche*, in cui il ragazzo canta una melodia prima di morire; il canto del *petit Savoyard* (non riportato in partitura) - Valjean ruba a questo bambino una moneta d'argento nel primo film; il canto della Marsigliese, presente nel n. 18, (*L'Assaut*), in cui si ha un intreccio fra musica diegetica e musica extradiegetica; la musica dell'organo, all'uscita della chiesa nel n. 10 (*Sortie de l'Eglise*); le rullate dei tamburi militari al funerale del generale Lamarque, a cui si mescolano poi i rumori degli spari, all'inizio del terzo film.³⁷⁷

Soffermiamoci ora sull'impiego del saxofono specificamente all'interno dei numeri della Suite. Lo strumento ha qui un ruolo paragonabile in tutto e per tutto a quello degli altri strumenti a fiato: funge sia da solista sia da "accompagnatore", suonando in compagnia degli altri leggi orchestrali. È presente in tutti i movimenti tranne nel n. 3 *Musique chez Gillenormand*.

Nel *Générique* il saxofono fa il suo ingresso al n. [6], che equivale al n. 2a della partitura integrale della musica da film, ovvero all'episodio *Jean Valjean sur la route*. In mancanza della presenza di un saxofono, Honegger segna che la parte dello strumento deve essere eseguita dal clarinetto in Si bemolle. La tonalità reale è Mi maggiore (Re bemolle maggiore per il saxofono). La melodia accompagna il passo di marcia di Jean Valjean; è di carattere solare e spensierato. Il canto del sax è abbinato al mero scandire dei quarti del pianoforte e dei violoncelli, che si limitano a eseguire la scala di Mi maggiore in discesa e in ascesa fino al termine dell'intervento dello strumento solista.

Immagine n. 10³⁷⁸

³⁷⁷ Kœchlin ammirava particolarmente questo impiego del suono dei tamburi militari su uno sfondo "silenzioso": «[...] À l'opposé du *film musical* et bien que je sois compositeur, je n'en reste pas moins un fervent des *silences*, et parfois d'une *absence prolongée de toute musique*. Même quand il n'y a point de paroles. Surtout alors, peut-être. Des silences complets, seulement alternés de bruits, de percussion, ou de quelques mots brefs : ainsi, dans *Les Misérables*, l'épisode des funérailles du général Lamarque, si impressionnant [...]»: CHARLES KŒCHLIN, *Le problème de la musique de cinéma*, «Le Monde musical», 31 octobre 1934, pp. 269-271, in *Musique et société. Écrits présentés par Michel Duchesneau*, Sprimont, Mardaga, 2009, vol. II, p. 235 (corsivi originali); «[...] En revanche, il arrive fort bien que la musique soit inutile et, pour tout dire, encombrante. Elle s'harmonise mal au parlé. Et parfois, même sans parler, un silence complet vaudra mieux. Rappelez-vous dans *Les Misérables*, l'effet saisissant des tambours, avec la brève acclamation à intervalles réguliers, qui seuls scandaient la marche des funérailles du général Lamarque.»: CHARLES KŒCHLIN, *Musique et cinéma*, «L'Art musical populaire», Bulletin de la Fédération musicale populaire, mai 1938, pp. 5-6, in *ivi*, p. 401.

³⁷⁸ Jean Valjean sur la route.

La parte del saxofono è di carattere cantabile, legata e di un colore abbastanza scuro. Si muove infatti nel registro medio-grave. Sono presenti numerosi salti intervallari che l'interprete deve cercare di legare il più possibile durante i passaggi di registro. La dinamica è *piano*, con molte note nell'estremo grave dello strumento non semplici da eseguire con una sonorità aggraziata. Si nota da parte di Honegger un errore di estensione per quanto riguarda il registro dello strumento: l'intervento inizia con un Sol bemolle², nota non eseguibile sul sax contralto (che può arrivare all'estremo grave di Si bemolle²). È probabile che in questo caso (come nella battuta seguente e a b. 4 della parte del sax) il musicista esegua la nota un'ottava sopra a quella prevista in partitura.

Esempio n. 27³⁷⁹

Il sax, dopo aver eseguito due brevi interventi di passaggi di crome a [7], rientra quattro misure prima di [10]. Questa volta è il corno inglese che deve suonare la melodia al posto del sax alto, in caso di una sua assenza. Il corno fa da contrappunto al breve intervento di quattro misure del saxofono, mentre il pianoforte lo sostiene armonicamente. Il carattere dell'intervento è prettamente bucolico, «dans le style de la musique “rustique” française», in un ritmo di siciliana;³⁸⁰ le note sono legate e posizionate perlopiù a stretta vicinanza, a eccezione dell'intervallo di quarta giusta a cavallo fra la prima e la seconda misura dell'intervento. Lo strumento si muove nel suo registro medio-acuto; questa volta non vi sono errori riguardanti la sua estensione.

Esempio n. 28³⁸¹

La melodia passa poi al flauto; gli altri strumenti lo accompagnano, compreso il saxofono con due interventi di semiminime puntate precedenti a [11]. A [11] si inseriscono anche l'oboe e il clarinetto con disegni melodici simili a quello eseguito dal saxofono due misure dopo [11], questa volta con il sostegno degli archi. Anche in questo caso l'intervento dello strumento è legato e possiede un sapore bucolico; si muove questa volta fra i suoi registri acuto-medio-grave.

Esempio n. 29³⁸²

³⁷⁹ ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Suite d'orchestre* (partitura), cit., 1. *Générique*, pp. 12-13, da [6] a 11 bb. dopo [6].

³⁸⁰ HARRY HALBREICH, *L'oeuvre d'Arthur Honegger: chronologie, catalogue raisonné, analyses, discographie*, cit., p. 809.

³⁸¹ ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Suite d'orchestre* (partitura), cit., 1. *Générique*, p. 17, da 4 bb. prima di [10] a [10].

³⁸² *Ivi*, pp. 18-20, da 6 bb. prima di [11] a 5 bb. dopo [11].

Nel n. 2. *Dans les Égouts*, il saxofono non esegue interventi da solista, ma si integra perfettamente all'interno dell'orchestra suonando la stessa parte degli altri fiati. Non riportiamo qui gli estratti dei suoi interventi, ma ci limitiamo a indicarne la natura del tutto simile a quella degli esempi nn. 12 e 14 riportati e analizzati in precedenza.

Abbiamo detto che nel n. 3 *Musique chez Gillenormand* il saxofono *tacet*. Rientra al n. 4 *Mort de Jean Valjean*, precisamente a [12]. Lo strumento espone una mesta melodia che vuole raffigurare il tragico momento della morte di Jean Valjean. Il tema non è però presentato per la prima volta dal saxofono, ma dal clarinetto in Si bemolle, che lo espone a partire dalla terza battuta del brano. È di nuovo il corno inglese a dover suonare in caso di mancanza di un saxofono.

La parte dello strumento è perfetta per le possibilità espressive del sax: si muove nel registro medio-acuto; presenta una pronuncia perlopiù legata; è di natura dolce, cantabile e particolarmente espressiva, soprattutto dopo il momento del salto di ottava cinque misure dopo [12]. In questo caso il solista si muove su un tappeto armonico scandito per quarti dall'arpa, mentre il flauto, l'oboe, il clarinetto, i violini e le viole punteggiano lo sfondo con figure di due semicrome seguite da una pausa di croma. A ciò si aggiungono dei brevi interventi melodici delle viole, della tromba e del pianoforte, che creano momentanei inspessimenti della trama sonora. L'episodio si chiude con la decisa scansione dei quarti da parte dei violoncelli.

Esempio n. 30³⁸³

Passiamo infine al n. 5 *L'Emeute*. Questo movimento ripropone due momenti della partitura integrale: il n. 13 *L'Emeute* e il n. 7 *Fuite de Jean Valjean*. Anche in questo caso è il corno inglese a essere incaricato di suonare la parte del saxofono in caso di una sua mancanza. Qui il sax non esegue dei *solì*, ma partecipa all'atmosfera di rivolta del brano in questione suonando la stessa parte dei suoi compagni d'orchestra. In particolare, da una misura dopo [14] esegue una parte di un certo virtuosismo tecnico, a differenza dei precedenti interventi di natura perlopiù melodica.

Sono presenti sia articolazioni legate sia staccate; la velocità è abbastanza elevata; il registro impiegato è quello medio-acuto. In particolare, notiamo una certa insistenza sulla b. [15], che viene ripetuta ben otto volte e che contiene dei "pericolosi" Re5 e Mi bemolle5 di difficile intonazione, da eseguirsi *forte*. Rileviamo inoltre la cospicua

³⁸³ *Ivi*, 4. *Mort de Jean Valjean*, pp. 48-50, da [12] a 10 bb. dopo [12].

presenza di biscrome, da suonarsi anche staccate, cosa non semplice per uno strumento ad ancia.

Lo strumento esegue il medesimo intervento della viola e del corno (sostituito per un breve momento dalla tromba nelle due misure precedenti a [15]) fino a [15]; fino a sette misure dopo [15] ripete la medesima figura composta da un Re5 di due quarti più un ottavo, pausa di semicroma, biscrome di Mi bemolle5 e Re5 con il corno; alla nona e alla decima misura dopo [15] tutti i fiati tranne il fagotto si uniscono al medesimo disegno dei saxofoni; a dieci misure dopo [15] si aggiungono anche le viole. Il saxofono, insomma, è trattato come un qualsiasi altro strumento d'orchestra.

Esempio n. 31³⁸⁴

È evidente che Honegger usa il saxofono contralto all'interno della musica da film dei *Misérables* soprattutto per la sua capacità di esprimere malinconia e tristezza, ma anche pace e serenità, nel momento in cui viene impiegato in quanto solista per melodie di natura lirica e cantabile. Non manca però, come abbiamo visto, un momento di carattere più agile e virtuosistico (Esempio n. 19), che, per la sua difficoltà tecnica, richiede assolutamente uno strumentista in possesso di una sicura conoscenza del saxofono. Honegger, nonostante l'errore di registro che abbiamo visto sopra nel n. 1 *Générique*, mostra di aver una certa stima dello strumento, affidandogli *solì* di una considerevole rilevanza, ma anche inserendolo a tutti gli effetti all'interno del consueto organico orchestrale.

Per la registrazione della colonna sonora dei *Misérables* sappiamo che Honegger sceglie il celebre saxofonista Marcel Mule. È il musicista stesso, in un'intervista con Eugène Rousseau, a testimoniare l'interesse dei compositori francesi dell'epoca per il saxofono nella musica da film:

La musique de film était un domaine très actif pour les compositeurs de l'époque et les noms les plus attachés à ce medium comprenaient des noms très connus parmi les saxophonistes d'aujourd'hui : Darius Milhaud, Jacques Ibert, Arthur Honegger, Florent Schmitt, Jean Rivier et Henri Tomasi par exemple. Les compositeurs jeunes ou âgés de l'époque se sont tous intéressés au saxophone. Comme c'était encourageant ! Les gens ont découvert que le saxophone était un instrument éloquent surtout parce qu'on avait changé sa sonorité. On ne le jouait plus sans vibrato comme une clarinette, on ne le jouait pas non plus comme un instrument de jazz, malgré l'utilisation du vibrato. ³⁸⁵

Mule sottolinea come, grazie al cambiamento della prassi esecutiva dello strumento intorno ai primi decenni del secolo XX, il saxofono venga rivalutato dai compositori di musica

³⁸⁴ *Ivi*, 5. *L'Emente*, pp. 55-60, da 1 b. dopo [14] a 11 bb. dopo [15].

³⁸⁵ EUGÈNE ROUSSEAU, *Marcel Mule : sa vie et le saxophone*, cit., p. 81.

“colta”. Ed è in particolare tramite l’uso espressivo del vibrato che Mule dona una nuova veste al saxofono “classico”.³⁸⁶

Mule precisa anche la natura dei suoi rapporti con Honegger, citando la partitura dei *Misérables* e il proverbiale interesse del compositore per il saxofono:

J’ai souvent travaillé avec Honegger, particulièrement sur la musique de films qu’il a faite. La plus remarquable est celle des *Misérables* de Victor Hugo. Il a mis du saxophone pratiquement dans toutes ses partitions de films. [...] Il aimait vraiment beaucoup le saxophone.³⁸⁷

In conclusione, possiamo affermare che Honegger, che con *Les Misérables* si addentra per la prima volta nel terreno dei film *parlants* (insieme a *Rapt*, composto nello stesso periodo), dimostra di sapersi destreggiare abilmente e coraggiosamente nella gestione dei vari elementi componenti l’evento sonoro nella sua interezza: dialoghi, suoni e rumori sono orchestrati con maestria e audacia. Inoltre, il matrimonio tanto agognato fra immagine e suono sembra qui raggiungere un insperato successo, grazie alla serena e sincera collaborazione fra Bernard e il nostro compositore, e alla loro cura nel realizzare corrispondenze ritmiche fra schermo e musica.

Al cinema l’immagine non può sopravvivere senza l’evento sonoro e la musica non ha, nella maggior parte dei casi, ragione d’esistere senza lo schermo. I due linguaggi si incontrano qui a metà strada, grazie all’intelligente visione d’insieme del regista e del musicista. L’interrelazione fra le due arti, inizialmente tutta sperimentale, diventa uno strumento abituale e auspicato quale mezzo di portata artistica eccezionale. Il cinema può e dovrebbe porsi sempre come sintesi positiva delle diverse strutture linguistiche in esso operanti. Il dialogo, in questo senso, è fondamentale: ciascun coniuge deve tendere la mano verso quella dell’altro.

³⁸⁶ È possibile leggere il racconto di Mule sul primo episodio in cui fece uso del vibrato sul saxofono quando fungeva da strumentista aggiunto nell’orchestra dell’Opéra Comique in PIERRE THIOULET, *Sax, Mule & Co. Marcel Mule ou l’éloquence du son. Entretiens*, cit., pp. 18-21.

³⁸⁷ EUGÈNE ROUSSEAU, *Marcel Mule : sa vie et le saxophone*, cit., p. 113.

*J'ai toujours été attiré par ces instruments [les instruments à vent],
peut-être par la difficulté de les manier d'une façon pertinente,
peut-être aussi en réaction contre le goût que l'on avait à l'époque
pour les instruments à cordes.*

JACQUES IBERT

II.3 *Ibert. Fra mare e terra*

Nato a Parigi il 15 agosto 1890, Jacques Ibert era figlio di Antoine Ibert e di Marguerite Lartigue. Il padre era commerciante; suonava il violino da dilettante. La madre aveva studiato pianoforte con Félix Le Couppey e Antoine Marmontel, entrambi professori al Conservatorio di Parigi; era una pianista dotata, ma non aveva proseguito la carriera di concertista a causa dell'opposizione della sua famiglia d'origine.³⁸⁸ Marguerite Lartigue amava suonare Bach, Mozart e Chopin, passione che trasmise all'amato figlio. Divenne così missione della donna trasformare Jacques in un musicista provetto; «avant même qu'il ait acquis une notion élémentaire de l'alphabet, elle lui apprit ses notes».³⁸⁹ A quattro anni il giovane Ibert impugnava già il violino. Poco dopo la madre lo mise al pianoforte «et, avec une patience et une ténacité admirables, elle commença à guider ses premiers efforts.»³⁹⁰

Il ragazzo fu poi affidato alle cure di Mademoiselle Marie Dhéré (1867-1950), docente che gestiva un corso di pianoforte molto rinomato. Fu in questo contesto che Ibert fece la conoscenza della famiglia Veber, in particolare di Marie-Rose (detta Rosette) e di Michel (detto Nino), entrambi allievi di Marie Dhéré. Rosette in seguito sarebbe diventata la moglie del compositore, mentre Nino sarebbe stato il librettista di Ibert in più occasioni.³⁹¹ Inizialmente Ibert desiderava diventare attore: il mondo del teatro esercitava una forte attrattiva su di lui, tanto da fargli frequentare il corso di arte drammatica di Paul Mounet (socio della Comédie Française). Il giovane non venne però supportato dai genitori e decise così di dedicarsi interamente alla musica.³⁹²

La famiglia, tuttavia, attraversava un momento di crisi finanziaria; il padre desiderava pertanto che il figlio entrasse negli affari di famiglia. Quando ricevette la notizia che il giovane voleva intraprendere la carriera di musicista, Antoine Ibert lo lasciò libero di seguire le sue aspirazioni ma negandogli il sostegno finanziario concesso finora. Jacques era pertanto libero di presentarsi al Conservatorio, ma doveva pensare da solo a mantenersi economicamente.

³⁸⁸ Ibert aveva, da parte di madre, origini "esotiche". La bisnonna Elisabeth-Marie-Caroline von Loekenring era tedesca; aveva sposato il barone Lartigue. Da questa unione nacque Henri-Jules-Frédéric Lartigue, segretario presso il gabinetto del Ministero delle Finanze, che sposò Isabelle Berazar, originaria del Perù. Grazie a questa nonna Ibert poteva affermare: «dans mes veines coule un assez fort pourcentage de sang espagnol». Da Isabelle, che comunque viveva a Parigi, Ibert poté apprendere lo spagnolo. In più, sempre da parte di madre, Ibert era cugino di Manuel de Falla, con cui intrattenne un costante rapporto nell'arco di tutta la vita. Per tutte queste informazioni si veda GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, Paris, Éditions Seghers, 1967, pp. 8-9.

³⁸⁹ *Ivi*, p. 9.

³⁹⁰ *Ibid.*

³⁹¹ Cfr. ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, Hildesheim-Zurich-New York, Olms, 1998, pp. VIII-IX.

³⁹² Cfr. *ivi*, p. XIV.

Così, iniziò a dare delle lezioni private, a scrivere canzonette di musica leggera, a suonare come pianista accompagnatore, a redigere note di sala per vari concerti e a lavorare come pianista in un cinema di Montmartre (esperienza che, come vedremo, in futuro gli sarebbe stata di grande aiuto nella composizione di musica per film).³⁹³

Nel 1910 il giovane Ibert fu ammesso alla classe di Armonia di Émile Pessard, al Conservatorio di Parigi. Nel 1912 entrò nella classe di Contrappunto e Fuga di André Gédalge e in seguito, nel 1913, in quella di Composizione di Paul Vidal. Quei tre anni passati al Conservatorio furono segnati soprattutto dalla personalità di Gédalge:

La technique de compositeur qu'apprit Jacques Ibert chez ce professeur fut d'importance capitale. Règle de conduite des voix, usage d'une forme solidement campée, élaboration d'une orchestration raffinée, le tout empreint d'allégresse et de netteté : tous ces éléments que l'on trouve dans les compositions de Jacques Ibert sont les principes sur lesquels André Gédalge fondait son enseignement.³⁹⁴

Come abbiamo già visto, Gédalge riunì intorno a sé i suoi migliori allievi (Ibert, Milhaud e Honegger) per un corso di orchestrazione privato.³⁹⁵ Fu per l'appunto nel contesto del Conservatorio che Ibert strinse amicizia con alcuni di quelli che più tardi sarebbero diventati i componenti del Groupe des Six: Darius Milhaud e Arthur Honegger.

Ibert trascorse però poco tempo in Conservatorio: nel 1914 partì per la guerra. Inizialmente svolse il ruolo di infermiere, per poi passare a ufficiale di Marina nel 1917; fu di servizio a Dunkerque, agli ordini del vice ammiraglio Ronanrc'h, che poi lo avrebbe decorato con la Croce di Guerra.³⁹⁶ Tornato dal fronte, decise di presentarsi al Prix de Rome. Dopo tutti quegli anni di inattività nel campo musicale persino i suoi vecchi insegnanti lo scoraggiarono di fronte a quella che sembrava un'impresa insensata: «Comment peux-tu songer à te présenter à ce concours ? Tu as fait la guerre».³⁹⁷ Per di più, Ibert non aveva mai, prima di allora, scritto una Cantata (pezzo richiesto al Prix de Rome). Riuscì comunque a ovviare al problema in questo modo: «J'ignorais en effet presque tout du mystérieux mécanisme de la cantate officielle. Mais en quelques semaines une amie très chère, Nadia Boulanger, ainsi que Roger Ducasse me révélèrent précisément les secrets de la cantate».³⁹⁸

³⁹³ Alcune delle canzoni di Ibert vennero pubblicate sotto lo pseudonimo di William Berty, su desiderio dell'autore. Cfr. *ivi*, pp. XIV-XV.

³⁹⁴ ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, cit., p. IX.

³⁹⁵ Cfr. *ibid.* A questo proposito rimandiamo alla sezione Jacques Ibert, *Cours d'Instrumentation et Orchestration*, all'interno del capitolo I.1 (*Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione francesi*), in cui abbiamo approfondito il rapporto di Ibert sia con Gédalge sia con Honegger e Milhaud.

³⁹⁶ Cfr. *ivi*, p. XV. Per approfondire gli anni trascorsi da Ibert al fronte si vedano: GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., pp. 24-27; JACQUES FESCHOTTE, *Jacques Ibert*, Paris, Ventadour, 1958, pp. 5-6.

³⁹⁷ Citato in GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., p. 30.

³⁹⁸ Citato *ibid.*

E nell'ottobre 1919 riuscì nell'impresa impossibile di vincere con la cantata *Le Poète et la Fée* il Prix de Rome, che gli aprì le porte di Villa Medici per un soggiorno di tre anni.

Prima di partire per Roma, Ibert sposò Rosette Veber e nel novembre 1919 entrambi partirono per un viaggio in Spagna e nelle isole Baleari. Finalmente, il 7 gennaio 1920 il compositore fu accolto a Villa Medici. Durante gli anni del soggiorno romano Ibert portò a termine svariate composizioni (*Histoires, pour piano*, 1920-1921; *La Ballade de la géôle de Reading, pour orchestre*, 1921; *Persée et Andromède, opéra en deux actes*, 1921; *Trois Chansons de Charles Vildrac, pour voix moyenne et orchestre*, 1921; *Canzone Madrigalesca [da due voci], pour deux voix et piano*, 1921; *Escales, pour orchestre*, 1922; *Deux Mouvements pour quatuor à vent*, 1922; *La Verdure dorée – Quatre mélodies, pour mezzo-soprano ou basse et piano*, 1923; *Jeux – Sonatine pour flûte et piano*, 1923) ed effettuò alcuni viaggi (Venezia, Capri, Sicilia, Tunisia).³⁹⁹

Tornato da Villa Medici, a Parigi lo aspettava il successo. Già nel 1922, il 22 ottobre, ai Concerts Colonne era avvenuta la prima esecuzione pubblica di una composizione di Ibert, *La Ballade de la géôle de Reading*, diretta da Gabriel Pierné, che ebbe un ampio successo che sarebbe stato confermato più tardi con l'esecuzione di *Escales* da parte dell'orchestra Lamoureux diretta da Paul Paray il 6 gennaio 1924. Grazie a queste due partiture orchestrali Ibert si fece conoscere sia in Francia sia all'estero.⁴⁰⁰ Nel 1925 si stabilì al n. 14 di rue de Magdebourg, nel XVI *arrondissement* parigino; per diversi anni non lasciò la Francia, dividendosi fra l'appartamento di Parigi e le sue residenze di campagna in Bretagna e a Houlgate (in Normandia). Nel 1929 acquistò una casa di campagna del secolo XVI a Longuemare in Normandia, dove poi avrebbe trascorso ogni anno lunghi mesi a comporre. Non dimentichiamo poi che nel 1924 l'École Universelle par Correspondance de Paris lo nominò professore e lo incaricò della redazione del *Cours d'Instrumentation et Orchestration*, a riprova dell'indubbia fama che il compositore si era già fatto nel campo dell'orchestrazione.⁴⁰¹

Per quanto riguarda l'orientamento compositivo di Ibert, esso risulta di difficile incasellamento. Per un soffio, il compositore non entrò a far parte del Groupe des Six: la guerra e il soggiorno a Roma gli impedirono materialmente di unirsi al Gruppo (fondato però ufficialmente nel 1920), di cui avrebbe potuto tranquillamente far parte per via del suo orientamento artistico tutt'altro che univoco (ricordiamo che i componenti dei Six erano in

³⁹⁹ Per tutti questi dati e per conoscere le caratteristiche delle composizioni elencate si veda ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, cit.

⁴⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. X.

⁴⁰¹ Cfr. *ivi*, p. XVI. Per approfondire gli anni della vita di Ibert che vanno dal 1923 al 1930 si veda GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., pp. 47-54. In merito al *Cours d'Instrumentation et Orchestration* si veda la specifica sezione dedicatagli nel capitolo I.1 (*Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione francesi*), della prima parte della tesi.

possesso di caratteristiche molto diverse fra loro; si trattava, per l'appunto, di un gruppo nato «plus par les hasards de la critique que par une véritable communion esthétique») e aperto agli influssi del mondo quotidiano.⁴⁰² Per tutta la vita, comunque, Ibert manifestò la sua riluttanza ad appartenere a una qualsiasi etichetta e a una qualsiasi istituzione, tanto che arrivò a pronunciare le seguenti affermazioni:

Le terme académisme m'a toujours fait frémir.⁴⁰³

J'admets l'atonalité et la polytonalité, disait-il, à condition de ne pas en devenir la victime, c'est-à-dire de ne pas en faire un système clos. Je les emploie quand je sens leur nécessité et leur utilité, mais jamais arbitrairement.⁴⁰⁴

Je me veux libre, dégagé de tous les préjugés qui divisent si arbitrairement les défenseurs d'une certaine tradition et les partisans d'une certaine avant-garde : et cette liberté de conscience et de langage que je revendique, elle ne se manifeste en moi que par l'exercice d'une constante rigueur vis-à-vis de moi-même et des moyens que j'utilise pour m'exprimer;⁴⁰⁵

Mon plaisir est de moduler : je module. Atonalité est synonyme de catalepsie et de mort. Il n'empêche que j'aime *Pierrot Lunaire* et les *Etudes d'Orchestre*. Mais après cela, je retourne à Ravel. A ce limpide lever du jour de *Daphnis et Chloé*, par exemple, ou bien à *l'Heure Espagnole*. Avez-vous remarqué l'art de Ravel à faire chanter les choses inanimées ? Cela tient du sortilège. Parmi ceux de ma génération, j'aime Milhaud, à l'œuvre vaste et inégale.⁴⁰⁶

Dichiarava, quindi, il suo amore profondo per l'opera di Ravel ma anche di un suo caro amico, Darius Milhaud, compositori francesi suoi conterranei. Se si può affermare qualcosa della musica di Ibert è che sia per l'appunto di ascendenza tipicamente francese e che costituisca la diretta conseguenza della poetica di Chabrier:

[...] la syntaxe elliptique, l'ironie qui va parfois jusqu'à l'impertinence, les facéties instrumentales du musicien d'*Angelique* appellent inmanquablement le nom d'un musicien français : Chabrier. Tout à la fois glorieux et méconnu, Chabrier déterminait inconsciemment, en pleine crise wagnérienne, l'une des tendances de la musique française d'aujourd'hui. Fauré, Satie, Ravel, Poulenc entre autres ont profité de

⁴⁰² ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, cit., p. IX. Milhaud e Honegger desideravano che, oltre a Ibert, anche Charles Koechlin, Roland-Manuel, Claude Delvincourt e Jean Wiener entrassero a far parte del gruppo. Su questa questione si veda MICHEL FAURE, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 113-114.

⁴⁰³ Citato nella voce non firmata *Jacques Ibert*, in *Dictionnaire de la musique*, cit., tome I, p. 601. Nonostante questa affermazione, bisogna dire che Ibert accettò di buon grado di dirigere l'Académie de France a Roma dal 1937 al 1940 e poi dal 1946 al 1960 (il periodo di interruzione fu causato dalla guerra, durante la quale Ibert fu costretto a rifugiarsi ad Antibes). Fra l'altro, si trattava della prima volta in cui tale incarico veniva assegnato a un musicista. In merito a quest'ultima attività di Ibert si vedano: ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, cit., p. XI; JACQUES FESCHOTTE, *Jacques Ibert*, pp. 7-8; GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., pp. 64-65, 70-74, 77-78.

⁴⁰⁴ Citato in GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., p. 49.

⁴⁰⁵ Citato in JACQUES FESCHOTTE, *Jacques Ibert*, p. 10.

⁴⁰⁶ Citato in JOSÉ 2, *L'écran des musiciens*, Paris, Les Cahiers de France, 1930, p. 71.

ses néologismes harmoniques et son orchestre était certes prophétique. Je verrais donc naturellement en Jacques Ibert, le légataire des plus hautes vertus de l'auteur de *La Bourrée Fantasque* et je ne cède point à l'amitié si je pare sa jeune notoriété du titre de « Chabrier contemporain ». Il eût été regrettable d'ailleurs que le visage de la France musicale eût perdu parmi ses expressions multiples, son sourire ironique dont Ibert incarne la tradition bien plus que les quelques piliers de chapelle groupés autour de l'ombre de Satie.⁴⁰⁷

Le sue “caratteristiche compositive” sono infatti la chiarezza, l'eleganza, l'equilibrio, la solarità: qualità prettamente francesi. Pure Alfredo Casella, ascoltando alcuni brani di Ibert alla Biennale di Venezia, ebbe a dire che nelle sue composizioni scopriva «un aspect de la musique française qui avait été quelque temps délaissé, par la faute du wagnérisme d'abord, puis du debussyisme».⁴⁰⁸

Se aggiungiamo il fatto che il compositore si mosse principalmente nel periodo fra le due guerre, sappiamo che in quel momento in Francia dilagava una tendenza “neoclassica” volta alla fondazione di un repertorio tipicamente francese tramite il *repêchage* di forme strumentali del Sei-Settecento nazionale. La musica di Ibert è infatti, come sottolinea Alexandra Laederich, per la maggior parte tonale:

Neither atonal nor serial, and very rarely polytonal, all the elements of his musical language bar that of harmony relate closely to the Classical tradition. He makes regular use of chords of the 9th, 11th and 13th, altered and added-note chords; his modernity is also apparent in the contrapuntal writing that is the motor element in many of his works, though the sense of a tonal centre is preserved through the use of traditional cadential formulae.⁴⁰⁹

Anche Deborah Mawer individua nell'orientamento di Ibert alcuni elementi riconducibili allo “spirito neoclassico”, che al tempo era indirizzato in quella che la studiosa chiama «quest for Frenchness»:

Essentially, Ibert did subscribe to a neoclassical approach, favouring closed forms which exert balance, control and some lightheartedness, combined with less predictable fantastical and romantic elements.

[...]

[In the popular Flute Concerto (1932-1933) Ibert's exuberant neoclassicism is evident in his use of economical orchestral forces (double woodwind, two horns, trumpet, timpani and strings), regular 2/4

⁴⁰⁷ ARTHUR HOÉRÉE, *Jacques Ibert*, «La Revue Musicale», 10ème année, n°8, 1er juillet 1929, p. 114.

⁴⁰⁸ Citato in GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., p. 62. Alla Biennale di Venezia vennero eseguiti la *Suite symphonique Paris* il 5 settembre 1932, presso il Teatro La Fenice, e *Capriccio pour dix instruments* (prima esecuzione assoluta) il 6 settembre 1938, presso Palazzo Giustiniani. Per questi dati si veda il documento *La Biennale di Venezia. Festival Internazionale di Musica Contemporanea. I programmi 1930 – 1972*, disponibile online al sito http://web.labiennale.org/doc_files/1930-1972ok.pdf

⁴⁰⁹ ALEXANDRA LAEDERICH, voce *Jacques Ibert*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XII, p. 43.

metre, a slightly chromaticized F minor, with a fanfare-like cadential gesture before the entry of the solo flute (bar 5), whose arpeggiated figurations are again reminiscent of baroque *Fortspinnung*.⁴¹⁰

Spesso il compositore venne individuato come un rappresentante dell'“edonismo musicale”; la sua sarebbe «une musique légère, facile, plaisante et qui sonne agréablement». ⁴¹¹ Dopo il successo di *Divertissement* (di cui parleremo fra poco) del 1930, infatti,

on fit de Jacques Ibert le compositeur par excellence du divertissement, le musicien du plaisir. Erreur presque fatale, dont celui-ci allait toujours souffrir. Parce qu'il avait déclaré un jour qu'il écrivait par plaisir – il entendait : pour son propre plaisir - on l'avait interprété qu'il écrivait pour célébrer le plaisir et on l'avait taxé d'hédonisme. Et du même coup, toutes ses œuvres devenaient légères, humoristiques !⁴¹²

Sarebbe un errore, tuttavia, considerare la musica di Ibert solo per la sua «*lightheartedness*». Possiamo invece ben dire che Ibert compose musica per ogni occasione e in ogni genere; la sua estetica compositiva è tutt'altro che univoca. Più che un rappresentante dell'“edonismo”, possiamo considerarlo un eclettico che perseguiva «une esthétique de la liberté». ⁴¹³ La sua musica può essere infatti festiva e spensierata (*Divertissement*, 1930; *Bacchanale*, 1956), lirica e espressiva (*Ouverture de fête*, 1940), descrittiva e evocatrice (*Escales*, 1922; *Symphonie marine*, 1931) e abbraccia svariati generi musicali: la musica sinfonica, la musica da camera, il teatro, la danza, il cinema. ⁴¹⁴ D'altronde Ibert in persona affermò: «Tout en moi est opposition. J'aime les contrastes...». ⁴¹⁵

Per quanto riguarda il metodo di lavoro di Ibert, sappiamo che egli seguiva un “ritmo” molto serrato. E se gli si chiedeva da cosa era costituito il “genio” rispondeva: «1% d'inspiration et 99% de transpiration». ⁴¹⁶ L'ispirazione, a confronto con il duro lavoro materiale che conduce alla scrittura di un brano musicale, non è che una mera scintilla, certo indispensabile, ma «indépendante de notre volonté». ⁴¹⁷ La sola cosa che il compositore può fare è quella di farsi trovare pronto per accoglierla nel miglior modo possibile: «Je m'impose

⁴¹⁰ DEBORAH MAWER, 'Dancing on the Edge of the Volcano': French Music in the 1930s, in *French Music Since Berlioz*, cit., p. 259 e 262-263.

⁴¹¹ Voce non firmata *Jacques Ibert*, in *Dictionnaire de la musique*, cit., tome I, p. 601.

⁴¹² GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., p. 53.

⁴¹³ *Ivi*, p. 85.

⁴¹⁴ Cfr. ALEXANDRA LAEDERICH, cd booklet *Jacques Ibert: Orchestral Works. Escales. Divertissement. Symphonie marine*, Orchestre des Concerts Lamoureux, Yutaka Sado, Naxos, recording during live performance and studio sessions at Salle Pleyel, Paris, on 29th and 30th April 1996, p. 7. «[...] Il se plaisait à passer d'un genre musical à un autre, de la même façon qu'il savait jongler avec les oppositions dans un même genre ou une même œuvre ; principalement lorsqu'il s'agissait de musiques de film ou de scène. Aussi les grandes pages « purement » instrumentales, comme ces trois Concertos, ne le détournent pas du théâtre, encore moins du cinéma: GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., pp. 62-63.

⁴¹⁵ JACQUES FESCHOTTE, *Jacques Ibert*, cit., p. 11.

⁴¹⁶ Citato in GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., p. 91.

⁴¹⁷ Citato *ivi*, p. 92.

une stricte discipline en me mettant quotidiennement à ma table de travail. Entraînement obligatoire, comparable à celui des sportifs... Car l'inspiration vous visite souvent pendant le travail et c'est une dame qu'il ne faut jamais faire attendre». ⁴¹⁸

Veniamo ora al rapporto di Ibert con l'organico orchestrale: «Ibert était considéré comme un fin orchestrateur»; ⁴¹⁹ il compositore possedeva una vera predisposizione per la scrittura orchestrale:

J'écris directement l'œuvre telle que je la conçois en définitive dans mon esprit, même s'il s'agit d'une œuvre symphonique. J'écris directement les différentes parties instrumentales, et j'ai pris l'habitude de m'exprimer ainsi sans passer par le stade intermédiaire qui consiste à écrire au piano une sorte de monstre sur plusieurs portées et à reporter ensuite sur un papier à musique la forme orchestrale de ce monstre. Naturellement, je me relis, je me corrige et avant ces corrections, l'œuvre et les différentes parties de celle-ci pourraient être considérées comme des esquisses. ⁴²⁰

Tale «*aisance d'écriture*» per l'ambito dell'orchestra fece sì che l'École Universelle par Correspondance de Paris gli commissionasse, nel 1924, a soli trentaquattro anni, la redazione del *Cours d'Instrumentation et Orchestration* in due volumi. Ma oltre a un'innata predisposizione, Ibert vantava anche un'autentica predilezione per la scrittura orchestrale:

Je ne peux déclarer avoir de préférence marquée, il me semble éprouver plus de plaisir, sinon plus de facilité, à écrire pour orchestre ; j'aime la couleur, le maniement des timbres, et des masses sonores, et je n'ai guère de goût pour certaines associations, par exemple celle du piano avec un instrument à cordes. ⁴²¹

Registriamo, dunque, una certa propensione a maneggiare i timbri degli strumenti, ad amalgamarne i colori. Fu infatti per l'orchestra che Ibert riservò il meglio del suo estro creativo scrisse: tre Concerti, due Sinfonie [una incompiuta] e otto Movimenti Sinfonici, oltre a una serie di Suite tratte dalla musica per danza, per il teatro e per il cinema. La sua orchestra è così connotata:

L'orchestre d'Ibert se distingue par un équilibre soigneusement réalisé entre les groupes instrumentaux et par cette façon d'établir des échanges entre les parties, chassés, croisés qui animent et colorent l'ensemble. En favorisant les croisements entre les voix, il obtient une grande cohésion et, évitant le redoublement des parties d'un groupe par des instruments appartenant à un autre, il privilégie l'emploi des tons purs qui créent une grande clarté de sonorité. ⁴²²

⁴¹⁸ *Ibid.*

⁴¹⁹ ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, cit., p. VIII.

⁴²⁰ Citato *ibid.*

⁴²¹ Citato *ibid.*

⁴²² ALEXANDRA LAEDERICH, cd booklet *Jacques Ibert: Orchestral works. Escales. Divertissement. Symphonie marine*, cit., p. 7.

Si tratta in ogni caso di un tipo di scrittura brillante e concisa, sonora e trasparente, segnata dalla chiarezza della forma, dal saldo equilibrio della struttura nel suo insieme e da una buona conoscenza delle possibilità dei singoli strumenti. D'altronde, come abbiamo già visto, Ibert si era formato in questo campo con André Gédalge, che lo aveva scelto insieme a Milhaud e Honegger per uno specifico corso privato di Orchestrazione. Per di più, sappiamo (grazie a un racconto del compositore stesso) che Ibert aveva studiato il celebre trattato di orchestrazione di Berlioz durante gli anni di studio al Conservatorio:

Une fois cependant, il prit un grand plaisir à accompagner un musicien d'autant plus que son salaire, original et assez inattendu, l'enchantait. Il avait un jour découvert, chez un antiquaire de la rue Victor-Massé, un traité de Berlioz autographié par l'auteur lui-même, et cherchait à en débattre le prix avec le marchand. Or, celui-ci, qui n'était autre qu'une ancienne basse de la Scala de Milan, Zucconi, intéressé par le cas de ce jeune étudiant peu fortuné, lui fit simplement cadeau de l'ouvrage de Berlioz. Mieux, il voulut bien lui apprendre les rudiments de l'art vocal contre quelques séances d'accompagnement. Et c'est ainsi que Jacques Ibert découvrit Rossini, Donizetti, Verdi, enfin tout le bel canto italien.⁴²³

Fra tutti i leggii d'orchestra Ibert preferiva di gran lunga gli strumenti a fiato, nonostante la sua formazione avesse contemplato lo studio del pianoforte e della composizione: «J'ai toujours été attiré par ces instruments, peut-être par la difficulté de les manier d'une façon pertinente, peut-être aussi en réaction contre le goût que l'on avait à l'époque pour les instruments à cordes».⁴²⁴ Sappiamo che per impraticarsi nell'uso di questa tipologia di strumenti Ibert aveva studiato anche un po' il corno e il clarinetto.⁴²⁵ La predilezione di Ibert per i fiati non costituisce comunque un interesse isolato: anche Honegger e Milhaud (guarda caso i suoi compagni del corso di Orchestrazione durante gli anni di Conservatorio) manifestarono lo stesso tipo di orientamento.⁴²⁶ Degli strumenti a fiato Ibert amava la varietà dei timbri, la pienezza sonora, la chiarezza della voce, la ricchezza delle possibilità espressive e tecniche, che l'autore poteva impiegare sia in ambito

⁴²³ GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., p. 20.

⁴²⁴ Citato *ivi*, p. 46.

⁴²⁵ Questa informazione è fornita da Ibert stesso durante l'intervista con Michel Gérard presso Villa Medici mandata in onda l'8 e il 22 giugno 1954. È Gérard stesso a spiegarci la genesi delle interviste a Ibert: «C'est à la suite d'une émission, dans la série " Les Riches heures de la Musique française ", consacrée le 14 juin 1952 à Jacques Ibert, que Paul Gilson, Directeur des Services artistiques de la Radiodiffusion française, voulut bien demander à l'auteur de ces lignes de réaliser pour la R.T.F. une série d'*Entretiens* avec le compositeur.»: GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., p. 84. La suddetta intervista è ascoltabile presso la BnF di Parigi (Tolbiac - Rez-de-jardin - magasin - Salle P. PDC12-1396 [3]).

⁴²⁶ Sia Honegger sia Milhaud hanno infatti segnalato la scarsa considerazione degli strumenti a fiato da parte dei compositori in generale. In merito alle opinioni di Honegger si veda la sezione II.2.1 (*Mouvement symphonique n° 3 e Nocturne*) del capitolo II.2 (*Honegger. La sala cinematografica e la sala da concerto*). Per quanto riguarda Milhaud, sebbene «violoniste de formation, Darius Milhaud a curieusement favorisé toute sa vie dans ses orchestrations les instruments à vent et la percussion au détriment du quatuor.»: BRUNO GOUSSET, *Aspects de l'orchestration dans l'œuvre symphonique de Milhaud*, in *Honegger – Milhaud. Musique et esthétique*, cit., p. 241.

armonico/contrappuntistico sia per i più bei *solì* di carattere melodico. I fiati costituivano, insomma, il mezzo attraverso cui arricchire la tavolozza orchestrale.⁴²⁷

La prima conferma di questa “strana inclinazione” di Ibert è costituita da *Deux Mouvements pour quatuor à vent* del 1922 (2 flauti, clarinetto e fagotto), *envoi* del secondo anno presso Villa Medici, con cui il compositore scandalizzò le autorità accademiche. Alexandra Laederich ce ne spiega il motivo: «Le règlement indique que les pensionnaires de première année doivent composer une œuvre importante de musique de chambre – qui est en général un quatuor à cordes et qui devint avec Ibert un quatuor pour instruments à vent».⁴²⁸ Il quartetto per fiati fu solo l’inizio. Seguirono infatti una serie di composizioni dedicate a questa categoria di strumenti: *Jeux – Sonatine pour flûte et piano* (1923); *Concerto pour violoncelle et instruments à vent* (1925); *Concerto pour flûte* (1932-1933); *Concertino da camera pour saxophone et onze instruments* (1935); *Cinq pièces en trio pour trio d’anches* (1935); *Capriccio pour dix instruments* (1938).

Notiamo in questo elenco anche la presenza di un *Concertino per saxofono*: ciò non ci stupisce, considerate l’inclinazione di Ibert per il mondo degli strumenti a fiato e le sue posizioni anticonformiste.⁴²⁹ Egli era aperto a qualsiasi novità, a qualsiasi spunto esterno che potesse arricchire il suo linguaggio compositivo.⁴³⁰ La sua attenzione per il mondo quotidiano era costante; nulla di strano, dunque, se era disposto ad accogliere nuovi strumenti nella sala da concerto. Osava, addirittura, dedicare un Concerto (una delle forme musicali per eccellenza dell’ambito “classico”) al saxofono, che negli anni Trenta era più che mai usato nelle sale da ballo e nella musica jazz.⁴³¹ **Esempio n. 1** Ibert non usò questo strumento solo

⁴²⁷ La nuova “moda” degli strumenti a fiato non era comunque ascrivibile ai soli compositori del «Groupe des Trois». Sappiamo quanto spazio Igor Stravinskij (in quegli anni a Parigi) dedicò ai fiati, strumenti ideali per dar voce al suo “nitido” periodo neoclassico. Citiamo a titolo di esempio *Sinfonie per strumenti a fiato* (1920), *Otetto per strumenti a fiato* (1922-1923), *Concerto per pianoforte e fiati* (1923-1924). Oltre a Stravinskij, ricordiamo che pure Francis Poulenc (componente del Groupe des Six) ebbe un occhio di riguardo per gli strumenti a fiato. Tra le sue composizioni troviamo: *Sonata per clarinetto e fagotto* (1922); *Sonata per corno, tromba e trombone* (1922); *Trio per oboe, fagotto e pianoforte* (1926); *Sestetto per quintetto di fiati e pianoforte* (1932); *Suite francese da Claude Gervaise per strumenti a fiato, percussioni e clavicembalo* (1935).

⁴²⁸ ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l’œuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, cit., p. 35.

⁴²⁹ «Jacques Ibert a toujours été attiré par les instruments à vent, dont son orchestration utilise à merveille la richesse sonore. Tout naturellement le saxophone, avec ses sonorités exceptionnelles à mi-chemin des « cuivres » et des « bois », devait être mis à l’honneur dans son œuvre»: JACQUES FESCHOTTE, *Jacques Ibert*, cit., p. 16.

⁴³⁰ A riprova delle posizioni innovative e tutt’altro che staccate dal mondo contemporaneo di Ibert riportiamo alcune sue dichiarazioni: «Il n’y a pas d’aristocratie en art»: citato in GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L’homme et son œuvre*, cit., p. 152; «La musique va et c’est le principal; et je trouve qu’elle va même très bien. Avec les progrès actuels de la musique dite mécanique, je vois assez bien une sorte de néo-romantisme musical, employant phonographes, pianolas et dynaphones»: citato in ARTHUR HOÉRÉE, *Jacques Ibert*, cit., pp. 114-115.

⁴³¹ Il *Concertino* per saxofono contralto fu eseguito per la prima volta il 14 gennaio 1936 presso l’Association des Concerts de «La Revue Musicale» (132, Boulevard Montparnasse), sotto la direzione di Jacques Ibert, solista Marcel Mule. Il 2 maggio 1935, sempre a Parigi, era stato Sigurd Raschèr (sotto la direzione di Hermann Scherchen) a interpretare il primo movimento, *Allegro con moto*. Il pezzo fu completato solo in seguito (sempre nel 1935) con il *Larghetto* e l’*Animato molto*. Venne eseguito di nuovo da Raschèr ma nella sua forma integrale il

nel *Concertino*, ma lo inserì anche all'interno di altre composizioni, prevalentemente orchestrali, a riprova della considerazione che l'autore gli riservava.⁴³² Notiamo poi che Ibert è l'unico compositore di questa tesi sia ad aver dedicato un pezzo da solista al saxofono sia ad averlo inserito all'interno dell'orchestra. C'è da dire che il *Concertino da camera*, fra l'altro, è una delle composizioni più celebri per il saxofono, una delle più eseguite al mondo;⁴³³ in Italia è presente nel programma di Diploma dei Conservatori come pezzo d'obbligo per il sax contralto.⁴³⁴

Ibert, come abbiamo detto, amava i colori; detto ciò è normale che si dedicasse con curiosità a strumenti considerati insoliti e che cercasse nuovi apporti timbrici per la sua orchestra. Fra l'altro, come abbiamo visto in precedenza, l'autore aveva studiato anche sul trattato di Berlioz, che, come sappiamo, fu il primo trattato francese a dedicare parte della sua disamina al saxofono. Sarebbe stato poi Ibert stesso a dedicare un'intera sezione al saxofono nel suo *Cours d'Instrumentation et Orchestration*. Fra l'altro, è assai probabile che Ibert, Honegger e Milhaud, ex compagni di Conservatorio (in particolare del corso di Orchestrazione privato di Gédalge) si fossero influenzati e confrontati a vicenda in merito all'utilizzo del saxofono all'interno dell'orchestra. Infine, sappiamo che il compositore ebbe un rapporto molto stretto con il grande saxofonista Marcel Mule. Il musicista ha affermato

19 aprile 1936 a Barcellona, al XV Festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine, sotto la direzione di Ibert. Cfr. ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, cit., pp. 130-131. Il *Concertino* in questione presenta un'elevata difficoltà tecnica; sono presenti infatti sia note sovracute, sia dell'estremo grave, sia una cadenza in cui lo strumentista si deve muovere con agilità dall'acuto al grave alternando articolazioni staccate e legate. Il pezzo era stato commissionato a Ibert da Sigurd Raschèr.

⁴³² Riportiamo qui un elenco delle composizioni in cui Ibert ha inserito il saxofono: *Donogoo – Musique de scène* (1930); *Symphonie Marine, pour le court-métrage SOS Foch* (1931); *Suite symphonique Paris* (1932); *Le Chevalier errant – Suite symphonique* (1935); *Concertino da camera pour saxophone alto et onze instruments* (1935); *Golgotha. Musique de film* (1935); *Le Chevalier errant. Épopée chorégraphique en quatre tableaux* (1935-1936); *Ouverture de Fête, pour orchestre* (1940); *Sarabande pour Dulcinée, pour orchestre* (1949); *La Licorne – The Triumph of chastity, ballet* (1949-1950); *La Licorne, Suite symphonique* (1976); *L'Âge d'or, pour saxophone et piano* (1956).

⁴³³ Le composizioni più famose che prevedono il saxofono solista accompagnato dall'orchestra sinfonica nella prima metà del Novecento sono, oltre a quella di Ibert: Vincent D'Indy, *Choral varié* (1903); André Caplet, *Légende* (1903-1904); Claude Debussy, *Rapsodie, pour orchestre et saxophone* (1901-1911); Florent Schmitt, *Légende* (1918); Alexandre Glazunov, *Concerto en Mi bémol pour saxophone alto* (1934); Eugène Bozza, *Concertino* (1938); Frank Martin, *Ballade* (1938); Henri Tomasi, *Ballade* (1938); Darius Milhaud, *Scaramouche* (1939); Paul Creston, *Concerto for Saxophone and Orchestra* (1941); Paul Bonneau, *Concerto* (1944); Heitor Villa-Lobos, *Fantasia* (1948); Henri Tomasi, *Concerto* (1949). Per maggiori informazioni su questo repertorio e anche su quello della musica da camera, si vedano, fra i vari testi dedicati all'argomento: JEAN-MARIE LONDEIX, *125 ans de musique pour saxophone, répertoire général des œuvres et des ouvrages d'enseignement pour le saxophone*, Paris, Alphonse Leduc, 1971; MARCEL PERRIN, *Le saxophone: son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1977; FRANÇOIS ET YVES BILLARD, *Histoires du Saxophone*, Paris, Joseph Clims, 1986; JEAN-LOUIS CHAUTEMPS – DANIEL KIENTZKY – JEAN-MARIE LONDEIX, *Le Saxophone*, Paris, J. C. Lattès, 1987; ROBERTO OTTAVIANO, *Il sax: lo strumento, la storia, le tecniche*, Padova, Franco Muzzio, 1989; PAUL HARVEY, *Saxophone*, London, Kahn & Averill, 1997; *The Cambridge Companion to the Saxophone*, edited by Richard Ingham, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; ANDREA ZERMANI, *Sax: lo strumento del mito*, Milano, Mondadori, 2003; MARIO MARZI, *Il Saxofono*, cit.

⁴³⁴ Forniamo in allegato una copia del programma ministeriale dell'esame del Compimento inferiore e del Diploma di saxofono presso i Conservatori italiani. **Scheda n. 1**

che Ibert fu il compositore con cui lavorò maggiormente.⁴³⁵ Nel raccontare il suo rapporto con i compositori Mule ha specificato di essere in possesso di una sola lettera di Ibert – di un periodo in cui il compositore si trovava a Roma –, in quanto i due all’epoca (siamo negli anni Trenta) abitavano entrambi a Parigi e avevano quindi la possibilità di telefonarsi e di incontrarsi spesso.⁴³⁶ Il musicista ha raccontato di aver incontrato spesso Ibert (ma anche Honegger), in genere per discutere riguardo a qualche musica per film, ambito in cui entrambi i compositori usavano con una certa frequenza il saxofono, e che Ibert, insieme a Honegger, individuava nell’assenza di una classe di saxofono in Conservatorio una grave anomalia.⁴³⁷ Il frammento seguente testimonia il fatto che Mule suonò in un balletto di Ibert, anche se non ne viene specificato il titolo:

A partir du moment où j’ai changé ma façon de jouer, où j’ai "stabilisé" mon jeu – j’ai mis du temps à le faire, cela ne s’est pas fait du jour au lendemain – eh bien j’ai été considéré comme un grand soliste. J’en étais quasiment honteux ! Des auditeurs venaient me serrer la main après m’avoir entendu jouer une malheureuse phrase musicale... Un jour, à l’Opéra-Comique, après une intervention lors de l’audition du ballet d’Ibert, les autres membres de l’orchestre m’ont applaudi et ont suggéré que mon nom figure au programme. Le violon solo est venu vers moi me féliciter. Bien sûr, j’étais content pour ma petite personne – ces réactions me faisaient plaisir – mais franchement, j’étais surtout heureux pour l’instrument. Plus qu’heureux même. J’ai eu le sentiment de le défendre comme il le fallait.⁴³⁸

Probabilmente Mule fu l’interprete “fisso” al saxofono di tutte le prime dei brani di Ibert che prevedevano lo strumento.

⁴³⁵ Cfr. EUGÈNE ROUSSEAU, *Marvel Mule : sa vie et le saxophone*, cit., p. 114.

⁴³⁶ Cfr. *ivi*, p. 107.

⁴³⁷ Cfr. *ivi*, p. 22.

⁴³⁸ Citato *ivi*, p. 36. È assai probabile che il balletto in questione fosse *Le Chevalier errant*, del 1935-1936, *épopée chorégraphique en quatre tableaux*: da cui Ibert trasse una *suite symphonique*, la cui orchestra prevedeva in un saxofono contralto in Mi bemolle.

Esempio n. 1 ⁴³⁹

Scheda n. 1 ⁴⁴⁰

SASSOFONO Programmi ministeriali - Esami di compimento e Diploma

- I. Esami di compimento del corso inferiore
- Pezzo d'obbligo: P. Bonneau "Suite" per sassofono contralto e pianoforte. Studi: studio melodico con abbellimenti; studio di meccanismo; studio ritmico; da estrarre a sorte fra nove studi del V anno presentati dal candidato.
- Pezzo a scelta del candidato con accompagnamento di pianoforte.
- Pezzo di media difficoltà assegnato dalla commissione tre ore prima dell'esecuzione.
- Scale maggiori e minori a elevata velocità;
- Lettura a prima vista di un brano di media difficoltà;
- Trasporto un tono sopra e un tono sotto di un brano facile.
- Prova di cultura:
- Conoscenza della storia e della famiglia del sassofono.
- II. Programma degli Esami di Diploma
- Pezzo d'obbligo: H.Villa-Lobos "Fantasia" per sassofono soprano e pianoforte; J.Ibert "Concertino da camera" per sassofono contralto e pianoforte; F. Martin "Ballade" per sassofono tenore e pianoforte.
- Studi: Studio melodico fiorito; Studio tecnico di perfezionamento; Studio ritmico di elevata difficoltà; da estrarre a sorte fra nove studi del VII anno presentati dal candidato.
- Pezzo da concerto a scelta del candidato con accompagnamento di pianoforte.
- Pezzo da tre ore scelto dalla commissione.
- Lettura a prima vista; Trasporto un tono sopra e un tono sotto e conoscenza pratica delle chiavi di mezzo soprano e baritono.
- Prova di cultura:

⁴³⁹ JACQUES IBERT, *Concertino da camera pour Saxophone Alto et Onze instruments* (partitura), Paris, Alphonse Leduc, 1935, p.1, parte del saxofono contralto.

⁴⁴⁰ I seguenti programmi ministeriali compaiono nel sito http://www.altaformazionemusica.it/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=19&Itemid=96.

Concertazione di un brano di insieme assegnato ventiquattro ore prima dell'esame; conoscenza della letteratura e della storia del sassofono.

II.3.1 *Suite symphonique Paris*⁴⁴¹

Uno degli ambiti compositivi più amati da Ibert è quello della musica teatrale. Per quanto riguarda questo genere, il compositore si cimenta sia nella produzione operistica sia nella musica di scena.⁴⁴² Si dà il caso che sia proprio una musica di scena a incrementare e a consacrare la sua notorietà nel 1929, grazie alla partitura scritta per la rappresentazione ad Amsterdam della pièce di Eugène Labiche *Un Chapeau de Paille d'Italie* il 19 settembre di quell'anno. Nel 1930 Ibert trae da questa musica di scena una Suite per orchestra da camera intitolata *Divertissement*, reputata come uno dei brani più rappresentativi delle qualità del compositore.

Il primo brano di Ibert a comprendere il saxofono di cui ci occupiamo è la *Suite symphonique Paris* per orchestra tratta da un'altra musica di scena, quella realizzata per la commedia di Jules Romains *Donogoo-Tonka*.⁴⁴³ Per la riapertura del Théâtre Pigalle, che era

⁴⁴¹ Ho presentato una prima riflessione su questo argomento al *Ventesimo Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale»* (Università di Bologna, 20 novembre 2016) con una relazione intitolata *Jacques Ibert e la «Suite symphonique Paris»: un descrittivismo urbanistico*.

⁴⁴² Ibert ha composto molta musica per la scena. Fra i tanti titoli ricordiamo: *Le jardinier de Samos* (C. Vildrac), 1924; *On ne saurait pas penser à tout* (G. d'Houville), 1928; *Un chapeau de paille d'Italie* (E. Labiche), 1929; *La Castiglione* (R. Gignoux), 1929; *Le stratagème des Roués* (M.C. Weyer, tratto da G. Farquhar), 1930; *Donogoo* (J. Romains), 1930; *Le médecin de son honneur* (A. Arnoux, tratto da Calderón), 1935; *Quatorze juillet* (R. Rolland), 1936; *Le chandelier* (A. de Musset), 1936; *Liberté*, 1937; *Effervescence* (A. Capri), *Un poète dans la rue* (S. Mallarmé), *Méphisto et Palmyre* (A. Capri), *Humulus le muet* (J. Anouilh), 1942; *Le songe d'une nuit d'été* (W. Shakespeare), 1942; *Antoine et Cléopâtre* (A. Gide, tratto da Shakespeare), 1945; *Charivari-Courteline* (tratto da G. Courteline), 1946; *Le cavalier de fer* (A. Arnoux), 1946; *Le burlador* (S. Lifar), 1946. In merito ad alcune musiche di scena di Ibert si veda CATHERINE STEINEGGER, *La musique à la Comédie-Française de 1921 à 1964. Aspects de l'évolution d'un genre*, Sprimont, Mardaga, 2005, pp. 147-148. Non esistono al momento studi specifici sulla musica di scena composta da Jacques Ibert. Il fatto non stupisce, data la scarsa attenzione contemporanea per l'operato del compositore in questione (forse per la sua mancata partecipazione al Gruppo dei Sei), e soprattutto per la posizione di inferiorità con cui questo tipo di repertorio è sempre stato considerato rispetto alla musica operistica. «La difficoltà di accedere alle fonti, alle partiture (quasi sempre perdute) della “scène bâtarde”, giustifica solo in parte la scarsa considerazione in cui essa è stata finora tenuta» (EMILIO SALA, *Le musiche di scena e la drammaturgia musicale. Problemi e prospettive*, «Drammaturgia», X, 2003, p. 270). Utilizzando lo stesso metro valutativo dell'opera per la musica di scena, come spesso è stato fatto in passato, non si può arrivare a comprendere completamente l'argomento: «Fino a oggi, quando (raramente) si è tentato di tracciare una storia del teatro musicale *lato sensu*, lo si è fatto dal punto di vista dell'opera. Ma sarebbe molto più interessante scrivere una storia dell'opera dal punto di vista del teatro musicale» (*ibid.*). Per approfondire le questioni legate alla musica incidentale si vedano, fra i vari studi a essa dedicata: EMILIO SALA, *L'opera senza canto. Il mélodico romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995; EMILIO SALA, *Musiche di scena e drammaturgia musicale. Ancora sulla «Pisanella»* (1913), in *D'Annunzio Musicista Imaginifico. Atti del Convegno internazionale di studi*, Siena, 14-16 luglio 2005, a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli, Firenze, Olschki, 2008, pp. 319-344; EMILIO SALA, *Le musiche di scena e la drammaturgia musicale. Problemi e prospettive*, cit., pp. 264-286; *Suoni di scena da Shakespeare a D'Annunzio, Quaderno delle Notti Malatestiane 2003*, a cura di Emilio Sala, Rimini, Raffaelli, 2003; ADELMO DAMERINI, *Musica di scena*, Torino, UTET, 1955; LEOPOLDO GAMBERINI, *Osservazioni sulla musica di scena*, Genova, s.e., 1964.

⁴⁴³ Per una collocazione storica della musica di scena di *Donogoo* e della *Suite symphonique Paris* si vedano: ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, cit., pp. 92-95; GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., pp. 53-54 e 128-129; JACQUES FESCHOTTE, *Jacques Ibert*, cit., p. 15. Per un inquadramento della figura di Jules Romains, protagonista della dottrina dell'unanimità, e per un approfondimento su *Donogoo-Tonka* si vedano: MADELAINE ISRAËL, *Jules Romains. Sa vie, son œuvre*, Paris, Editions Kra, 1931; ANDRÉ FIGUERAS, *Jules Romains*, Paris, Seghers, 1952.

appena stato completamente rinnovato, il celebre scrittore e drammaturgo francese aveva adattato il suo “conte cinématographique” *Donogoo-Tonka* del 1919 in una *pièce* composta da un prologo, tre parti e un epilogo. La prima ebbe luogo il 25 ottobre 1930, con la regia di Louis Jouvet e la scenografia di Paul Colin.⁴⁴⁴ **Immagine n. 1 Immagine n. 2**

La commedia si svolge fra Parigi e l’America del Sud, ma fa anche tappa in alcuni dei maggiori poli commerciali del mondo, ovvero Marsilia, Amsterdam, Saigon e San Francisco. Si tratta di un’esilarante satira che racconta una gigantesca truffa immobiliare. Ne riassumo brevemente lo svolgimento. Il signor Le Trouhadec, professore di geografia al Collège de France, sogna di essere accolto all’Institut de France. In una sua pubblicazione riguardante la geografia dell’America del Sud ha descritto la città di Donogoo-Tonka e la sua regione aurifera, situate nel sud del Brasile. Si dà il caso, tuttavia, che la suddetta città non esista affatto e che la verità stia venendo a galla. Lamedin, un architetto fallito e inizialmente intenzionato a suicidarsi, al fine di permettere l’elezione di Le Trouhadec si propone di aiutare il geografo fondando *ex novo* la cittadina da lui descritta. In un periodo di piena crisi finanziaria, le banche sono restie a investire nell’impresa; ben presto, però, Lamedin trova un alleato nel banchiere Margajat: la Compagnia Generale di Donogoo-Tonka è fondata. Inizia pertanto la campagna pubblicitaria, che non si limita alla sola Parigi ma si allarga a varie città del mondo. Gli azionisti si lasciano convincere e molti avventurieri sono attratti dalle promesse “dorate” della regione brasiliana. Arriva il momento di fondare la città. La ricerca di Donogoo da parte di alcuni avventurieri partiti da diverse parti del mondo non dà, ovviamente, alcun risultato; stanchi e delusi, questi decidono di fermarsi e battezzano ironicamente il loro accampamento con il nome Donogoo. Un giorno dopo l’altro l’accampamento, inizialmente provvisorio, si amplia e assume via via la forma di una città strutturata. Viene addirittura trovato un po’ d’oro nelle sabbie del fiume. La speculazione immobiliare prosegue e Donogoo continua a crescere accogliendo ogni giorno nuovi abitanti.

⁴⁴⁴ In merito all’operato di Louis Jouvet si vedano: CLAUDE CÉZAN, *Louis Jouvet et le théâtre d’aujourd’hui*, Paris, Émile-Paul Frères, 1948; JEAN-MARC LOUBIER, *Louis Jouvet, le patron*, Paris, Ramsay, 2001. Paul Colin (1892-1985) fu un influente cartellonista pubblicitario e grafico francese. Su Colin si veda MARGUERITE ERBSTEIN-THOMÉ, *Paul Colin, le magicien des années folles*, Laxou, Éditions de l’Est, 1994. La prima di *Donogoo* ebbe molto successo. Ne sono testimoni i numerosi articoli apparsi in vari giornali parigini dell’epoca il giorno seguente alla prima rappresentazione: FRANC-NOHAIN, *Les Pièces Nouvelles*, «ECHO de Paris», 26 octobre 1930; CHARLES MÉRÉ, *Les Premières. Théâtre Pigalle – « Donogoo »*, comédie en un prologue, trois parties et un épilogue, de M. Jules Romains, «Excelsior», 26 octobre 1930; C., *Au Théâtre Pigalle : Donogoo, pièce en un prologue, trois actes et un épilogue de M. Jules Romains*, «Le Figaro», 26 octobre 1930; ROBERT KEMP, *Donogoo, pièce en un prologue, trois actes et un épilogue de M. Jules Romains*, «La Liberté», 26 octobre 1930 ; EDMOND SÉE, *Première au Théâtre Pigalle. Donogoo. Comédie en trois parties et un épilogue de M. Jules Romains. Mise en scène de M. Jouvet. Décors de M. Colin*, «L’Œuvre», 26 octobre 1930; PIERRE VEBER, *Théâtre Pigalle. Donogoo, comédie en 24 tableaux de M. Jules Romains*, «Le Petit Journal», 26 octobre 1930; GEORGES PIOCH, *Théâtre Pigalle. Donogoo. Comédie en un prologue, trois parties et un épilogue de M. Jules Romains, musique de M. Jacques Ibert*, «La volonté», 26 octobre 1930.

Lamedin, giunto da Parigi, si impone alla città di Donogoo in qualità di governatore generale. Le Trouhadec viene eletto all'Institut de France. L'afflusso verso la città non si arresta; infine, Lamedin è raggiunto dai suoi compagni parigini nel Palais de la Résidence: insieme ammirano lo splendore e la prosperità di Donogoo.

È evidente, dunque, quanto peso abbia l'argomento geografico, ma anche quello della speculazione urbanistica, all'interno della *pièce*. Ibert, leggendone le pagine, deve esserne rimasto entusiasta, considerata la sua propensione per i viaggi e la sua attenzione per il paesaggio urbano.⁴⁴⁵ La commedia aveva bisogno di un compositore per le musiche di scena e Jouvét (il regista) aveva valutato opportuno interpellare il musicista parigino. Riportiamo di seguito la lettera inviata da Jouvét a Ibert al fine di chiedergli la sua partecipazione al progetto e la risposta entusiastica del compositore:

	Samedi 2 Août 30 Monsieur Jacques IBERT 14 rue de Magdebourg PARIS
Mon cher Jacques IBERT,	
J'ai téléphoné sans succès pour vous demander s'il serait possible de vous voir pour parler d'un projet assez urgent dans lequel votre collaboration me serait très précieuse.	
Il s'agirait en l'espèce d'une musique de scène pour le théâtre Pigalle.	
Je vous fais mes compliments et mes amitiés.	
Louis Jouvét	
	Longuemare Les Andelys (Eure) 8 Août 1930
Mon cher Louis Jouvét,	
Je compte aller à Paris mardi prochain. J'irai [...] au Théâtre Pigalle vers 2h ½ si cela vous va.	
Je suis ravi [...] de travailler pour vous et avec vous.	
A bientôt - [...]	
Jacques Ibert ⁴⁴⁶	

⁴⁴⁵ Già con il precedente *Escapes* Ibert aveva dimostrato la sua attenzione per l'argomento geografico e per i viaggi. Il brano è costituito da tre movimenti: I. *Roma – Palermo*; II. *Tunisi – Nefta*; III. *Valencia* e testimonia l'interesse geografico-descrittivo o, meglio, evocativo, del compositore che, in seguito a un viaggio nel Mediterraneo, cattura l'essenza sonora delle città da lui visitate.

⁴⁴⁶ Le lettere in questione sono inedite. Per quanto concerne la collaborazione fra Ibert e i registi di teatro, il compositore sosteneva di aver sempre avuto dei buoni risultati. Ha aggiunto che, nonostante in questo contesto la musica si trovasse relegata a un «*rôle épisodique*», essa gli permetteva di farlo entrare per un momento nel

Ibert, in questo contesto, dispiega un numero ristretto di strumentisti (circa una decina). In una delle lettere scambiate con Jovet Ibert infatti afferma: «Quant au nombre d'instruments, cela m'est égal : je crois que huit sont largement suffisant, mais ça eut l'air d'effrayer Fouilloux.»⁴⁴⁷ Nella copertina del disco contenente l'unica registrazione della musica di scena di *Donogoo* esistente è specificato che i musicisti che suonano sono dieci. **Immagine n. 3** Jovet ci conferma la stessa informazione sull'organico, oltre a spiegare le motivazioni che lo portarono a scegliere Ibert e poi a nutrire la sua ammirazione per il musicista:

Si j'ai demandé à Jacques Ibert de bien vouloir se charger d'écrire une musique de scène pour *Donogoo*, c'est que je le considère comme un des musiciens les plus éminents et les plus ingénieux à la fois de la jeune école française. La musique de scène, en général, est un art difficile. Il a séduit de très grands compositeurs, et ils se sont plu à y donner leur mesure : Beethoven, Bizet... Mais en particulier la musique de scène de *Donogoo* exigeait des qualités rares et diverses. Il y fallait tour à tour de la puissance et de la légèreté ironique, le don d'évocation réaliste et une subtile fantaisie. Il fallait surtout savoir plier les libres mouvements de l'invention musicale au rythme d'un spectacle réglé avec autant de rigueur qu'une manœuvre d'escadre, et que pourtant la liberté eût l'air intacte, l'inspiration aisée et même capricieuse. Voilà le tour de force qu'accomplit d'un bout à l'autre la partition de Jacques Ibert. Elle y ajouta une prouesse plus spécialement technique : l'emploi d'un orchestre de dix instruments dont les ressources sont si bien dosées qu'il nous donne l'illusion d'une riche symphonie.⁴⁴⁸

I brani di Ibert, comunque, venivano suonati tra i cambi di scena, come testimoniano alcuni articoli di giornale, fra cui l'«Excelsior»:

La musique de scène de M. Ibert, colorée et expressive, occupe les arrêtes entre les tableaux. L'idéal dans le genre serait évidemment, qu'il n'y eût points d'arrêts. Mais la manœuvre des ascenseurs demande une minute en moyenne entre chaque tableau. C'est tout de même un considérable progrès sur ce qu'il était convenu d'appeler jadis " les changements à vue ".⁴⁴⁹

Anche alcuni scambi fra Ibert e Jovet confermano questa informazione. Nella lettera di Ibert a Jovet del 26 agosto 1930 il compositore, dopo aver incontrato Romains, riferiva al regista che lo scrittore «désire [...] qu'il n'y ait joué de musique pendant le texte.»⁴⁵⁰ Nella stessa lettera Ibert sosteneva infatti che la musica suonata in contemporanea col testo

meraviglioso mondo del teatro. Per queste dichiarazioni facciamo riferimento all'intervista di Michel Gérard a Ibert presso Villa Medici, mandata in onda il 26 giugno e il 6 luglio 1954.

⁴⁴⁷ Lettera manoscritta di Jacques Ibert a Louis Jovet, Longuemare, Les Andelys, 17 août 1930. Fouilloux all'epoca era l'amministratore generale del Théâtre Pigalle; in occasione della rappresentazione di *Donogoo* collaborò con Jovet alla regia nelle vesti di collaboratore tecnico.

⁴⁴⁸ Citato in GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., p. 128.

⁴⁴⁹ CHARLES MÉRÉ, *Les Premières. Théâtre Pigalle – « Donogoo », comédie en un prologue, trois parties et un épilogue*, cit.

⁴⁵⁰ Lettera manoscritta di Jacques Ibert a Louis Jovet, Longuemare, Les Andelys, 26 août 1930.

avrebbe potuto causare confusione e rallentare l'azione. Jouvet rispondeva al compositore il giorno dopo mostrandosi perfettamente d'accordo sia con Ibert sia con Romain: «Je ne vois pas, moi non plus, de musique pendant le texte, mais il y a des silences qu'il faut meubler.»⁴⁵¹

Come abbiamo detto, parte della commedia si svolge a Parigi; Romain fornisce precise indicazioni sui luoghi della capitale francese in cui si muovono i suoi personaggi. **Immagine n. 4** E Ibert sceglie di ritrarre proprio questi momenti nella *Suite symphonique Paris*, pezzo orchestrale “staccato” dalla scena e portato nella sala da concerto. **Immagine n. 5** La prima esecuzione della Suite risale al 29 ottobre 1932, a Parigi, con l'Orchestre Pasdeloup diretta da Rhené-Bâton.

La scelta di dar vita a una Suite è dovuta probabilmente a due motivi. Il primo di carattere pratico: all'epoca era molto raro che una musica realizzata per la scena avesse un qualsiasi tipo di sopravvivenza al di fuori del contesto d'origine; spesso non veniva registrata e non veniva quasi mai eseguita autonomamente. Il più delle volte persino le partiture, maneggiate da svariati teatri, andavano perdute. L'unico modo per i compositori di assicurarsi la sopravvivenza del proprio prodotto e di permetterne la diffusione era quello di raccoglierne gli episodi più salienti e di riversarli in una Suite per orchestra. In questa forma, la musica di scena poteva sopravvivere al tempo; sono infatti queste le partiture arrivate fino a noi. In questi casi però dal “ridotto” organico della musica di scena il brano si allargava alla grande orchestra.⁴⁵² Anche nel caso della musica di scena di *Donogoo*, infatti, non abbiamo la possibilità di consultare alcun esemplare della partitura; per quanto riguarda le registrazioni, è possibile ascoltare quella effettuata da dieci solisti dell'Orchestre Symphonique de Paris, diretti dallo stesso Ibert, incisa su due dischi Artiphone. Proprio sulla copertina di questo disco è riportato un piccolo scritto di Arthur Hoérée sulla musica di *Donogoo* che termina con questo elogio di Ibert e del disco in sé:

[...] Musique de scène équivaut à musique d'atmosphère. Il s'agit de sentir un dialogue, camper un paysage, suggérer une ambiance, styliser un ensemble de faits sonores. Les quatre faces de Donogoo survolent pour ainsi dire le spectacle du Théâtre Pigalle et relient par des escales bien choisies ses moments les plus typiques, chaque atterrissage nous vaut un coin pittoresque dont l'ensemble constitue l'essentiel de la partition originale de Jacques Ibert. Il fallait sa prodigieuse technique, sa légèreté de touche, son style tout ensemble précis, doucement sentimental et ironique jusqu'à l'impertinence pour réussir ces petits tableaux de genre. [...] Il fallait une science orchestrale peu coutumière pour réaliser

⁴⁵¹ Lettera dattiloscritta di Louis Jouvet a Jacques Ibert, Paris, 27 août 1930.

⁴⁵² All'incirca lo stesso principio segue anche la realizzazione delle Suite orchestrali tratte dalla musica per film attorno agli anni Trenta in Francia. A questo proposito si veda la sezione II.2.2 (*Les Misérables*) all'interno del capitolo II.2 (*Honegger. La sala cinematografica e la sala da concerto*), in cui si propone un approfondimento sulla musica di Honegger per il film *Les Misérables* e la sua relativa Suite per orchestra.

pareille gamme sonore avec dix musiciens, ce qui permit d'ailleurs un enregistrement irréprochable. Le spectateur pourra revivre chez lui, par l'oreille, la pièce entière et le lecteur, en s'installant devant son phonographe, disposera d'un film merveilleusement sonorisé. Tous les mélomanes, enfin, pourront goûter cette œuvre sans son contexte littéraire, tant elle est ingénieuse et, sous l'apparence d'une pochade facile, essentiellement musicale et achevée. Voici le tour du monde en quinze minutes.⁴⁵³

Il secondo motivo, di natura storica, fa riferimento alla copiosa produzione della forma della Suite nei primi decenni del Novecento. La Suite può essere considerata infatti come una forma nazionale francese; intorno agli anni Trenta, quando la Francia sentiva la minaccia di una nuova guerra con la Germania, si ebbe una riacutizzazione del desiderio, nato già nel 1871 con la fondazione della Société Nationale de Musique, di delineare un repertorio esclusivamente autoctono in grado di esaltare le caratteristiche della madre patria. Oltre a Ibert vi furono infatti altri compositori francesi che si dedicarono alla forma della Suite.⁴⁵⁴ Pensiamo poi all'inevitabile effetto "passatistico" che il termine Suite generava: il ritorno di questa forma era indubbiamente legato all'indirizzo neoclassico, che auspicava un ritorno alle forme strumentali del Sei-Settecento in modo tale da mettere in luce le qualità e il patrimonio musicale della nazione. Ovviamente, questo non fu un fenomeno riferibile alla sola Francia: pensiamo per esempio all'Italia e al recupero negli anni Trenta della forma Partita da parte di Petrassi e Dallapiccola.⁴⁵⁵

La Suite di Ibert può essere così considerata come un omaggio alla Francia, in modo particolare alla sua capitale: il compositore ci regala le istantanee musicali di alcune delle sue principali attrazioni e dei luoghi più significativi attraverso l'obiettivo di un apparecchio fotografico degli anni Trenta. I *tableaux parisiens* sono in tutto sei; la loro caratteristica comune è la concisione. Ognuno dei movimenti ritrae un particolare luogo di Parigi: I. *Le Métro* II. *Les Faubourgs* III. *La Mosquée de Paris* IV. *Restaurant au Bois de Boulogne* V. *Le Paquebot Île de France* VI. *Parade foraine*. Ibert ci offre in sostanza una mappa sonora della caotica e sfaccettata città moderna proponendo una sorta di "descrittivismo urbanistico" che risponde al particolare interesse per il mondo quotidiano che il compositore dimostra in più occasioni di possedere. Come afferma Feschotte, «au long de ces images, le pouvoir d'évoquer et de

⁴⁵³ ARTHUR HOÉRÉE, *La musique de Jacques Ibert*, in "Donogoo". Disques Artiphones, s.l., s.d.

⁴⁵⁴ Fra questi, a titolo di esempio, citiamo: Maurice Emmanuel, *Suite française* (1935); Francis Poulenc, *Suite française d'après Claude Gervaise* pour neuf vents, tambour et clavecin (1935); Florent Schmitt, *Suite sans esprit de suite* (1938); Guy Ropartz, *Petite Suite pour cordes* (1940); André Jolivet, *Suite delphique* pour douze instruments (1943); Darius Milhaud, *Suite provençale* (1936); Darius Milhaud, *Suite française* (1944); Darius Milhaud, *Suite campagnarde* (1953). Cfr. BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique en France depuis 1870*, cit., p. 172.

⁴⁵⁵ Sia nella *Partita* di Petrassi sia in quella di Dallapiccola (entrambe del 1932) è presente un saxofono.

suggérer de Jacques Ibert nous convainc une fois encore et nous fait participer à sa vision sonore.»⁴⁵⁶

Quello di Ibert non fu comunque un interesse inaspettato: già negli ultimi decenni dell'Ottocento lo scenario della città, non più solo quello rurale, si era fatto strada fra gli artisti dell'epoca. A partire dagli impressionisti si era verificata un'apertura verso la modernità, ovvero verso la realtà animata dei *boulevards*.⁴⁵⁷ Parigi sarebbe stata celebrata così nel Novecento in tutto il suo splendore urbanistico haussmanniano da musicisti sia francesi sia stranieri.⁴⁵⁸ All'inizio del secolo in *Louise* di Gustave Charpentier Montmartre era stata praticamente elevata a rango di personaggio. In seguito, la città era divenuta una metropoli di massa, dotata di tutti i servizi e di ogni genere di intrattenimento. Anche per Walter Benjamin il mondo non sarebbe stato più quello della natura ma quello della città, come si evince dalle sue celebri descrizioni di Napoli, Mosca, Marsilia e anche di Parigi redatte fra gli anni Venti e gli anni Trenta. Il filosofo tedesco era talmente attirato dal fascino della capitale di Francia da arrivare a redigere negli anni Trenta i famosi *Passages di Parigi*.⁴⁵⁹

Ibert, al fine di fissare nella mente dello spettatore le vivide immagini sonore da lui proposteci, fornisce per ciascun movimento una didascalia scritta di suo pugno; prima delle didascalie compare in partitura una breve dichiarazione dell'autore: «By grouping them [the various sketches] in a suite form, the composer wishes to express musically the different faces of Paris.»⁴⁶⁰ **Immagine n. 6** Nel primo movimento, *Le Métro*, Ibert in sostanza “sonorizza” il viaggio in metropolitana di Lamedin che, dal Pont de la Moselle, cioè dal

⁴⁵⁶ JACQUES FESCHOTTE, *Jacques Ibert*, cit. p. 15.

⁴⁵⁷ La maggior parte dei pittori che hanno operato negli ultimi decenni dell'Ottocento e nei primi del Novecento in Francia hanno preferito dedicarsi agli scenari rurali (in particolare della Normandia) piuttosto che agli agglomerati urbani. Alcuni di loro, come Monet, Pissarro, Caillebotte, Utrillo, Cortès, hanno però immortalato anche la città. A questo proposito si veda JEAN-PAUL CRESPELLE – ANNE CRESPELLE, *Où trouver Monet et les Impressionnistes. Paris, Île-de-France*, Paris, Hazan, 2010.

⁴⁵⁸ Alcuni degli altri compositori che nei primi decenni del Novecento celebrano Parigi e i suoi luoghi nella loro musica sono: Pierre-Octave Ferroud, *Au Parc Monceau* (1921); George Gershwin, *An American in Paris* (1928); Francis Poulenc, *Banalités*, IV. *Voyage à Paris* (1940); Darius Milhaud, *Suite française*, III. *Île de France* (1944); Darius Milhaud, *Paris* (1948); Germaine Tailleferre, *Paris-Magie* (1948); Henri Sauget, *Tableaux de Paris* (1950). Su questo argomento si veda BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique en France depuis 1870*, cit., pp. 23-25. Ibert, nel 1936 realizza la colonna sonora per il film *Paris* di Jean Choux. Al contrario di Ibert e di tutti i compositori sopra citati che “celebrano” Parigi, ovvero l'emblema dello sviluppo urbanistico, abbiamo visto nella sezione II.2.1 (*Mouvement symphonique n° 3* e *Nocturne*) del capitolo II.2 (*Honegger. La sala cinematografica e la sala da concerto*) che invece Honegger in *Nocturne* (1936) mette in mostra il “lato negativo” dell'industrializzazione.

⁴⁵⁹ In merito a Walter Benjamin facciamo riferimento a: *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007 (ed. orig. *Städtebilder*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963); *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2002, 2 voll. (ed. orig. *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982). In *Immagini di città* è presente il “quadretto” *Parigi, la città allo specchio*: «Essa [la Senna] è il grande specchio, sempre desto, di Parigi. Ogni giorno la città proietta come immagini in questo fiume le sue solide costruzioni e i suoi sogni fra le nuvole.»: WALTER BENJAMIN, *Immagini di città*, cit., p. 69.

⁴⁶⁰ JACQUES IBERT, *Suite symphonique Paris* (partitura), London – Zürich – Mainz – New York, Ernst Eulenbourg Ltd., 1957, p. 1 di copertina.

quartiere della Villette, deve recarsi nello studio del professor Miguel Rufisque («...spécialiste du suicide, vous donnera en sept jours un amour violent de la vie») che si trova al numero 117 di rue de Londres; Bénin consiglia a Lamedin di prendere la metro, di effettuare un cambio a Villiers e di scendere poi alla fermata Europe, situata nell'omonimo quartiere all'interno dell'VIII *arrondissement*.⁴⁶¹ **Immagine n.7** Riportiamo la didascalia di *Le Métro* presente in partitura: «Eight o'clock in the morning. The crowd crushes toward the platform. The trumpet sounds the signal for departure. The train gets under way. The mob sits passively as the underground journey begins.»⁴⁶² Del secondo quadro, *Les Faubourgs*, riportiamo la didascalia in partitura curata da Ibert: «The street comes to life. The greedy, feverish day's work begins. A street organ grinds out a melancholy, nostalgic song. A distant violin whispers its plaintive tune.»⁴⁶³

Immagine n. 8 *La Mosquée de Paris*, il terzo movimento, ritrae il seguente momento della commedia (terzo tableau del prologo): per scongiurare la tentazione del suicidio, a Lamedin viene prescritto dal dottor Miguel Rufisque di recarsi davanti all'entrata principale della Grande Moschea di Parigi e di proporsi come aiutante alla prima persona che, arrivando da rue Daubenton, alle ore 17.15 si soffererà il naso. Caso vuole che questa persona sia il geografo Le Truhadec. Ibert descrive in questo modo il Quadro musicale ideato: «Across from the zoological gardens rises the Moslem mosque – an unexpected bit of North Africa in the middle of Paris. A steady, monotonous Arabian chant, punctuated by the deep beat of

⁴⁶¹ JULES ROMAÏNS, *Donogoo, pièce en trois parties*, Paris, Gallimard, 1950⁸, p. 18. Caso vuole che uno dei quartieri parigini più rappresentati dagli impressionisti in poi sia proprio quello dell'Europe, XXXII quartiere amministrativo di Parigi, centrato attorno a Place de l'Europe e scandito da strade con il nome delle maggiori città europee. Il quartiere aveva subito notevoli cambiamenti grazie all'intervento, a partire dal 1826, del banchiere svedese Jonas-Philip Hagerman e di Sylvain Mignon, fabbro del re Carlo X. I due, dopo aver acquistato delle lande e delle paludi a nord della Senna con l'intento di farne un vasto lotto residenziale, progettaronò un "plan en étoile" con al centro Place de l'Europe (una rete di ventiquattro strade col nome delle maggiori città europee si snoda tuttora intorno alla suddetta piazza). La costruzione degli edifici si concluse attorno al 1865. Qualche anno prima, nel 1860, la toponimia delle strade di questo agglomerato urbano aveva dato il nome d'insieme al quartiere, che diveniva, per l'appunto, il quartier de l'Europe. Anche lo sviluppo della Gare Saint-Lazare aveva contribuito alla celebrità del quartiere. Nel 1867 la stazione, ormai la più importante di Parigi, venne ingrandita e reinaugurata il 2 giugno da Napoleone III in compagnia degli imperatori Francesco Giuseppe I d'Austria e Alessandro II di Russia, in occasione dell'Esposizione Universale parigina. Sempre in quell'anno venne costruito il famoso Pont de l'Europe (a forma di "X", se visto dall'alto). Walter Benjamin ci ha lasciato una descrizione del Quartier de l'Europe: «Sulla grande piazza davanti alla Gare St-Lazare si ha intorno a sé mezza Francia e mezza Europa. Nomi come Havre, Anjou, Provence, Rouen, Londres, Amsterdam, Constantinople si distendono lungo le strade grige come nastri iridescenti su una seta grigia. È questo il cosiddetto quartier de l'Europe.»: WALTER BENJAMIN, *Immagine di città*, cit., p. 67. Per approfondire la storia di questo quartiere si vedano: *Vicissitudes du Quartier de l'Europe. Note à MM. les jurés*, Paris, Imp. de Renou et Maulde, 1867; ANNIE TÉRADE, *Le "nouveau quartier de l'Europe" à Paris. Acteurs publics, acteurs privés dans l'aménagement de la capitale (1820-1839)*, «Histoire urbaine», 2/2007, n°19; FRANÇOIS LOYER, *Paris XIXe siècle : l'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987; ENRICO FERDINANDO LONDEI, *La Parigi di Haussmann. La trasformazione urbanistica di Parigi durante il secondo Impero*, Roma, Kappa, 1982; PIER PAOLA PENZO, *Parigi dopo Haussmann. Urbanistica e politica alla fine dell'Ottocento (1871-1900)*, Firenze, Alinea, 1990.

⁴⁶² JACQUES IBERT, *Suite symphonique Paris* (partitura), cit., p. 1 di copertina.

⁴⁶³ *Ibid.*

a drum, slowly becomes audible.»⁴⁶⁴ In questo movimento Ibert mette in mostra la sua particolare passione per i viaggi e allo stesso tempo si fa testimone di un culto per l'orientalismo che nella Parigi dell'epoca è tutt'altro che sopito. Il pezzo si basa sull'esotico arabesco dell'oboe solista, ricamato sull'incessante tappeto di accompagnamento ritmico degli altri strumenti. Fra questi vi è il tamburo darabouka, strumento musicale a percussione del gruppo dei membranofoni a forma di calice e a membrana singola, utilizzato tradizionalmente in Nord Africa, Medio Oriente e Asia centrale. Il ritmo contribuisce a rendere l'arabeggiante "instabilità" del pezzo: si susseguono senza sosta scansioni metriche di 3/8 e di 2/4. Ibert aveva già impiegato un procedimento simile in *Escapes*, del 1922, nel secondo movimento "Tunisi – Nefta"; anche in quel caso era l'oboe a intonare una melopea araba sul telaio ritmico-armonico del resto dell'orchestra.⁴⁶⁵

Del quarto movimento *Restaurant au Bois de Boulogne* ci occuperemo fra poco. Del quinto quadro, *Le Paquebot Île de France*, riportiamo la didascalia di Ibert:

Rue Auber, before the windows of the Transatlantic Shipping Company. A young couple dreamily studies the model of the "Ile-de-France". For them it is the symbol of escape, of leaving for a world which will perhaps be better. Suddenly the model seems to come to life ... Hear the bell, the loud blast of departure, the cry of the sirens, the deep, slowly fading wake.⁴⁶⁶

Anche dell'ultimo movimento, *Parade foraine*, riportiamo la didascalia redatta dall'autore: «Holiday in Neuilly or Montmartre. A circus, a shooting gallery, colorful, gaudy booths. Somewhat forced gaiety pervades the crowd.»⁴⁶⁷ Possiamo così individuare una sorta di struttura interna alla Suite: il primo brano richiama il quinto; entrambi intendono ricreare in musica un effetto di macchinismo, emblema fra l'altro del progresso industriale novecentesco. Il quarto pezzo è legato al sesto: tutti e due ricreano l'atmosfera di festa di due "eventi sociali". Il secondo e il terzo movimento sono invece a sé stanti: *Les Faubourgs* mira a restituirci il paesaggio sonoro delle chiassose strade parigine; *La Mosquée de Paris* ci trasporta invece da Parigi al Nord Africa. Quello che comunque appare in maniera evidente sia nella

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ Come non pensare, poi, all'arabeggiante assolo dell'oboe del secondo movimento (*Adagio*) della *Sinfonia in Do maggiore del 1855* di Georges Bizet. Abbiamo già visto come spesso la funzione di richiamo all'esotico sia affidata ai fiati, in particolare ai legni, nel Cap. I.1 (*Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione francesi*) della prima parte della tesi. Per approfondire la tematica dell'orientalismo in musica negli anni Trenta a Parigi si veda CATHERINE LORENT, *L'orientalisme musical dans le Paris des années trente*, in *Musique et musiciens à Paris dans les années trente, textes réunis et présentés par Danièle Pistone*, cit., pp. 453-465.

⁴⁶⁶ JACQUES IBERT, *Suite symphonique Paris* (partitura), cit., p. 1 di copertina. Il transatlantico *Île de France* è veramente esistito. Proprietà della Compagnie Générale Transatlantique, venne varato nel giugno del 1926 dai Chantiers de Penhoët a St. Nazaire. Negli anni Trenta il transatlantico era noto per il lusso e per la comodità della vita a bordo.

⁴⁶⁷ JACQUES IBERT, *Suite symphonique Paris* (partitura), cit., p. 1 di copertina.

commedia di Romains sia nella musica di Ibert è la volontà di descrivere la città veridicamente; l'attaccamento al mondo reale e la crescente attenzione per il paesaggio urbano sono un sintomo dell'innegabile mutamento della società novecentesca, di cui i "differenti volti" della *Ville lumière* sono per Ibert tangibili e inconfutabili testimoni.

Immagine n. 9 Ci soffermiamo ora sul quarto movimento, *Restaurant au Bois de Boulogne*, dato che è l'unico a prevedere l'impiego del saxofono. Siamo al quinto *tableau* della seconda parte della commedia; la didascalia scenica recita: «Un restaurant au Bois de Boulogne. Les jardins. Lamedin et le banquier Margajat dînent ensemble.»⁴⁶⁸ I due colleghi d'affari convergono sul fatto che la loro truffa immobiliare ha avuto più successo del previsto; Margajat però incita Lamedin a raccogliere un gruppo fidato di collaboratori da portare con sé in Brasile, in modo da fondare la città di Donogoo-Tonka. Al momento della discussione i due sono arrivati al dessert, fumano dei sigari; Lamedin, in particolare, è in stato di eccitazione a causa dei numerosi bicchieri di acquavite bevuti. Ibert descrive così il suo quadretto musicale: «Dance hall atmosphere. Gaudy post-war luxury. Embracing couples swaying and turning under the blazing chandeliers on the terrace.»⁴⁶⁹

Il protagonista della danza è un saxofono contralto, che, come sappiamo, a partire dagli anni Venti è divenuto il cantore prediletto del jazz, ma anche della musica da ballo. È pertanto il perfetto interprete per questo quadro musicale: ci restituisce l'atmosfera sonora dell'epoca. L'organico di questo specifico movimento prevede: flauto, oboe, saxofono contralto in Mi bemolle, tromba in Do, trombone, pianoforte, timpano, tamburello basco, wood-block, cassa chiara, piatti, grancassa, violini, viole, violoncelli, contrabbassi.

Esempio n. 2 In un Valzer trascinate in 3/8 il saxofono introduce il brano con un disegno melodico di quintine che si muovono in direzione discendente; gli altri strumenti, fra cui una nutrita sezione di percussioni e il pianoforte, lo sostengono. A b. 25 il saxofono propone su un tappeto di semicrome del pianoforte e la scansione ritmica degli archi una melodia di carattere più cantabile, che mette bene in luce le caratteristiche espressive dello strumento. In alcuni brevi momenti il sax lascia spazio agli altri strumenti, che espongono il motivo delle quintine iniziali; a b. 53 flauto, oboe, violini e viole si lanciano in un'eloquente melodia, mentre il sax fa da controcanto con interventi di carattere melodico. A b. 85 si inserisce un breve intermezzo in cui il solista è il violino; da b. 101 la sua frase si ispessisce con dei caratteristici bicordi, impreziositi da semicrome in ascesa del pianoforte, mentre gli altri archi continuano il loro costante accompagnamento. A b. 125 ritorna la melodia di b.

⁴⁶⁸ JULES ROMAINS, *Donogoo, pièce en trois parties*, cit., p. 118.

⁴⁶⁹ JACQUES IBERT, *Suite symphonique Paris* (partitura), cit., p. di copertina.

53, con lo stesso tipo di strumentazione, per poi collegarsi all'Allegro energico in 2/2 di b. 155, che sarà poi ripetuto. Qui, sulle serrate scansioni ritmiche in controtempo dell'orchestra, trombone e saxofono si alternano con brevi interventi botta e risposta fino a tornare al 3/8 Presto, dove lo stesso disegno introduttivo delle cascate di quintine al saxofono chiude la sfrenata danza dei ballerini.

Ibert scrive correttamente la parte del saxofono; fa muovere lo strumento nel *range* di Do3-Re5 ovvero sfrutta quasi tutta l'estensione dello strumento, arrivando quasi all'estremo acuto (che è Fa diesis5) e all'estremo grave (Si bemolle2). Allo strumentista è richiesta sia una certa capacità espressiva per i momenti di carattere più cantabile (come a b. 25), che a volte comprendono anche ampi salti intervallari, sia una considerevole agilità tecnica, considerando le incalzanti cascate di quintine, le serrate acciaccature semplici (bb. 41-44), lo staccato veloce e secco che arriva fino al registro grave (b. 167) e il notevole *sforzato* delle due misure finali in cui il saxofono passa da un Fa diesis4 ben accentato a un Re5 (sempre accentato ma staccato "seccamente") attraverso una rapida acciaccatura di Re4 sul Re5 finale. Nel complesso, Ibert tratta il saxofono come il "solista" della danza, anche se non mancano i momenti in cui lo strumento si unisce agli altri leggii d'orchestra suonando una parte con il ruolo di controcanto.

Possiamo ora dedurre come anche la strumentazione e l'orchestrazione abbiano un ruolo fondamentale nell'orientamento compositivo di Ibert. Nel pezzo *Le Métro* è l'alternanza continua di accordi per semicrome fra la mano sinistra e la mano destra del pianista che rende l'effetto dell'avanzare del convoglio ferroviario. Nella *Mosquée de Paris* è invece la melopea affidata all'oboe, il cui timbro richiama primordiali strumenti a fiato, sul ritmo del tamburo darabouka, a rimandare ad ambientazioni arabe. Nel *Restaurant au Bois de Boulogne* è il tocco timbrico del saxofono a personificare le danze scatenate nei ristoranti di quello che al tempo era uno dei parchi più gettonati dalla società parigina. Il saxofono costituisce pertanto un elemento del mondo reale, delle briose e spensierate serate di ballo nei ristoranti parigini. È, in sostanza, l'incarnazione del "vero".

Immagine n. 1⁴⁷⁰

Immagine n. 2⁴⁷¹

Immagine n. 3⁴⁷²

Immagine n. 4⁴⁷³

Immagine n. 5⁴⁷⁴

Immagine n. 6⁴⁷⁵

Immagine n. 7⁴⁷⁶

Immagine n. 8⁴⁷⁷

Immagine n. 9⁴⁷⁸

Esempio n. 2⁴⁷⁹

⁴⁷⁰ JULES ROMAINS, *Donogoo Tonka ou Les miracles de la Science. Conte cinématographique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920; JULES ROMAINS, *Donogoo, un Prologue, trois Parties et un Épilogue*, «La Petite Illustration», n° 514_Théâtre: n° 272, 7 février 1931.

⁴⁷¹ Varie foto della prima rappresentazione di *Donogoo-Tonka* riprodotte in JULES ROMAINS, *Donogoo, un Prologue, trois Parties et un Épilogue*, cit.

⁴⁷² JACQUES IBERT, *Donogoo*, Disques Artiphone.

⁴⁷³ ROBERT DELAUNAY, *La tour Eiffel*, 1926.

⁴⁷⁴ Mappa di Parigi con segnalati i luoghi in cui si è ambientata la *Suite symphonique Paris*.

⁴⁷⁵ Bénin e Lamedin sul Pont de la Moselle. Foto riprodotta in JULES ROMAINS, *Donogoo, un Prologue, trois Parties et un Épilogue*, cit.

⁴⁷⁶ CLAUDE MONET, *Pont de l'Europe. Gare Saint-Lazare*, 1877; CLAUDE MONET, *Gare Saint-Lazare*, 1877; GUSTAVE CAILLEBOTTE, *Le Pont de l'Europe*, 1876; *Gare Saint-Lazare 1868. La gare Saint-Lazare nouvellement reconstruite. Au premier plan, le pont de l'Europe*. Foto del 1868.

⁴⁷⁷ Lamedin e Le Truhadec davanti alla Moschea di Parigi. Foto riprodotta in JULES ROMAINS, *Donogoo, un Prologue, trois Parties et un Épilogue*, cit.

⁴⁷⁸ Margajat e Lamedin presso il ristorante del Bois de Boulogne. Foto riprodotta in JULES ROMAINS, *Donogoo, un Prologue, trois Parties et un Épilogue*, cit.

⁴⁷⁹ JACQUES IBERT, *Suite symphonique Paris* (partitura), cit., IV. *Restaurant au Bois de Boulogne*, pp. 21-22.

II.3.2 *Symphonie marine*

Ibert si cimentò ampiamente nell'ambito della musica per film. Nel periodo della sua vita che copre gli anni dal 1931 al 1954 firmò infatti più di sessanta colonne sonore per il cinema.¹ Il compositore stesso ha affermato: «J'ai un certain penchant pour le cinéma».² Il più celebre dei suoi lavori in questo ambito è senza ombra di dubbio quello realizzato per il *Don Quichotte* di Georg Wilhelm Pabst nel 1933, per cui Ibert (al posto di Ravel) scrisse sia la musica per film sia le quattro canzoni destinate a Fédor Šaljapin.³ Abbiamo già accennato al fatto che da ragazzo Ibert aveva lavorato come pianista accompagnatore in un cinema di Montmartre, l'American Theater, esperienza che gli aveva apportato già in giovane età un notevole bagaglio di conoscenze sull'arte del sincronismo fra musica e schermo che sicuramente gli sarebbe stato d'aiuto negli anni a venire.

Le Cinématographe

[...] Un bel après-midi, Jacques Ibert, rentrant chez lui, passait place Pigalle lorsqu'il vit, sur l'une des glaces d'un café qui jouxtait un cinéma, une affichette qui retint aussitôt son attention. On demandait un pianiste pour jouer durant la projection des films. C'était l'âge d'or du cinéma muet. Ibert n'hésita guère. Pourquoi pas ? Il se présenta aussitôt à la direction du cinéma, l'« American-Theater », qui l'engagea sur le champ. Pianiste-compositeur, il improvisa devant l'écran où se déroulaient les premiers films de Charlot et de Tom Mix, durant de longues soirées, et même les dimanches et jours fériés presque douze heures d'affilée. Dure période d'apprentissage qu'il ne regretta d'ailleurs jamais, car pendant celle-ci il eut la satisfaction d'apporter une aide matérielle à la maison familiale. Il gagnait 14 francs par jour, somme qui, pour lui, était considérable, à l'époque. En même temps il exerçait son imagination en improvisant, au rythme des images, des musiques bien diverses, tour à tour tendres et violentes, musiques qui n'étaient pas toujours du goût – il en conviendra – du public qui fréquentait ce cinéma de quartier. Amateur passionné de théâtre, Jacques Ibert découvrit le cinéma, et cette nouvelle expérience ne fut pas étrangère au penchant marqué dont il ne cessa de faire preuve pour toutes les choses qui regardaient le septième art. Il est plaisant de se rappeler ici que ce jeune musicien qui improvisait – on dirait aujourd'hui « en direct » - des centaines de musiques de film,

¹ Fra queste ricordiamo: *S.O.S. Foch* (J. Arroy), 1931; *Les cinq gentlemen maudits* (J. Duvivier), 1931; *Don Quichotte* (G.W. Pabst), 1932; *Justin de Marseille* (M. Tourneur), 1935; *Golgotha* (Duvivier), 1935; *Le coupable* (R. Bernard), 1936; *L'homme de nulle part* (P. Chenal, d'après L. Pirandello), 1937; *Les héros de la Marne* (A. Hugon), 1939; *Les petites du quai au fleurs* (M. Allégret), 1944; *Macbeth* (O. Welles), 1948; *Circus* (ballet pour *Invitation to the Dance*, G. Kelly), 1952; *Marianne de ma jeunesse* (J. Duvivier), 1954.

² Citato in ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, cit., p. 100.

³ Sembra che Pabst avesse chiesto a Ravel e ad altri compositori, fra cui Ibert, Falla, Milhaud e Delannoy, di scrivere quattro canzoni che dovevano essere cantate dal celebre basso russo Fédor Šaljapin, oltre alla musica che doveva accompagnare il film. Alla fine fu Ibert a essere scelto. Manuel Rosenthal ha chiarito meglio l'accaduto: «[Ravel] n'a jamais su – ou n'a jamais voulu me dire – qui avait refusé son travail. Le plus beau, c'est qu'on lui a demandé s'il pouvait indiquer quelqu'un d'autre. Alors, loyalement, il a recommandé Jacques Ibert, ce qui était fort élégant de sa part. Ravel appréciait grandement Ibert.»: citato *ivi*, p. 105. Le quattro canzoni scritte da Ibert per basso e orchestra sono così intitolate: 1. *Chanson du départ* 2. *Chanson à Dulcinée* 3. *Chanson du Duc* 4. *Chanson de la mort de Don Quichotte*.

allait devenir ce compositeur à qui l'on devait confier la partition musicale d'un des premiers films parlant : *S.O.S Foch*, et qui serait un jour juré au Festival de Cannes, auteur de quelque soixante musiques de film.⁴

Bisogna dire che l'esperienza giovanile di Ibert come pianista accompagnatore concerneva il cinema muto, mentre i primi incarichi in quanto compositore riguardano il cinema sonoro. Siamo infatti intorno agli anni Trenta; in genere si fa risalire al 1927 la data ufficiale del primo film sonoro, *The Jazz Singer*, di Alan Crosland, in cui finalmente musica, rumori e dialoghi venivano incisi sulla pellicola e sincronizzati sullo schermo. In Francia, come abbiamo già visto, era un momento di assoluto fermento estetico per i compositori: un po' tutti si lanciavano nell'avventura cinematografica, teorizzando e sperimentando tecniche di composizione musicale per film. La musica per il cinema costituiva infatti un nuovo terreno di lavoro, ricco di prospettive e di possibili sviluppi soprattutto per i giovani compositori dell'epoca. C'è da dire che questo interesse per la produzione di musica per film si era già fatto sentire negli anni Venti con la composizione anche di brani originali per il cinema muto; ma solo negli anni Trenta, con le innumerevoli novità apportate dal cinema sonoro, sarebbe scoppiata una vera e propria moda della musica per film, che avrebbe sollevato questioni sia tecniche sia estetiche mai affrontate prima.⁵

Come abbiamo sottolineato nelle sezioni precedenti, Ibert era molto attento alla realtà contemporanea che lo circondava. Fu inevitabile, pertanto, che si esprimesse in merito alla spesso difficile situazione dei compositori della musica per film (in genere costretti a lavorare in condizioni deplorabili) e allo stesso tempo alle possibilità offerte ai giovani musicisti dal nuovo ambito lavorativo. A questo proposito alleghiamo l'intervento di Ibert all'interno del numero della «Revue Musicale» del dicembre del 1934, intitolato *Doléances et suggestion*:

JACQUES IBERT, *Doléances et suggestion*, «La Revue Musicale», décembre 1934

Le cinéma a toujours été en coquetterie avec la musique.

Depuis l'avènement de la bande sonore, cette coquetterie a fait place à un sentiment, sinon plus profond, du moins plus sérieux.

A une époque où les musiciens voient leur horizon singulièrement rétréci, où la situation lyrique et symphonique les oblige à piétiner dans des formules dont personne ne veut les aider à sortir, le cinéma leur offre un champ d'action nouveau, et des moyens d'expression qui dépassent largement ceux dont ils disposaient déjà.

Au seuil de cette nouvelle Terre promise, le compositeur s'arrête, plein d'espoir, et fait le point.

On ne peut pas dire que, jusqu'ici, il ait été sérieusement encouragé à poursuivre sa route.

Les quelques incursions des musiciens dans ce domaine ont été suivies sans passion par un public que toute tentative nouvelle rebute et, à part quelques critiques spécialisés, on s'est longtemps plu à ignorer leur effort ou à n'en rendre compte qu'avec la plus prudente discrétion.

⁴ GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., pp. 21-22.

⁵ Su tutte queste tematiche si veda il capitolo II.2 (*Honegger. La sala cinematografica e la sala da concerto*), in cui ci siamo ampiamente occupati delle varie questioni inerenti la musica per film in Francia intorno agli anni Trenta.

Le cinéma, en fait, a été surtout, pour le compositeur, l'occasion de recevoir une magnifique leçon d'humilité.

Il a appris à juger de la rapidité de ses réflexes, de la sûreté de son coup d'œil, de la solidité de son métier. Il a su qu'il ne disposait que d'un temps-limite pour écrire sa partition, que son discours devait être bref mais contenir l'essentiel. Il s'est aperçu qu'il devait traiter le sujet imposé et non celui qu'il aurait aimé qu'on lui proposât.

Discipline excellente, mais qui laisse trop peu d'initiative au musicien, et l'empêche de s'attacher à la recherche de la *forme* sans laquelle toute œuvre ne peut être viable.

Les compositeurs ont souvent protesté contre ces procédés et ces méthodes de travail. C'est qu'ils s'imaginent volontiers qu'une œuvre cinématographique doit nécessairement être entourée du même recueillement, des mêmes soins désintéressés qu'ils apportent à l'élaboration d'un ouvrage musical.

Or, un film est avant tout une affaire commerciale, où des capitaux parfois considérables sont engagés, et dont les exploitants entendent retirer un bénéfice immédiat et non à longue échéance. D'où cette obligation à un travail rapide et sans défaillance, d'où hélas ! aussi, ces « combinaisons », ces compromis hasardeux dont les musiciens font le plus souvent les frais. Mœurs à la vérité singulières, que la musique chercherait en vain à adoucir.

Mais là où ces financiers font un mauvais calcul, c'est quand ils considèrent le compositeur comme un intrus et non comme un allié.

Ils imaginent difficilement la part décisive que celui-ci peut apporter dans la réussite *commerciale* de leur production. Dans un film où l'élément musical est important, ils admettent mal que le compositeur collabore au découpage, apporte ses suggestions, et prenne ses responsabilités. Ils semblent encore ignorer que, seul, un musicien – au courant, bien entendu, de la chose cinématographique – peut donner d'utiles indications dans les opérations délicates du « mixage » et du montage sonore, si souvent fatales à la musique.

Certaines scènes d'atmosphère devraient être composées et enregistrées à l'avance, et tournées ensuite sur *la musique*, renvoyée par le procédé du « play-back ».

Prenons deux films comme la *Symphonie inachevée* et l'*Opéra de Quai'sous*, qui sont d'incontestables succès de public. Sans vouloir diminuer le mérite purement cinématographique de ces ouvrages, on peut dire que la musique en est l'un des plus indiscutables éléments de réussite. Or, cette musique n'a pas été écrite, que je sache, après *cosp [sic]*, mais *avant*, et le metteur en scène s'en est directement inspiré pour construire et réaliser son œuvre.

Il semble bien qu'aujourd'hui, aussi bien dans les milieux musicaux que dans ceux de l'industrie cinématographique, on comprenne la nécessité d'une entente et d'une collaboration étroites, dans le domaine artistique comme dans le domaine scientifique.

A ce prix, la musique cinématographique peut et doit trouver sa forme définitive et son propre mode d'expression.

Personnellement, j'ai la plus solide confiance dans l'avenir riche de possibilités que nous offre cette merveilleuse machine à créer des images, de sons et des illusions, qu'est le cinéma.⁶

L'ambito della musica per film era un vero e proprio terreno fertile per i compositori che desideravano sperimentare nuove tecniche di scrittura. Infatti, come sottolinea Michel, «Ibert d'ailleurs était très séduit par la diversité des tâches que le cinéma imposait. Il s'est amusé, ingénie à multiplier ses manières d'écrire et, partant, ses méthodes de travail. " Le cinéma, disait-il, c'est mon laboratoire ".»⁷ Ibert apprezzava molto le infinite opportunità offertegli dalla settima arte e ogni volta che si presentava un problema era suo interesse cercare una soluzione:

Je me suis toujours attaché à résoudre ce difficile problème : la meilleure utilisation de la musique au service de l'image. Certes, Maurice Tourneur a un jour lancé cette boutade que la meilleure musique de film était celle qui ne s'entendait pas. Mais il ne fallait pas le prendre à la lettre. Cela signifiait que la

⁶ JACQUES IBERT, *Doléances et suggestion*, cit., pp. 32-33.

⁷ GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., p. 133.

musique ne devait en aucun cas prendre le pas sur l'image. Il est un fait qu'au cinéma, si le spectateur " écoute " la musique avec l'oreille, il " entend " avec l'œil et c'est dans la satisfaction qu'il éprouve dans l'accord parfait de la vue et de l'ouïe qu'il juge de la valeur de la partition. Mais il ne faut surtout pas tout subordonner à ce synchronisme.⁸

Egli era inoltre dotato di due doti fondamentali in questo campo: l'umiltà e la capacità di adattamento. Negli anni Trenta Ibert poteva già vantare una certa popolarità internazionale; tuttavia non si faceva illusioni in merito al "peso" del suo contributo nella realizzazione di un film, ben conoscendo la scarsa considerazione dei registi per l'aspetto sonoro e ben sapendo che in genere le colonne sonore, indissolubilmente legate alla pellicola, cadevano nel dimenticatoio: «A de très rares exceptions près, ces musiques tombent obligatoirement dans l'oubli avec le film. La qualité d'une partition destinée à accompagner un film n'a forcément rien à voir avec la qualité de celui-ci».⁹ Si aggiunga poi che la composizione di musica per film all'epoca costituì un considerevole aiuto economico per tutti i compositori che faticavano a far eseguire la loro musica. Persino Ibert che, come abbiamo detto, negli anni Trenta godeva già di una certa stabilità, confessava anche l'aspetto materiale del comporre colonne sonore:

Depuis j'ai composé plus de soixante musiques de films et il faut avouer que c'était à l'époque une aide matérielle non négligeable pour le compositeur. Malgré tout, les débouchés étaient assez réduits et ce sont un peu toujours les mêmes musiciens auxquels on s'adresse pour ce genre de collaboration.¹⁰

La sua capacità di adattamento, unita a una sua proverbiale dose di curiosità, fece sì che nel 1931 Ibert fosse uno dei primi musicisti a comporre una partitura originale per il cinema sonoro. Si tratta del cortometraggio *S. O. S. Foch* di Jean Arroy, prodotto da Gaumont-Franco-Film-Aubert e proiettato per la prima volta il 31 maggio 1931.¹¹ **Immagine n. 10** Ibert scrisse la colonna sonora a Parigi in pochissimi giorni, tra il 30 marzo e l'8 aprile 1931, a riprova della naturale predisposizione dell'autore per il terreno della musica per film come anche probabilmente dell'interesse che provava per il soggetto della pellicola.¹²

⁸ Citato *ibid.*

⁹ Citato *ivi*, pp. 132-133.

¹⁰ Citato in ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, p. 100.

¹¹ Jean Arroy fu un regista, scrittore e critico francese particolarmente attivo fra il 1920 e il 1950. Come critico collaborò con «Cinémagazine», con «Photo Ciné» e con «La Critique cinématographique». Realizzò i seguenti documentari: *Autour de « Napoléon »* (1925); *Paris-Londres* (1927); *S.O.S. Foch* (1931); *Marine nationale* (1942); *L'ombre de la mosquée* (1948); *Œil pour œil* (1948). Ricoprì anche, in alcune occasioni, il ruolo di assistente-regista: *Napoléon* di Abel Gance (1925); *Un grand amour de Beethoven* di Abel Gance (1936); *Yamilé sous les cèdres* di Charles d'Espinay (1939). Infine, scrisse i seguenti testi: *Ivan Mosjoukine ses débuts, ses films, ses aventures* (1927); *En tournant « Napoléon » avec Abel Gance. Souvenirs et impressions d'un sans-culotte* (1928); *De profundis, roman abondamment illustré par les photographies du film de la Star-film* (1929); *Attention ! On tourne !* (con Jean-Charles Reynaud) (1929); *La Roue, scénario original arrangé par Jean Arroy* (1930); *Conchita ou la Vie d'une fille, roman illustré de nombreuses photographies du film de René Jayet* (1933).

¹² Per tutti questi dati si veda ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, cit. pp. 99-100.

Il cortometraggio è infatti ambientato nelle coste della Bretagna e soprattutto nelle acque su cui si affaccia la regione, l'Oceano Atlantico, che per il compositore sicuramente rappresentava il simbolo del viaggio, dell'evasione, della scoperta. In particolare, *S.O.S. Foch* è un reportage drammatico sul salvataggio di una nave cargo in difficoltà, filmato «*pendant les fameuses tempêtes de septembre 1930 qui causèrent tant de sinistres et provoquèrent de magnifiques dévouements*»:¹³

La tempête gronde, des lames balaient les jetées, le tocsin retentit. Le sauvetage a lieu dans des conditions extrêmement difficiles, avec beaucoup de peine, des hommes transis de froid sont montés à bord du Foch, le capitaine en dernier. Ce court métrage bouillonnant honore le courage des sauveteurs et la fraternité face au danger.¹⁴

La colonna sonora scritta da Ibert per il documentario si realizza in una forma ben precisa, la Sinfonia, che prende qui il titolo di *Symphonie marine*.¹⁵ Il profondo significato che il brano aveva per l'autore, l'intenso legame e la sconfinata ammirazione che Ibert nutriva per il mare sono esternati in questa Sinfonia; egli stesso aveva affermato: «J'ai toujours passionnément aimé la mer... Et je regrette souvent que mon passage occasionnel dans la marine, pendant la guerre, ne m'ait permis que d'arpenter le quai Cronstadt, ou les bords brumeux des plages Belges...».¹⁶ La *Symphonie marine* aveva una portata tale per lui che ne impedì fino alla sua morte una qualsiasi esecuzione nella sala da concerto senza l'ausilio dello schermo cinematografico. Nel risvolto di copertina della prima edizione a stampa del brano, del 1964, è scritto:

Parmi les manuscrits laissés inédits par Jacques Ibert (1890-1962), la *Symphonie Marine*, bien qu'écrite en 1931, n'a pas été exécutée au concert du vivant de son auteur. Jacques Ibert accordait à cette partition une valeur toute particulière, celle d'un adieu : 'Ce sera mon dernier départ' confia-t-il à son fils quelque temps avant d'être emporté par la maladie.¹⁷

La Sinfonia fu infatti eseguita per la prima volta nella sua “mera” forma orchestrale il 6 ottobre 1963 a Parigi dall'Orchestre des Concerts Lamoureux diretta da Charles Münch. È

¹³ Citato online al sito <http://www.salles-cinema.com/actualites/il-etait-une-fois-le-gaumont-palace>

¹⁴ ALEXANDRA LAEDERICH, cd booklet *Jacques Ibert: Orchestral works. Escales. Divertissement. Symphonie marine*, cit., p. 8.

¹⁵ In questo caso non abbiamo a che fare con la Sinfonia classica, costituita da quattro movimenti (di cui il primo con la tipica tripartizione in forma-sonata). Semmai Ibert ha interpretato il termine nel suo significato più arcaico, ovvero dello “suonare insieme”. Questa scelta potrebbe rispondere anche alla moda passatistica del periodo “neoclassico”.

¹⁶ Citato in ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, cit., p. 31.

Ricordiamo che, oltre ad amare il concetto del viaggio e quindi per associazione anche il mare, Ibert fu infatti ufficiale della Marina durante la Prima Guerra mondiale.

¹⁷ *Ivi*, pp. 99-100.

come se, «à travers cette œuvre, il avait voulu choisir la mer pour dernière demeure.»¹⁸ Michel ha approfondito il significato del mare e quindi della *Symphonie marine* per Ibert:

La *Symphonie Marine* est à peine un symbole car toute la mer chantait en lui. L'appel du large enivrait cet être pour qui l'indépendance était le plus précieux des trésors. Les premières joies de la plage. Les rêves lointains de l'adolescent qui scrute avec émoi les brumes de l'horizon. Les évasions de l'officier de marine aux heures tragiques. Puis les escales où les vagues ensoleillées reflètent, dans leur ronde ininterrompue, les couleurs vives des paysages renouvelés et se renvoient les images d'un bonheur tranquille. Les voyages en Méditerranée. Les traversées de l'Atlantique à la découverte des Amériques. Les claques froides de la Manche dont les embruns lavent de la poussière des villes. La mer était son refuge. Il voulut qu'elle soit l'image de son dernier repos, comme certains choisissent le lieu de leur tombe pour le paysage d'alentour.¹⁹

Mettendo a confronto, però, il cortometraggio con la Sinfonia di Ibert ci troviamo di fronte un problema: il film di Arroy dura 20 minuti e 30 secondi; la *Symphonie marine* ha una durata di 14 minuti circa. Pertanto è lecito chiedersi se in quei 6 minuti mancanti vi fosse dell'altra musica o si prevedessero semplicemente dei dialoghi fra i personaggi. Il documentario inizia infatti sulle rocciose coste della Bretagna, sulle sue spiagge, mostrando vari paesi che si affacciano sull'oceano e il mare che inizia a incresparsi. Vengono inquadrati anche vari vascelli al largo. A min. 5 la campana del paese suona l'allarme: la burrasca è in atto, e diverse squadre di soccorso si preparano a salpare. A min. 6 del film la tempesta si ingrossa e iniziano in effetti le vere e proprie operazioni di salvataggio in mare. Sullo schermo appare la scritta: «Sur toute la côte, canots et remorqueurs de sauvetage s'élancent».²⁰

Immagine n. 12

Se la Sinfonia iniziasse a essere suonata proprio in questo punto combacerebbe perfettamente con le immagini proiettate sullo schermo e si spegnerebbe nello stesso momento della fine della pellicola. Dato che stiamo scrivendo di un film sonoro, il lettore potrebbe chiedersi perché ci poniamo tali domande. Al giorno d'oggi è possibile vedere la versione digitalizzata di *S.O.S. Foch* nel sito Gaumont Pathé archives (gli aventi diritto del film).²¹ Questa copia è però muta: la pellicola originale è in uno stato di usura tale da non contenere più la traccia del sonoro. Per quanto riguarda i 6 minuti non “coperti” dalla Sinfonia al momento non ci è dato sapere che cosa contenessero a livello sonoro. Possiamo solo ribadire, benché Laederich, Michel e Feschotte nei loro testi non ne parlino, che la

¹⁸ *Ivi*, p. XVI.

¹⁹ GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., pp. 88-89.

²⁰ **Immagine n. 11**

²¹ *S.O.S. Foch* è visibile online, previa iscrizione, al sito http://www.gaumontpathearchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=161831&rang=1

musica di Ibert era prevista solo per una parte del film. Due elementi ci hanno portato a questa affermazione. Il primo, la partitura: il brano si apre 3 bb. prima di [15]. Questo significa che prima di [15] erano presenti degli altri numeri. Il secondo, gli articoli di giornale dell'epoca riguardanti il film. Riportiamo a questo proposito un'informazione presente in un articolo de «L'Écho de Paris» del 19 giugno 1931: «Une partition fort bien écrite, du compositeur Jacques Ibert, accompagne *une partie* de ce beau et courageux reportage.»²² **Immagine n. 13**

L'organico dell'orchestra di *Symphonie marine* è più ridotto del normale: «Pour le film Foch j'avais employé un orchestre de 18 musiciens, hautbois, clarinette, saxophone, basson, cor, trompette, trombone, piano, harpe, batterie et petit quatuor».²³ Abbiamo già approfondito nel capitolo dedicato alla musica per film di Honegger le motivazioni che portavano i compositori alla scelta di questi organici ridotti. In primo luogo, la limitata disponibilità economica destinata alla colonna sonora, che obbligava i compositori a “restringere” l'orchestra a pochi musicisti; *in secundis*, i nuovi studi tecnici-estetici dei compositori dell'epoca in merito ai migliori strumenti da utilizzare in sede di registrazione, prima, e di diffusione tramite altoparlante, poi. Come abbiamo già visto, sia i musicisti sia i tecnici si resero presto conto che era il timbro degli strumenti a fiato a rendere meglio in queste circostanze. Per di più, l'organico ridotto rispondeva ai precetti di “nuova semplicità” dell'epoca, che prevedevano un netto distacco dal tipo di strumentazione e di orchestrazione romantico-ottocentesca.

La partitura del 1964 prevede: 1 clarinetto in La, 1 saxofono contralto in Mi bemolle, 1 fagotto, 1 corno in Fa, 1 tromba in Do, grancassa, piatti, cassa chiara, triangolo, tam-tam, tamburo basco, pianoforte, celesta, arpa, archi (massimo dei leggii: 3-2-2-2-1). La sezione delle percussioni è abbastanza nutrita; a darle man forte ci pensano anche pianoforte e celesta, utili a conferire quell'idea di precisione sonora e allo stesso tempo di sintesi armonica così vicina alle esigenze degli organici del periodo neoclassico. Non sono presenti né il flauto né l'oboe, strumenti che forse, nei loro registri acuti, avrebbero potuto disturbare la registrazione, e che, comunque, con i loro timbri limpidi e chiari avrebbero potuto “guastare” una partitura che invece non mirava alla luminosità, ma che semmai ha il sapore scuro, “nuvoloso” della tempesta di mare.²⁴ Notiamo poi che, ancora una volta, Ibert inserisce il

²² *Le Cinéma. Les Films de la Semaine*. S. O. S. Foch, «L'Écho de Paris», 19 juin 1931, p. 4. Corsivo mio.

²³ Lettera inedita di Jacques Ibert a Francis Poulenc, 22 settembre 1931, citata in ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, cit., p. 100.

²⁴ Per opposizione, ricordiamo una delle famose “tempeste di mare” di Antonio Vivaldi, il *Concerto per flauto n. 1 in Fa maggiore per 2 violini, viola, organo e basso continuo*, RV 433 “La tempesta di mare”, pubblicato ad Amsterdam nel 1728 all'interno dell'Op. 10 (contente sei concerti per flauto), in cui è, per l'appunto, il flauto a condurre il discorso. L'espedito della tempesta di mare era molto frequente nella musica barocca. Per esempio, l'*Alycyone* di Marin Marais contiene una famosa scena della tempesta e Georg Philipp Telemann realizzò la cantata *La*

saxofono contralto in orchestra. Non si tratta di un caso isolato, in quanto, come ha testimoniato Mule, il compositore amava impiegarlo nella musica per film: «E.R. "Avec quels compositeurs avez-vous collaboré le plus étroitement?" M.M. "Probablement Ibert mais c'était principalement de la musique de films.»²⁵ Mule, come abbiamo già visto, ha raccontato che incontrava spesso sia Ibert sia Honegger proprio per discutere di qualche musica per il film. Possiamo pertanto ipotizzare che il saxofonista della *Symphonie marine* incisa sulla pellicola di *S.O.S Foch* sia proprio Marcel Mule: peccato che non la si possa ascoltare.

In questa *Symphonie* gli strumenti a fiato sono trattati come dei veri e propri solisti; «le saxophone joue un rôle presque analogue à l'alto dans *Harold* de Berlioz.»²⁶ Il brano è suddiviso in tre parti: la prima è in Moderato molto (♩=60) (bb. 1-69), la seconda è più sostenuta (♩=84) (bb. 70-442), la terza è più lenta (♩=69) (bb. 443-472). Il pezzo inizia in 4/4, «par un grand cri. Un peu sourd, ce n'est pas un appel. Aussitôt s'élève, du mouvement lourd des vagues, un chant grave et prenant que le saxophone entraîne calmement vers des horizons lointains.»²⁷ Il «grido» iniziale è quello di archi, fagotto, corno, trombone e arpa. Sembra un grido animale, bestiale, con quella doppia acciaccatura in levare, in *fortissimo* e la croma in battere che deve essere “secca”. A b. 2 entra già il saxofono, con il suo mesto canto che si appoggia sullo “sfondo marino” disegnato dagli archi. È la “quiete prima della tempesta”. L'intervento del saxofono sembra inizialmente non voler partire: inizia con una semicroma di Re diesis4 e approda su un Fa diesis4 in *pianissimo*, *diminuendo*. Questa stessa figura viene riproposta a b. 4, ma questa volta viene sviluppata un po' di più. Al Fa diesis4 fa infatti seguito un disegno discendente che passa attraverso un Mi4, un Re diesis4, di nuovo un Mi4 e atterra sul Do diesis4 che da b. 6 si protrae fino a b. 10. La dinamica si muove da *pianissimo* a *mezzoforte*. La pronuncia è morbida e legata. **Esempio n. 4**

A b. 7 il fagotto interviene in eco al canto del saxofono. Intanto gli archi, con dei tremoli *sur la touche*, smuovono le acque. A b. 9 il tempo infatti accelera per aumentare il battito da b. 10 (♩=84). Da qui il sax *tacet*.

Tempesta su libretto di Metastasio. In merito alle altre “tempeste di mare” di Vivaldi si veda MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011, p. 183. **Esempio n. 3**

²⁵ EUGÈNE ROUSSEAU, *Marcel Mule: sa vie et le saxophone*, cit., p. 114. Ibert ha utilizzato il saxofono anche nella colonna sonora di *Golgotha*, film di Julien Duvivier del 1935. Ricordiamo che anche Honegger ha usato in alcuni casi il saxofono nella musica per film. I compositori si erano accorti che il timbro dello strumento rendeva particolarmente bene in sede di registrazione.

²⁶ GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, cit., p. 101. Sappiamo che nella *Symphonie en quatre parties avec alto principal «Harold en Italie»* del 1834 Berlioz assegna un ruolo di prim'ordine alla viola (piuttosto che al tanto gettonato violino), la quale personifica la voce di Aroldo e quindi la sua melodia.

²⁷ *Ibid.*

La mer ondoie sous les battements précipités du piano, de la harpe et des cordes. Il semble que toute la masse marine frémissse sous l'écho d'une plainte infinie. Mais bientôt le bruit des vagues, qui se déroulent et se brisent, grandit. Au *forte* des cordes qui annoncent un proche déferlement des ondes, résonnent les cuivres.²⁸

Il mare è in tempesta; lo rappresentano egregiamente le terzine serratissime del pianoforte, a cui poi si aggiungono a b. 21 le biscrome dell'arpa e i disegni melodici sempre più concitati degli archi. A b. 30 il tempo cambia di nuovo (♩ = 72).

Il sax rientra a b. 38 con un intervento che ricorda il suo appello iniziale ma che questa volta viene ben sviluppato. Invece dei Re diesis4-Fa diesis4 iniziali, lo strumento parte con le note La diesis3-Do diesis4 e disegna un "arco melodico" che cade sul Sol diesis3 di b. 40. La dinamica si muove prevalentemente in un *mezzopiano*, anche se le singole frasi vengono qui in genere "gonfiate" nella loro parte centrale; sono ancora una volta di carattere melodico, legate. A b. 41 si ripete lo stesso intervento di b. 38, anche lievi modifiche. A b. 44 il sax ripropone lo stesso intervallo La diesis3-Do diesis4, ma questa volta prosegue con una melodia spianata, sempre di natura cantabile, fino a b. 51. Lo strumento si slancia verso note più acute (fino al Si4), che vengono anche enfatizzate da un incremento della dinamica; la pronuncia è sempre vellutata. Da b. 51 il disegno del saxofono assume connotati più tecnici: a una croma di Si diesis3 fa seguito una sfuggente sestina in ascesa che atterra sul Do diesis5 di b. 52, apice dell'intervento, da cui poi si scende con sempre maggior concitazione fino alle quattro "tecniche" sestine di b. 54, che si muovono dal Do diesis5 al Re diesis3 e si concludono con una croma "secca" di Re3 a b. 55. Nel frattempo, viole e violoncelli sono intervenuti, le prime con un flusso continuo di terzine e i secondi con delle serratissime semicrome, mentre gli altri fiati hanno suonato delle note lunghe o dei brevi disegni ritmici (vedi il trombone). **Esempio n. 5**

Il sax *tacet* da b. 56. Da qui gli archi, in *forte*, passano in primo piano, fino a raggiungere il fortissimo di b. 58: una serie di figure di biscrome, di terzine, di quintine e di sestine spingono il discorso: è il rumore delle onde che sale. In risposta arrivano gli ottoni che, a b. 67, in *fortissimo*, eseguono un richiamo dal carattere militaresco: avvertono che una nuova sferzata di onde sta per arrivare.

A b. 70 giungiamo alla seconda parte del brano: «[...] le tambour de basque commence à rythmer la danse. Les flots tourbillonnent avec joie.» Il tempo è più veloce (♩ = 84); il pianoforte esegue delle imperterrite sestine divise fra la mano sinistra e la mano

²⁸ *Ibid.*

destra; violoncello e contrabbasso suonano dei “ruvidi” bicordi *col legno*; i violini I eseguono delle coppie di semicrome in armonici; le viole staccano delle coppie di semicrome in contrattempo mentre il tamburo basco le esegue nel battere del secondo, terzo e quarto tempo. Il sax per il momento non si fa sentire. Compaiono invece vari interventi dei fiati, fra cui quello della tromba, che con un’accelerazione ritmica ci porta a suon di sestine a b. 87, dove finalmente torna il sax.

La scansione ritmica passa a 2/4. Lo strumento esegue un tema (che poi verrà ripreso dagli altri fiati) basato sulla figura della sestina, di carattere saltellante, che ricorda una tarantella, in *mezzo-forte*. Siamo lontani dal mesto canto iniziale di natura melodica; ora il sax si presta a eseguire un intervento di tipo tecnico e brillante. Sono presenti sia articolazioni legate sia staccate “secche”; lo strumento parte dal La diesis³ e arriva a toccare il Si⁴, per poi scendere al La³ di b. 91. Gli archi lo accompagnano con delle incisive crome staccate in ritmo binario, mentre la tromba a b. 91 riempie il “momento di riposo” del saxofono con delle implacabili sestine sul Do³. Ma non è finita qui. Il tema prosegue con altre quattro misure (bb. 92-95) basate sempre sulla figura della sestina; ancora una volta il sax parte dal La diesis³, poi scende al Re³ e infine esegue una scalata fino all’acuto, terminando il suo intervento con un Re diesis⁵. All’interno di tutto il tema prevalgono i passaggi cromatici. Da qui il sax *tacet* (siamo a b. 95), e il fagotto rispone il tema del saxofono. **Esempio n. 6** Viene poi il turno poi del clarinetto insieme ai violini e alle viole che eseguono il tema precedente anche se leggermente variato.

Il saxofono rientra insieme agli altri fiati come “mero” strumento d’orchestra con degli interventi costituiti perlopiù da scansioni ritmiche da b. 117; qui si verifica spesso un’opposizione fra metro binario di alcuni strumenti e ternario di altri. Da b. 129 è un “tripudio di trilli” che il saxofono esegue da b. 131 partendo dal La⁴ e scendendo fino al Do diesis⁴ di b.133, dove poi inizia una serie di figure di sestine che si muovono in direzione ascendente suonate dal sax, dal fagotto, dal pianoforte, dalle viole e dai violoncelli che si placano a b. 138. In contemporanea corni e tromboni rispondono con degli altri gruppi di sestine in alternanza al sax, al fagotto, al pianoforte, alle viole e ai violoncelli. A b. 139 però comincia una forsennata discesa di sestine che passano fra i vari strumenti; il sax ne esegue solo una misura (b. 141) con violini II, viole e violoncelli. Da b. 143 il sax *tacet*. **Esempio n. 7**

Rientra a b. 161 con un nuovo motivo, breve ma maestoso, che lo strumento esegue in compagnia delle viole e dei violoncelli. Esso era già stato esposto a partire da b. 145 da clarinetto, viole e violoncelli. Parte da un Fa diesis⁴ in *piano*, ma cresce man mano che sale

verso la regione acuta per poi discendere al *pianissimo* del Fa diesis⁴ di b. 165, dove *tacet*. Qui si inserisce la cassa chiara, ritmando delle figure di terzine e di sestine. Il pianoforte accompagna “seccamente” con degli accordi di crome. Viole e violoncelli tengono delle note lunghe. Il sax interviene di nuovo a b. 173, questa volta con viole e violoncelli, con lo stesso motivo di prima ma in questo caso più sviluppato in altezza, arrivando a toccare il Do diesis⁵ di b. 176. *Tacet* a b. 178. **Esempio n. 8** È tempo ormai per i violini e le viole di esporre lo stesso motivo, che si trasformerà in un vero e proprio tema da b. 190. Saxofono, clarinetto e pianoforte eseguono in contemporanea, da b. 185 a b. 190, delle cascate di sestine, muovendosi cromaticamente. A b. 202 le sestine si muovono invece solo in direzione ascendente. **Esempio n. 9** Da b. 206 in poi il saxofono suona una serie di interventi secondari, perlopiù di carattere ritmico, con tanto di acciaccature e note staccate/accentate. Nel frattempo gli archi e gli ottoni continuano imperterriti con un turbinio di terzine e di sestine.

A b. 232 il sax e la tromba tentano di riproporre un frammento del precedente motivo maestoso; la stessa cosa dicasi per b. 238. Gli archi, nel frattempo, “trillano” delle semiminime. Da b. 243 lo strumento, con il clarinetto, si muove in “tremolo” fra il La diesis⁴ e il Si⁴. **Esempio n. 10** Gli ottoni proseguono con delle terzine incisive sopra le semicrome degli archi. Il saxofono rientra in qualche occasione insieme ad altri strumenti come supporto armonico, mentre il turbinio della tempesta di mare continua. A b. 307 ritenta con la tromba di proporre il solito motivo maestoso sopra ai trilli degli archi; la stessa cosa accade a b. 313. Da b. 325 ricompare al sax il tema brillante, a mo’ di tarantella, di b. 87. Da qui si ripetono perlopiù gli stessi interventi che compaiono dopo b. 87, fino a quando, a b. 428, il sax esegue un tremolo su Si bemolle³ e Re⁴ che si ripete fino a b. 432. Siamo arrivando alla conclusione.

Esempio n. 11

Il tempo rallenta (♩ = 69) e torna in 4/4 a b. 443. Il mare si sta placando. I marinai sono tratti in salvo. Il saxofono insieme al clarinetto propone una cascata di biscrome a b. 445, in risposta a quelle delle misure precedenti di violoncelli e contrabbassi. A b. 451 siamo in Tempo calmo (♩ = 58). Una misura dopo il clarinetto ripropone un frammento del tema maestoso incontrato in precedenza; la stessa cosa vale per il corno a b. 455. Sopra la rarefazione sonora degli archi divisi e in particolare delle note lunghe su Sol⁴ e Sol³ (suoni armonici), dopo gli aggraziati arpeggi dell’arpa, a b. 458 il sax ripropone il «chant grave et prenant» dell’inizio del brano. Anche in questo caso ha bisogno di riprenderlo più volte per sviluppare meglio il discorso, come fa a b. 458. Dal Re diesis⁴ arriva a toccare il Si⁴ a b. 460; la tromba fa da contrappunto con delle semicrome. L’intervento del sax si spegne sul Re⁴ di

b. 463. Qui la tromba suona un motivo marziale del tutto simile a quello di b. 67. Gli archi si riducono: un solo leggio per i violini I, i violini II e le viole. I violoncelli rimangono divisi. Il contrabbasso non suona. Allo sfoltimento del materiale tematico corrisponde dunque anche quello degli strumenti, che diminuiscono man mano che il fragore del mare in tempesta si placa. Tuttavia a b. 466 gli archi tornano *tutti* (tranne il contrabbasso), anche se solo con dei tremoli e dei trilli, per il grandioso e luminoso finale. La dinamica degli ottoni, che ora espongono il motivo marziale, parte da b. 466 con un *mezzoforte*, cresce e approda al trionfale *fortissimo* di bb. 469, preceduto da una sestina del sax e del clarinetto che si muove in direzione ascendente. Il sax si sistema su un La₄ fortissimo, ripetuto due volte, e termina il suo intervento su una semibreve di Mi₄ e poi su una “secca” e accentata croma, sempre di Mi₄. Le quattro misure finali indugiano su un solare accordo di Do maggiore, reso ancora più lucente dall’unico intervento nella partitura dello scintillante timbro della celesta (bb. 469-472), dai glissandi dell’arpa, dalle quintine e dalle nonine in salita dei violini. È il trionfo del salvataggio. **Esempio n. 12.**

Possiamo ora affermare che l’utilizzo che Ibert fa del saxofono è indubbiamente maturo, adulto: consapevole delle specifiche tecniche dello strumento ma anche delle sue possibilità timbriche ed espressive. Egli non esita infatti a impiegarlo da solista sia nel mesto richiamo iniziale, dove la sua voce calda si diffonde verso orizzonti lontani, sia nei momenti più brillanti, di agilità strumentale. L’interprete deve maneggiare lo strumento in tutti i suoi registri e deve possedere un certo virtuosismo tecnico; deve essere, inoltre, in grado di suonare parti di accompagnamento con gli altri strumenti dell’orchestra. Lo strumento è insomma ormai maturo sia per *soli* di una certa caratura sia per unirsi agli altri leggii della fossa orchestrale. Anche Ibert è pronto: in *Symphonie marine* dimostra di aver compreso quelle che sono le potenzialità insite nello strumento; potenzialità che verranno sfruttate al massimo nel successivo *Concertino da camera pour saxophone alto et onze instruments* del 1935. Per questo motivo è un peccato che i passi orchestrali per saxofono di Ibert non vengano citati nei trattati di strumentazione e di orchestrazione, mentre il sopracitato celeberrimo *Concertino* compare nel *Traité de l’Orchestration en quatre Volumes* di Charles Koechlin come esempio del nuovo impiego delle note sovracute.²⁹

²⁹ Ci siamo già occupati del trattato di Koechlin nella sezione I.1.2 (Il Novecento: Delaporte, Widor, Ibert, Guiraud-Büsser, d’Indy, Koechlin) del capitolo (I.1 *Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione francesi*).

Immagine n. 10³⁰

Immagine n. 11³¹

Immagini n. 12³²

Immagine n. 13³³

Esempio n. 3³⁴

Esempio n. 4³⁵

Esempio n. 5³⁶

Esempio n. 6³⁷

Esempio n. 7³⁸

Esempio n. 8³⁹

Esempio n. 9⁴⁰

Esempio n. 10⁴¹

Esempio n. 11⁴²

Esempio n. 12⁴³

³⁰ Immagine disponibile online al sito <http://www.salles-cinema.com/actualites/il-etait-une-fois-le-gaumont-palace>.

³¹ Titoli di testa tratti dal cortometraggio *S.O.S. Foch* di Jean Arroy, 1931.

³² Varie immagini tratte dal cortometraggio *S.O.S. Foch* di Jean Arroy, 1931.

³³ *Le Cinéma. Les Films de la Semaine*. S. O. S. Foch, «L'Écho de Paris», 19 juin 1931, p. 4.

³⁴ ANTONIO VIVALDI, *6 Concerti a flauto traverso*, Op.10 (No.1) (partitura), Amsterdam, Michel-Charles Le Cène, 1728, I. *Allegro*, p. 2 (parte del flauto).

³⁵ JACQUES IBERT, *Symphonie marine* (partitura), Paris, Alphonse Leduc, 1964, pp. 1-2, bb. 1-9.

³⁶ *Ivi*, pp. 10-15, bb. 35-56.

³⁷ *Ivi*, pp. 26-27, bb. 87-96.

³⁸ *Ivi*, pp. 30-34, bb. 117-143.

³⁹ *Ivi*, pp. 37-40, bb. 157-181.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 41-43, bb. 182-204.

⁴¹ *Ivi*, pp. 49-50, bb. 230-249.

⁴² *Ivi*, pp. 81-82, bb. 428-442.

⁴³ *Ivi*, pp. 86-90, bb. 455-472.

*Questi canti [...] sono indigeni, come il nostro dialetto;
son nati nei nostri campi come le piante selvatiche;
son venuti su da quella stessa sovrabbondanza di forza sotterranea
che ribolle e feconda e spinge in alto il suolo della Sicilia.
Fra una cantilena e un fiore di campo la differenza è nella forma,
ma l'origine è identica:
è in questa forza che attraverso l'uomo si trasforma in canto,
come attraverso il gambo della pianticella si trasforma in fiore.*

ALBERTO FAVARA

Parte III *Composizioni italiane*

III.1 *Marinuzzi. I colori della Sicilia*

All'interno del lungo percorso della storia della musica l'attenzione per il patrimonio musicale popolare assume un ruolo particolarmente rilevante a partire dall'Ottocento: figura fra gli orientamenti del movimento romantico, che, nato in ambito letterario, si diffonde per osmosi in tutte le arti, valicando i confini germanici all'interno dei quali è sorto.⁴⁴ Questo nuovo interesse non nasce immotivato, ma è giustificato dall'impellente desiderio della società ottocentesca di delineare le specifiche caratteristiche proprie a ciascuna nazione, in contrapposizione con le altre. Giuseppe Cocchiara precisa per l'appunto che «la tendenza romantica volle nello scorso secolo marcare confini precisi alle varie nazionalità musicali d'Europa; e queste, per raggiungere lo scopo di rivestire ciascuna una particolare fisionomia, si volsero al canto popolare».⁴⁵ In ogni caso, l'attenzione ottocentesca per il patrimonio folklorico si iscrive in un ampio percorso, che confluisce nel Novecento assumendo sfumature differenti ma comunque mantenendo il denominatore comune della celebrazione della patria.

Il repertorio del folklore locale costituisce un mezzo attraverso cui portare alla luce e preservare le radici storiche del paese di appartenenza; oltre a ciò permette di mettere in risalto le peculiarità artistiche di una determinata nazione. Non solo: il patrimonio della musica popolare assume anche la funzione di ravvivare il linguaggio della musica “colta”, soprattutto (ma non solo) tramite le inflessioni prevalentemente modali del repertorio folklorico che si insinuano nella sala da concerto.

Nel corso dell'Ottocento la formula della *couleur locale* ottiene una certa fortuna e viene impiegata per infondere nella musica un carattere prettamente nazionale. Come afferma Bartók, «non v'è dubbio che il primo stimolo allo studio dei canti popolari, e in genere di ogni arte popolare, sia coinciso con il risveglio del sentimento di nazionalità»;⁴⁶ e come sottolinea Fubini non a caso questo studio nasce nell'Ottocento, il secolo dei moti rivoluzionari, del Risorgimento per l'Italia, in cui in particolare i popoli oppressi mirano all'indipendenza dalle dominazioni straniere:

⁴⁴ Per un approfondimento sull'attenzione romantica verso il patrimonio musicale popolare si veda, fra i tanti studi dedicati all'argomento, RENATO DI BENEDETTO, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento* (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. VIII), Torino, EDT, 1991.

⁴⁵ GIUSEPPE COCCHIARA, *Premessa*, in ALBERTO FAVARA, *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di Ottavio Tiby, Palermo, 1957, vol. I, p. XIII.

⁴⁶ BÉLA BARTÓK, *Lo studio dei canti popolari e il nazionalismo*, in BÉLA BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, Torino, Bollati Boringhieri, 1997³, p. 85.

[nell'Ottocento vi è la] nascita di una nuova coscienza della propria identità nazionale e culturale da parte di questi popoli, sin qui tenuti ai margini dell'Europa. Non per nulla questo movimento – che diede origine alle cosiddette scuole nazionali – si sviluppò parallelamente ai movimenti risorgimentali affermatosi a partire dai primi decenni dell'Ottocento.⁴⁷

La musica di carattere nazionale è pertanto di impronta più marcata negli stati soggetti al dominio straniero; è «quasi sempre espressione di un bisogno di origine politica, che viene alla ribalta in epoche in cui si aspira all'indipendenza nazionale, in cui essa viene negata o messa in pericolo, piuttosto che nelle epoche in cui l'indipendenza è raggiunta e consolidata».⁴⁸

È grazie all'evoluzione di questi presupposti romantici ottocenteschi che fa i suoi primi passi la ricerca etnofonica, tramite la quale, soprattutto dalla fine del secolo XIX in poi, si tenta di effettuare un “rilievo sonoro” scientifico della musica popolare europea ed extraeuropea.⁴⁹ Man mano che ci si avvanza nell'Ottocento, infatti, per quanto riguarda l'immissione del colore locale in musica

non si tratta più di un'utilizzazione all'interno di forme classiche, ma piuttosto di un movimento che porta il musicista [...] verso le “forme” e i “contenuti” più autentici della musica popolare. Le melodie e i ritmi contadini [...] e il suono dei loro linguaggi assumono il potere di rinnovare le forme stesse della tradizione classica, fornendo nuovi modelli armonici, tonali e modali.⁵⁰

Tale interesse, che diviene sempre più scientifico, sfocia nei primi decenni del Novecento nell'affermarsi della disciplina etnomusicologica. Basti pensare, fra tutti, all'operato di Zoltán Kodály e di Béla Bartók che, a partire dal 1906, iniziano a raccogliere minuziosamente, filologicamente i canti popolari ungheresi.⁵¹

Con il Novecento e con la diffusione dell'etnofonia non si smette, comunque, di impiegare le melodie popolari all'interno della musica “colta”. Bartók stesso, sollecitato dalla sua operazione di raccolta del folklore musicale ungherese, realizza dei brani basati sulle melodie locali; come abbiamo visto sopra con Fubini, non si tratta più di ideare un mero

⁴⁷ ENRICO FUBINI, *Classicismo viennese e scuole nazionali: un problematico incontro*, in ENRICO FUBINI, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, Torino, EDT, 2005, p. 210.

⁴⁸ CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, traduzione di Laura Dallapiccola, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 42 (ed. orig. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980) A questo proposito si veda anche RENATO DI BENEDETTO, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento*, cit., p. 186.

⁴⁹ In merito al legame fra il Romanticismo e la nascita dell'etnofonia si veda CURT SACHS, *Le sorgenti della musica*, traduzione di Marina Astrologo, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, p. 31 (ed. orig. *The Wellsprings of Music*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1962).

⁵⁰ ENRICO FUBINI, *Classicismo viennese e scuole nazionali: un problematico incontro*, cit., p. 209.

⁵¹ In merito all'attività e alla ricognizione dei canti popolari di Kodály e Bartók si veda DIEGO CARPITELLA, *Introduzione*, in BÉLA BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare*, cit., p. 3.

effetto coloristico: il folklore diviene il mezzo attraverso cui allargare e/o ricostruire il sistema armonico tradizionale usando basi differenti da quelle tonali.⁵² Questo nuovo modo di ispirarsi alla musica popolare, nonostante funga da inedita base teoretica per l'ideazione di nuove composizioni, conserva la finalità di mostrare l'esistenza di un patrimonio culturale nazionale tramite cui celebrare la madre patria e di ostentare eventualmente la supremazia di un determinato popolo sugli altri. Tale pensiero sta alla base dei movimenti nazionalistici che, come sappiamo, conoscono una recrudescenza agli albori del secolo XX e si spingono fino allo scoppio della Prima Guerra mondiale, proseguendo anche oltre.⁵³

Spostiamoci ora più precisamente in Italia. Durante il secolo XIX la penisola è dilaniata da innumerevoli moti rivoluzionari. È disunita, frammentaria e caotica. Il sentimento patriottico dilaga anche nel teatro d'opera, in particolare con la produzione verdiana, al fine di infiammare il cuore degli italiani e di incoraggiarli alla battaglia per l'indipendenza e per l'Unità del paese.⁵⁴ Le opere di Verdi riescono, già prima dell'unificazione, nel difficile compito di proporre un linguaggio "italiano" che sia in grado di legare insieme realtà locali e classi sociali differenti, sulla base del comune intento della lotta per la liberazione e per l'unione.⁵⁵ In questo caso, però, non è tanto l'impiego del folklore locale a infondere un sapore di italianità alla produzione verdiana, quanto la scelta di particolari soggetti storici e di specifici artifici compositivi quali l'impiego di brani di carattere marziale/celebrativo, con il dispiego assai frequente delle fortunate formule degli "squilli di tromba" inneggianti alla battaglia.⁵⁶ Si tratta di veri e propri «*topoi* operistici patriottici».⁵⁷ C'è

⁵² Le scale modali, pentatoniche *etc.* diventano infatti il materiale su cui si fondano le composizioni bartókiane.

⁵³ Per un approccio all'ideologia nazionalistica primonovecentesca si vedano: la voce non firmata *Nazionalismo*, in *Enciclopedia on line Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/nazionalismo/>; ANTHONY D. SMITH, voce *Nazione*, in *Enciclopedia delle scienze sociali Treccani*, 1996, [http://www.treccani.it/enciclopedia/nazione_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/nazione_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/); UMBERTO D'ANCONA, voce *Nazionalismo*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, 1934, [http://www.treccani.it/enciclopedia/nazionalismo_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/nazionalismo_(Enciclopedia-Italiana)/); la voce non firmata *Nazionalismo*, in *Dizionario di Storia Treccani*, 2010, [http://www.treccani.it/enciclopedia/nazionalismo_\(Dizionario-di-Storia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/nazionalismo_(Dizionario-di-Storia)/)

⁵⁴ A proposito della funzione identitaria del teatro d'opera italiano ottocentesco si vedano: CARLOTTA SORBA, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, il Mulino, 2001; CARLOTTA SORBA, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma - Bari, GLF editori Laterza, 2015; ANNA SCANNAPIÈCO, *Teatri di guerra*, in *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, diretto da Mario Isnenghi, Torino, Utet, 2008, vol. I (*Fare l'Italia: unità e disunità nel Risorgimento*), pp. 441-454; CARLOTTA SORBA, *Battaglie all'opera*, *ivi*, pp. 455-466. Per quanto riguarda le caratteristiche della produzione degli intellettuali italiani del Risorgimento si vedano: ALBERTO MARIO BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000; ALBERTO MARIO BANTI, *Il Risorgimento italiano*, Roma, Laterza, 2004.

⁵⁵ Verdi e la sua musica rappresenteranno anche per Puccini, autore di una generazione successiva, «l'emblema dell'italianità»: citato in MARCO CAPRA, *Temi e problemi nel dibattito sulla musica*, in *Italia 1911. Musica e società alla fine della Belle Époque*, a cura di Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini e associati, 2014, p. 290.

⁵⁶ Per approfondire le varie tipologie di battaglie nell'opera ottocentesca si veda CARLOTTA SORBA, *Battaglie all'opera*, *cit.*, pp. 455-466.

⁵⁷ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Melodramma e identità nazionale nel Risorgimento*, «Archivio veneto», sesta serie, n. 5, 2013, p. 45.

da dire poi che è anche «l'abitudine di andare all'opera, diffusa non solo nei ceti sociali più elevati e non solo nelle città-capitali a risultare unificante: un vero marchio di identità, un modo di essere, sentirsi ed esser visti anche dagli altri come "Italiani"»;⁵⁸ il teatro in Italia è un luogo di ritrovo, di collettività: un edificio in cui l'intero pubblico percepisce di appartenere a una specifica comunità.

Sottolineavamo prima che è in particolare nei paesi oppressi dalla dominazione straniera o comunque in quelli che non hanno mai avuto un certo peso politico/culturale che si sviluppa un linguaggio musicale nazionale basato in genere sull'impiego del folklore locale. Sappiamo che fino a Ottocento inoltrato nel Nord d'Italia l'area lombardo-veneta è ancora occupata dagli Asburgo. Per di più il paese è diviso fino alla proclamazione dell'Unità; non dimentichiamo però che possiede già da tempo un suo caratteristico patrimonio musicale: il melodramma. Quella della nostra penisola è dunque una situazione anomala. Nonostante l'assenza di uno stato unitario e l'occupazione straniera, l'opera italiana occupa infatti da tempo un posto di prestigio all'interno della produzione europea, a fianco della Francia e della Germania. Forse anche per questo motivo nell'Ottocento i nostri compositori non sentono l'urgenza di rivolgersi al folklore: in linea di massima, grazie proprio al teatro d'opera, l'Italia non fatica a farsi rispettare all'estero.⁵⁹ Dal punto di vista musicale la nostra penisola si trova in difficoltà non tanto nel definirsi rispetto alle altre nazioni, ma più rispetto a sé stessa. Il suo sembra un problema di natura endogena, di frammentazione interna, regionale.

Con il tanto agognato raggiungimento dell'Unità nel 1861 si arriva al coronamento del desiderio di coesione nazionale che infiamma già da tempo l'animo degli intellettuali italiani. Una volta proclamata l'Unità, però, si prospettano una serie di difficoltà, fra cui quella di dover fondere insieme realtà storiche-linguistiche-sociali completamente diverse l'una dall'altra, con, fra l'altro, un notevole scarto fra il Nord e il Sud del paese.⁶⁰ L'Unità della penisola è insomma ancora in via di definizione;

meandri e separatezze sopravvivono lungamente, agli strappi del 1848, del 1860-61, e anche molto oltre.

L'unificazione reca dietro di sé ritardi e obiezioni; e anche brutali scoperte di lacerazioni e antitesi.

L'unità si manifesta anche come scoperta – e poi persino come affermazione – della disunità.⁶¹

⁵⁸ MARIO ISNENGHI, *Breve storia dell'Italia unita a uso dei perplessi*, Milano, Rizzoli, 1998, p. 73.

⁵⁹ Si rileva però una quasi totale assenza di musica strumentale italiana durante il secolo XIX, a cui cercheranno di rimediare i compositori di inizio Novecento.

⁶⁰ Si manifesta, infatti, quella che assumerà il nome di «*questione meridionale*. Un insieme di dislivelli economico-sociali e diversità di storia e culture, fra il Nord e il Sud del paese, che mostra quanta strada ci sia da fare per unificare veramente sia l'Italia che gli Italiani»: MARIO ISNENGHI, *Breve storia dell'Italia unita a uso dei perplessi*, cit., p. 52.

⁶¹ MARIO ISNENGHI, *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 89.

A cinquant'anni dall'Unità, nel 1911 – annata percepita come il limite temporale della *Belle Époque*, di poco precedente allo scoppio della Prima Guerra mondiale –, il sentimento di identità nazionale è ancora sconosciuto alla stragrande maggioranza degli italiani.⁶² Al concetto di “Italia” corrisponde «una nazione più di nome che di fatto», e si prospetta ancora lontana la soluzione al problema, posto da Massimo D’Azeglio, di «*fare gli italiani*».⁶³ La frammentazione territoriale della penisola, protrattasi a lungo, ha creato dislivelli enormi fra i suoi abitanti. Di conseguenza il processo di unificazione, con il relativo tentato appiattimento delle singole diversità, non può che essere lungo e complesso, anche per motivi di natura prettamente pragmatica:

La patria è parola ancora vuota di significato per milioni e milioni di sudditi che rimangono impermeabili alla diffusione di una cultura nazionale, anche per ostacoli oggettivi, l’analfabetismo [...] e la lingua. Nelle cento Italie dei dialetti non si parla ancora l’italiano, che esiste solo come linguaggio colto dei libri, assunto a lingua ufficiale, insegnato nelle scuole e parlato da una minoranza dei cittadini in pubblico.⁶⁴

Isnenghi afferma che, per via di questi «ostacoli oggettivi», nei cinquant'anni seguenti l'Unità «non c'è in Italia [...] una *grande arte*».⁶⁵ Per esempio, a differenza di nazioni quali la Russia e la Francia (in cui si forma una narrativa che è espressione della comunità), i primi scrittori dell'Italia unita promuovono una dimensione “provinciale” (si veda il Verismo per la Sicilia), a dimostrazione di quanto peso abbia ancora il *genius loci*.⁶⁶ Insomma, «si è diventati e magari ci si riconosce come *Italiani*, non senza talvolta aperture alla grande cultura europea, ma lo si è da Toscani, Siciliani, Veneti, Lombardi».⁶⁷

All'alba del secolo XX ci si trova perciò di fronte a una coscienza nazionale ancora incompiuta. La classe politica ne è ben consapevole e attua un insieme di provvedimenti per tentare di porre rimedio alla difficile situazione presente sul suolo italiano, tra cui anche una serie di leggi sull'istruzione scolastica obbligatoria.⁶⁸ Nelle scuole, fra l'altro, uno dei mezzi

⁶² In merito alla situazione musicale italiana intorno al 1911 si veda il testo redatto recentemente e dedicato specificamente a questa annata dalla Società Italiana di Musicologia: *Italia 1911. Musica e società alla fine della Belle Époque* (a cura di Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini e associati, 2014). Da ricordare, fra le manifestazioni ideate in quell'anno per celebrare i cinquant'anni dall'Unità, vi sono le Esposizioni internazionali di Roma e di Torino, che danno largo spazio alla musica italiana ed estera. Per approfondire gli avvenimenti svoltisi durante le Esposizioni si veda BIANCA MARIA ANTOLINI, *La musica alle Esposizioni internazionali di Roma e Torino nel 1911*, *ivi*, pp. 13-26.

⁶³ SIMONA COLARIZI, *Storia del Novecento italiano*, Milano, BUR, 2000, p. 6.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 7-8.

⁶⁵ MARIO ISNENGGHI, *Breve storia dell'Italia unita a uso dei perplessi*, cit., p. 69.

⁶⁶ Cfr. *ivi*, pp. 69-70.

⁶⁷ *Ivi*, p. 70.

⁶⁸ Riportiamo le leggi susseguitesi nell'arco di circa un cinquantennio: legge Casati (1859); legge Coppino (1877); legge Orlando (1904); legge Danadeo-Credaro (1911). Isnenghi sottolinea infatti che «occorre comprendere i bisogni e le preoccupazioni di quegli organizzatori politici e culturali che [...] si attendevano che anche la letteratura e l'arte, a modo loro, si iscrivessero al “partito dell'unificazione”: contribuissero cioè a “fare gli italiani”, come la scuola o l'Esercito»: *ivi*, p. 71.

tramite cui si mira al rafforzamento dell'identità italiana è la musica. In particolare, sia nella scuola materna sia nella scuola elementare si pratica molto il canto corale, che è generalmente associato al canto popolare. La finalità è quindi palesemente identitaria: si usano le melodie autoctone per mantenere in vita il patrimonio folklorico italiano e per infondere nei giovani il senso di appartenenza a una nazione comune. Nei primi decenni del Novecento

i canti folklorici erano interpretati come genuina espressione del popolo e in un'epoca in cui le tendenze nazionaliste trovavano terreno fertile anche la canzone popolare poteva godere di una particolare considerazione.⁶⁹

Molti fra gli intellettuali dell'epoca contribuiscono alla causa dell'unificazione culturale tramite la realizzazione di prodotti atti a incarnare il vero spirito italiano, anche se da un punto di vista regionale. Questo procedimento risponde perfettamente alla «progressiva affermazione del nazionalismo, movimento ancor prima culturale che politico».⁷⁰ In questo periodo, in Italia, le melodie popolari locali vengono spesso usate per infondere alla musica un'«aura» italiana; si procede in maniera sempre più sistematica alla riscoperta dei canti folklorici, al loro studio, alla loro diffusione e talvolta alla loro immissione nel repertorio della musica «colta».⁷¹ Il tutto, come accennavamo, amplificato dal fatto che gli ultimi decenni dell'Ottocento sono fondamentali per il delinarsi dello studio scientifico dell'etnofonia.

Questo bisogno di esternare e di celebrare l'identità italiana si acuisce proprio nel primo decennio del Novecento, quando si fa strada con Enrico Corradini il movimento nazionalista italiano. In seguito all'annessione austriaca della Bosnia Erzegovina nel 1908, il movimento prende una forma più concreta nell'Associazione nazionalista italiana e si

⁶⁹ MARIA GRAZIA SITÀ, *L'istruzione musicale nella scuola italiana negli anni Dieci del Novecento*, in *Italia 1911. Musica e società alla fine della Belle Époque*, cit., pp. 198-199. Come segnala Sità nell'articolo, la pratica scolastica del canto corale/popolare favorì lo sviluppo di una certa pubblicistica didattica sull'argomento, a cui «diede il la» il primo volume dell'antologia *Canzoniere popolare italiano* di Elisabetta Oddone nel 1917. Sità sottolinea inoltre che a cavallo dei secoli XIX e XX l'impiego della musica popolare era connesso anche all'idea che essa si ponesse come contenitore di testimonianze passate, connesse alla tradizione rurale, che col passare degli anni si vedeva sempre più spodestata dal fenomeno dell'urbanizzazione. Cfr. *ivi*, p. 199.

⁷⁰ GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento* (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. X), Torino, EDT, 1991², p. 290.

⁷¹ Fra i numerosi musicisti italiani che fra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento si sono adoperati per la rivalutazione del patrimonio musicale locale o che l'hanno «solo» impiegato nelle loro composizioni vi sono Francesco Balilla Pratella, Francesco Paolo Frontini, Gavino Gabriel, Giulio Fara, Adolfo Gandino, Guglielmo Zuelli, Giuseppe Mulè, Leone Sinigaglia, Franco Alfano, Alberto Favara, Gino Marinuzzi, Alfredo Casella, Riccardo Zandonai. È da notare che in tutti questi casi, il ricorso al repertorio popolare è sempre strettamente rappresentativo di una singola regione, mai dell'Italia nel suo insieme. In merito all'operato di alcuni di questi compositori si vedano: ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Novecento*, Busto Arsizio, Bramante Editrice, 1985, vol. I, pp. 198-202; FIAMMA NICOLÒDI, *Gusti e tendenze del novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni Editore, 1982, pp. 211-212.

costituisce in partito nel 1914.⁷² Irredentismo e colonialismo hanno spinto verso questa direzione, quella del riscatto dell'onore italiano, che nel giro di pochi anni porta al «bagno purificatore della guerra».⁷³ È opinione diffusa che «se l'Italia vuol essere una *grande potenza* occorre che si batta, che vinca e che si costruisca un suo Impero».⁷⁴

A seguito della Prima Guerra mondiale, l'Associazione nazionalista italiana raccoglie sempre maggiori consensi, fino a fondersi nel 1923 col Partito nazionale fascista. In musica, in questo contesto, non ci si limita a usufruire dei canti popolari; si delinea infatti (a onore del vero già precedentemente al primo conflitto mondiale, ma acquisendo una portata più ampia e consapevole solo nel periodo fra le due guerre) «la tensione ideale per il recupero dell'antica grandezza musicale dell'Italia», che assume i connotati dell'ideologia “neoclassica” appigliandosi anche al *rappel à l'ordre* di Cocteau.⁷⁵ Tale indirizzo in Italia è teso all'“esumazione” dell'antica musica italiana; esso si sviluppa sia nella direzione del recupero filologico di composizioni passate, sia nell'ideazione di musica contemporanea intrisa di retaggi storici delle epoche precedenti. I giovani compositori mirano pertanto a produrre «una musica radicata nella solare [...] energia della nazione italiana»;⁷⁶ il tutto finalizzato sempre a modellare un repertorio prettamente italiano, libero dalle influenze straniere e degno di iscriversi nel vasto mercato europeo.⁷⁷

In seguito a tutte queste considerazioni possiamo rilevare che il risveglio musicale italico attuato tramite i due procedimenti dell'immissione del canto folklorico e di quello della musica antica nelle composizioni dei primi decenni del secolo XX sembra basarsi su due paradossi. I musicisti che fanno uso del canto popolare si appoggiano in genere a un tipo di produzione strettamente locale o, meglio, regionale. In altre parole tentano di costruire un'italianità musicale tramite i particolarismi delle singole regioni italiane, che bene

⁷² Cfr. la voce non firmata *Nazionalismo*, in *Dizionario di Storia Treccani*, 2010, [http://www.treccani.it/enciclopedia/nazionalismo_\(Dizionario-di-Storia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/nazionalismo_(Dizionario-di-Storia)/)

⁷³ Citato in GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento*, cit., p. 290.

⁷⁴ MARIO ISNENGI, *Breve storia dell'Italia unita a uso dei perplessi*, cit., p. 78.

⁷⁵ GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento*, cit., p. 292. Per un approfondimento sul mondo musicale italiano durante il ventennio fascista si vedano: FIAMMA NICOLÒDI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984; HARVEY SACHS, *Musica e regime*, traduzione di Luca Fontana, Milano, il Saggiatore, 1995 (ed. orig. *Music in Fascist Italy*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987).

⁷⁶ GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento*, cit., p. 293.

⁷⁷ Questa tendenza “neoclassica” si diffuse in tutta Europa, sebbene con sfumature diverse. Il punto comune alle varie nazioni fu comunque il tentativo di ristabilire una chiarezza, una semplicità, un rigore, un'oggettività nella musica, soprattutto in risposta alla produzione romantica e impressionista/simbolista. In Italia in particolare si auspicava un incremento della produzione di musica strumentale che si rifacesse ai grandi maestri del passato della penisola, con un fine palesemente patriottico. A dimostrazione delle tendenze filonazionalistiche dei compositori italiani del primo Novecento, si pensi comunque che, sotto l'influsso dell'operato dei Cinque russi, cinque musicisti italiani vennero etichettati come i “Cinque italiani”. Si trattava di Pizzetti, Malipiero, Respighi, Bossi e Bastianelli. Cfr. *ibid.* In seguito, nel 1917, Casella fondò la Società Italiana di Musica Moderna insieme a Pizzetti, Respighi e Malipiero. Cfr. *ivi*, p. 295.

esprimono il colore della specifica zona presa in esame, ma che non possono rappresentare l'Italia intera.⁷⁸ In secondo luogo, i “neoclassici” attingono al passato musicale italiano per infondere vitalità all'arte contemporanea: paradossalmente, i compositori hanno bisogno dell'antico per forgiare il moderno.

Spostiamoci ora nel Sud del paese, in Sicilia, in particolare a Palermo. La Conca d'oro vive il periodo a cavallo fra l'Otto e il Novecento come un momento di massimo splendore, anche grazie al patrocinio della facoltosa famiglia Florio.⁷⁹ L'aristocrazia e l'alta borghesia cercano di emulare in tutto e per tutto le raffinatezze parigine; i salotti della «Palermo *liberty*» sono il luogo d'incontro e di scambio dell'*élite* degli intellettuali.⁸⁰ In questi contesti si fa musica da camera amatoriale e *non*.⁸¹ Ma non mancano in città anche i luoghi dell'opera (il Teatro Massimo viene inaugurato il 16 maggio 1897) e della musica sinfonica.⁸² Quest'ultimo tipo di repertorio prende piede timidamente nella città a partire dall'ultimo ventennio dell'Ottocento, con «i primi esperimenti di concerti sinfonici» del direttore

⁷⁸ Segnaliamo che, come già osservato in precedenza, sono molti i compositori che in tutte le nazioni, non solo in Italia, già a partire dall'Ottocento utilizzano le melodie popolari nella musica “colta” per infondere una dignità culturale alla loro nazione. La differenza sostanziale fra l'Italia e gli altri paesi consterebbe però in un più marcato regionalismo, a causa, come specificato prima, della sua tarda unificazione. Nelle altre nazioni i compositori possono ricorrere più facilmente a un repertorio popolare che rappresenti il paese intero, piuttosto che una singola regione. In questi casi, i musicisti non italiani hanno la possibilità di esprimere sia il colore “generico” della loro patria sia quello specifico di una singola regione, dato che la loro nazione nella maggior parte dei casi è in possesso di entrambi i repertori. Se scorriamo per esempio il catalogo della produzione bartókiana è possibile notare che il riferimento a singoli distretti provinciali è assai limitato; il compositore in genere si occupa del repertorio popolare di interi paesi, quali *in primis* l'Ungheria, ma anche la Romania, la Slovacchia, l'Ucraina, come testimonia il musicista stesso nel saggio *Musica e razza pura* (in BÉLA BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare*, cit., p. 93). La produzione francese sembrerebbe avvicinarsi invece di più a quella italiana, nonostante le differenti vicissitudini storiche che caratterizzano il popolo d'Oltralpe e il più marcato centralismo politico francese. Anche la Francia, malgrado i numerosi “tentativi patriottici” dei compositori, fatica a realizzare prodotti che la rappresentino in quanto nazione unita. Molti sono invece gli esempi di tributi alla musica popolare locale, tramite sia un'autentica ricerca *in loco* del materiale folklorico, sia l'impiego dei canti popolari all'interno della musica “colta”. Fra i tanti esempi ricordiamo negli ultimi decenni del secolo XIX Bizet con *L'Arlésienne* (1872), d'Indy con la *Symphonie sur un chant montagnard français* (1886), e nei primi decenni del Novecento ancora d'Indy con *Quatre-vingt-huit chansons populaires du Vivarais* (1900), Canteloube con i *Chants d'Auvergne* (1923-1930). Anche qui, come in Italia, si percepisce per l'Ottocento una finalità più pittoresca che di verosimiglianza nella “ricreazione” del folklore, mentre nel Novecento si sviluppa un interesse più scientifico e filologico nei confronti del patrimonio storico. Per approfondire questi argomenti si veda BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique en France depuis 1870*, Paris, Fayard, 2013, pp. 9-19; MICHEL FAURE, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, pp. 203-207.

⁷⁹ In merito all'importanza dei Florio nella Palermo dell'epoca si veda CONSUELO GIGLIO, *La musica nell'età dei Florio*, Palermo, L'epos, 2006.

⁸⁰ CONSUELO GIGLIO, *La modernità raggiunta: il rinnovamento musicale a Palermo tra Otto e Novecento attraverso la stampa periodica specializzata*, «teCLA. Rivista di Critica e Letteratura artistica», n. 2, 29 dicembre 2010, p. 77.

⁸¹ Sull'intensa attività di musica da camera a Palermo che portò alla nascita della Società del Quartetto nel 1863 e della Società del Quintetto nel 1893 (a cui poi seguirono numerose altre iniziative), si veda *ivi*, pp. 62-63 e 79 nota.

⁸² In merito alla viva attività musicale della Palermo a cavallo fra i secoli XIX e XX si veda CONSUELO GIGLIO, *La musica nell'età dei Florio*, cit., pp. 23-27.

d'orchestra Federico Nicolao, che mirano ad avvicinare la vita musicale della città a quella di Milano, Firenze e Roma.⁸³

Anche il Conservatorio della città contribuisce a diffondere a Palermo la cultura musicale tramite i concerti sinfonici annuali diretti da Guglielmo Zuelli (di cui parleremo poi), veri e propri eventi collettori che riuniscono tutti cittadini, «sia i “plebei” che la “*high life*”, e persino la regina Elena se in visita in città come nel 1906».⁸⁴ Per mezzo di questi concerti è possibile infondere nel pubblico «nuove abitudini d'ascolto, con la riscoperta della musica sacra di compositori del Sei-Settecento italiano, come Girolamo Frescobaldi, Alessandro Stradella e Benedetto Marcello, ma anche di compositori più vicini come Mozart e Mendelssohn».⁸⁵

È però con Alberto Favara – su cui ci dilungheremo più avanti– che l'attività concertistica delle orchestre sinfoniche assume un peso sempre maggiore all'interno della programmazione palermitana. Favara, che si trova a sostituire il direttore del Conservatorio Zuelli, durante il suo secondo anno di attività (nell'autunno del 1912), dà vita alla «Società di Concerti Sinfonici annessa al Conservatorio, alla quale presto aderiscono 300 soci fra intellettuali, professionisti, artisti della città».⁸⁶ Profonde i suoi sforzi, in più occasioni, nella diffusione della musica sinfonica; dirige egli stesso le prime esecuzioni integrali a Palermo delle *Sinfonie* beethoveniane e, forte anche delle esperienze di successo di alcuni concerti palermitani dedicati alle musiche di Wagner, arriva ad auspicare «che i Concerti orchestrali diventino finalmente un'abitudine del nostro paese, e che per essi la cultura di questo genere d'arte progredisca rapidamente».⁸⁷

Dieci anni dopo la nascita della Società di Concerti Sinfonici, nel 1922 prende vita l'Associazione Palermitana Concerti Sinfonici, che fino al 1931 propone settantadue concerti di alta qualità sul modello dell'Augusteo di Roma. Lo scopo precipuo di questa associazione è quello di formare l'orecchio del pubblico siciliano e di portare Palermo al

⁸³ CONSUELO GIGLIO, *La modernità raggiunta: il rinnovamento musicale a Palermo tra Otto e Novecento attraverso la stampa periodica specializzata*, cit., p. 79 nota. Sulla produzione orchestrale palermitana a cavallo fra Otto e Novecento si veda anche CONSUELO GIGLIO, *La musica nell'età dei Florio*, cit., pp. 127-129.

⁸⁴ CONSUELO GIGLIO, *La modernità raggiunta: il rinnovamento musicale a Palermo tra Otto e Novecento attraverso la stampa periodica specializzata*, cit., p. 61. Sull'attività del Conservatorio di Palermo si veda CONSUELO GIGLIO, *La musica nell'età dei Florio*, cit., pp. 29-35.

⁸⁵ CONSUELO GIGLIO, *La modernità raggiunta: il rinnovamento musicale a Palermo tra Otto e Novecento attraverso la stampa periodica specializzata*, cit., p. 61. Fra l'altro notiamo nei programmi la presenza di autori quali Frescobaldi, Stradella e Marcello, che non fa che testimoniare quell'inclinazione all'"esumazione" di musica antica italiana che sfocerà poi nei più definiti precetti "neoclassici" del primo dopoguerra.

⁸⁶ Alberto Favara. *La vita narrata dalla figlia Teresa Samonà Favara*, Palermo, Flaccovio, 1971, p. 55.

⁸⁷ Citato in CONSUELO GIGLIO, *La modernità raggiunta: il rinnovamento musicale a Palermo tra Otto e Novecento attraverso la stampa periodica specializzata*, cit., p. 70. Per approfondire la diffusione della musica wagneriana nelle sale da concerto palermitane si veda *ivi*, p. 69; CONSUELO GIGLIO, *La musica nell'età dei Florio*, cit. pp. 39-51.

passo con il modello dei circuiti romano e milanese. Nella sede dell'Associazione (la sala del Teatro Massimo) si eseguono infatti le composizioni di svariati autori, contemporanei e *non*, con interpreti di massimo livello.⁸⁸

La volontà di portare in primo piano la musica sinfonica italiana non è comunque un fenomeno ascrivibile alla sola Palermo. Già negli ultimi decenni dell'Ottocento tutti i compositori italiani sono in fermento per due ragioni principali. La prima, come abbiamo accennato, si riferisce a quella disperata ricerca di edificazione di un tipo di linguaggio musicale che manifesti le intrinseche caratteristiche della penisola, a seguito della sua unificazione, senza l'ausilio di un palcoscenico teatrale. In particolare, i musicisti auspicano un'uscita di scena del melodramma italiano, assoluto "tiranno" dei teatri ottocenteschi, per dare spazio alla "pura" musica strumentale, la quale fa riferimento al glorioso passato, per l'appunto, strumentale sei-settecentesco italiano (fenomeno che, come abbiamo detto, figurerà fra i precetti "neoclassici" del primo dopoguerra).⁸⁹

In secundis, l'avvento dei drammi musicali wagneriani in Italia fa sì che in particolare dalle opere della Giovane Scuola in poi l'orchestra assuma un «enorme spessore psicologico», un peso maggiore con, di conseguenza, una scrittura più articolata, dalla ricca strumentazione e orchestrazione.⁹⁰ Il passaggio dell'orchestra dal teatro alla sala da concerto corrisponde al momento in cui sorge un «calo di interesse nei confronti dell'opera» e si iniziano a programmare concerti puramente sinfonici, facendo uso inizialmente di musica strumentale straniera o di preludi, interludi operistici italiani.⁹¹ Al peso maggiore raggiunto dall'orchestra italiana sotto l'influsso della musica wagneriana corrisponde quindi un interesse più vivo per la musica sinfonica che porta all'elaborazione di un cospicuo numero di composizioni strumentali nei primi decenni del Novecento e alla nascita, come detto sopra per Palermo, di una serie di istituzioni atte a tutelare e a diffondere la nuova produzione "tutta italiana".⁹²

Questo è il contesto storico in cui opera Gino Marinuzzi. Siciliano (Palermo, 24 marzo 1882 – Milano, 17 agosto 1945), nasce nella rigogliosa Palermo della *Belle Époque*, rivelandosi già in tenera età un musicista provetto. Quarto figlio dell'avvocato e poi senatore

⁸⁸ Sulla nascita della Società di Concerti Sinfonici e sulla sua programmazione si veda *ivi*, pp. 71-73.

⁸⁹ A testimonianza dell'"avversione melodrammatica" di alcuni compositori italiani del primo Novecento si veda il famoso libello di Fausto Torrefranca pubblicato nel 1912, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, in cui l'autore arriva a riferirsi alla produzione operistica italiana con l'espressione «*morbus melodramaticus*»: FAUSTO TORREFRANCA, *Giacomo Puccini e l'opera internazionale*, citato in GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento*, cit., p. 352.

⁹⁰ GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento*, cit., p. 240.

⁹¹ *Ivi*, p. 241.

⁹² In merito alla nascita e all'attività di alcune delle maggiori orchestre italiane negli ultimi decenni dell'Ottocento si veda *ibid.*

Antonio Marinuzzi, amante delle lettere e della musica, e di Giuseppina Lucifòra, appassionata di melodramma, Marinuzzi riceve un'educazione classica. Il padre lo vorrebbe giurista, ma ben presto il bambino manifesta un'inclinazione per gli studi musicali, tanto da indurre l'avvocato a contattare Guglielmo Zuelli, direttore di quello che all'epoca è l'Istituto del Buon Pastore (l'attuale Conservatorio "V. Bellini" di Palermo);⁹³ Marinuzzi all'epoca non ha ancora otto anni e Zuelli, impressionato da quel primo incontro, consiglia ad Antonio di iscriverne il figlio sia al corso di Composizione sia a quello di Pianoforte.⁹⁴

I progressi del ragazzo non mancano di stupire il Maestro Zuelli, che si complimenta con il padre a ogni possibile occasione. L'avvocato Antonio, fiero del figlio, annota sul proprio taccuino le prime composizioni di Gino, fra cui segnaliamo, per la nostra ricerca, la *Canzonetta siciliana* e la *Canzonetta napoletana*, del 1893.⁹⁵ La conferma del talento eccezionale del giovane musicista arriva il 13 maggio 1894, quando Gino dirige in pubblico la sua *Cantata per coro e banda*, con la quale ha vinto il Concorso per la canzone popolare siciliana indetto in occasione della "Pasqua dei fiori".⁹⁶ Marinuzzi ha solo dodici anni, ma

⁹³ La famiglia Marinuzzi possedeva un pianoforte che sovente veniva suonato dal padre di famiglia. Pare che Gino, fin dall'età di sei anni, avesse tentato di imitare il padre sedendosi al pianoforte, improvvisando a suo piacimento. Dopo aver colto più volte il bambino in tale atteggiamento, i genitori si decisero a fargli intraprendere gli studi musicali. Per una lettura degli specifici episodi familiari, qui solo accennati, si veda LIA PIEROTTI CEI, *Il signore del golfo mistico. Gino Marinuzzi: un artista e un uomo dall'Italia umbertina alla caduta del fascismo*, Firenze, Sansoni, 1982, p. 26. Guglielmo Zuelli (Reggio Emilia, 1859- Milano, 1941) fu un direttore d'orchestra e compositore italiano. Il suo insegnamento fu fondamentale per il giovane Marinuzzi. Nel 1883 vinse il primo Concorso Sonzogno con *La fata del Nord* (alla stessa competizione partecipò, fra l'altro, Puccini con *Le Villi*). Coprì il ruolo di Direttore del Conservatorio di Palermo e di Parma, di Presidente dell'Accademia Filarmonica di Bologna e di Direttore dell'Istituto musicale "A. Vivaldi" di Alessandria. Svolsse anche l'attività di direttore d'orchestra nelle maggiori città italiane. Cfr. *ivi*, pp. 26-27 nota, e la voce non firmata *Guglielmo Zuelli*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1988, vol. IV, pp. 630-631. Paolo Isotta auspica uno studio più accurato della figura di Zuelli, che secondo lo studioso avrebbe trasmesso a Marinuzzi la sua notevole dote di contrappuntista. Si veda PAOLO ISOTTA, *Altri canti di Marte. Udire in voce mista al dolce suono*, Padova, Marsilio, 2015, pp. 401-403. Per quanto riguarda la natura istituzionale del Conservatorio palermitano, esso fu prima un Collegio di musica, passò poi allo Stato nel 1861, divenne Regio Conservatorio nel 1889 e fu intitolato a Bellini da Zuelli nel 1894. Cfr. CONSUELO GIGLIO, *La musica nell'età dei Florio*, cit., p. 27 e p. 29.

⁹⁴ Cfr. LIA PIEROTTI CEI, *Il signore del golfo mistico. Gino Marinuzzi: un artista e un uomo dall'Italia umbertina alla caduta del fascismo*, cit., pp. 26-27. In merito agli anni di studio di Marinuzzi a Palermo sappiamo che «il giovane musicista si formò in un'atmosfera ideale, propizia alla cultura nonostante i fermenti politici che travagliavano il Paese ed in gran parte la Sicilia: e di quegli anni magici conserverà per sempre un dolce, struggente ricordo, alimentato da qualche breve ritorno nella sua terra»: citato online al sito <http://www.ginomarinuzzi.it/biografia.php>

⁹⁵ Cfr. LIA PIEROTTI CEI, *Il signore del golfo mistico. Gino Marinuzzi: un artista e un uomo dall'Italia umbertina alla caduta del fascismo*, cit., p. 35. Per un accurato elenco delle composizioni giovanili di Marinuzzi si veda LIA PIEROTTI CEI, *Marinuzzi compositore*, in *Gino Marinuzzi* (Grandi Maestri alla Scala. Collana a cura di Michele Selvini), prefazione di Alfredo Mandelli, Milano, Edizioni MC, 1994, p. 78.

⁹⁶ La canzone siciliana è un particolare tipo di composizione musicale che fiorisce nel periodo a cavallo fra l'Otto e il Novecento, a emulazione del successo della canzone napoletana. Entrambe sono ascrivibili alla categoria di quello che viene definito «genere "urbano"», ovvero uno specifico repertorio che nasce a seguito dei profondi mutamenti urbanistici che le grandi città subiscono verso la fine del secolo XIX. Si tratta pertanto di una produzione musicale che è specchio di una determinata città e conseguenza del suo modo di vivere: la canzone di tipo "urbano" è legata alla singola città, al contrario di altri generi europei del periodo che sono connotati in senso regionale o nazionale. Sulla caratteristica fioritura del genere "urbano" della canzone siciliana

dirige egregiamente la banda palermitana nel Giardino Inglese di Palermo, riscuotendo un vivo successo.⁹⁷

Al compimento dei corsi al Conservatorio, nel 1898, il giovane musicista presenta al saggio finale la cantata *Il sogno del poeta*. Durante l'estate di quell'anno re Umberto I viene ucciso dall'anarchico Gaetano Bresci a Monza. A seguito di tale avvenimento l'erede al trono Vittorio Emanuele III sollecita i compositori italiani a scrivere un brano in memoria del padre defunto. Marinuzzi compone la *Messa di Requiem*, che viene eseguita al Pantheon di Palermo sotto la direzione del Maestro Zuelli. Questa composizione, che ha un discreto successo, fa ricevere al ragazzo il riconoscimento ufficiale della Croce di Cavaliere d'Italia.⁹⁸

Arriva il momento per il giovane Marinuzzi di lasciare l'isola e di spostarsi: inizialmente nel Nord d'Italia, a Milano, dove entra in contatto con l'agente Carlo D'Ormeville e l'editore Tito Ricordi.⁹⁹ Inizio una splendida carriera di direttore d'orchestra, che lo conduce a lavorare nei maggiori teatri d'Europa e del Sud America; relega ai ritagli di tempo la composizione. Nel 1906 gli viene offerto l'incarico di sostituto di Toscanini a Buenos Aires, ma rifiuta, non ritenendosi ancora pronto per affrontare un tale ruolo. Preferisce fare la "gavetta" in teatri italiani quali Catania (dove debutta come direttore d'opera), Rovereto, Mantova, San Remo e Voghera.¹⁰⁰ Fa comunque ritorno all'amata Palermo a ogni possibile occasione.

si vedano: CONSUELO GIGLIO, *La modernità raggiunta: il rinnovamento musicale a Palermo tra Otto e Novecento attraverso la stampa periodica specializzata*, cit.; CONSUELO GIGLIO, *La musica nell'età dei Florio*, cit.; *La canzone siciliana a Palermo. Un'identità perduta*, a cura di Orietta Sorgi, Palermo, CRicd, 2015. Ringrazio la dottoressa Giglio per avermi fornito quest'ultimo testo. Per la canzone napoletana si vedano: *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, Lucca, LIM, 2008; GIOVANNI VACCA, *Gli spazi della Canzone. Luoghi e forme della canzone napoletana*, Lucca, LIM, 2013.

⁹⁷ Cfr. LIA PIEROTTI CEI, *Il signore del golfo mistico. Gino Marinuzzi: un artista e un uomo dall'Italia umbertina alla caduta del fascismo*, cit., pp. 40-41 e MICHELE SELVINI, *La biografia*, in *Gino Marinuzzi*, cit., pp. 34-35. A proposito della rimarchevole bravura della banda municipale di Palermo, Lia Pierotti Cei segnala un articolo apparso ne «L'amico del popolo», in cui si riporta che «quel complesso era collocato su un così alto stallo artistico che Riccardo Wagner, avendo avuto occasione di sentirlo più di una volta a Palermo, aveva voluto affidarle l'esecuzione di due marce da lui composte e alla fine non aveva potuto fare a meno di abbracciare e baciare il direttore...»: LIA PIEROTTI CEI, *Il signore del golfo mistico. Gino Marinuzzi, un artista e un uomo dall'Italia umbertina alla caduta del fascismo*, cit., p. 40 nota. Lo specifico concerto si era svolto il 18 marzo 1882; le due marce erano *Huldigungsmarsch* e *Kaisermarsch*. Cfr. ANNA TEDESCO, voce *Antonino Pasculli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, 2014, [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonino-pasculli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonino-pasculli_(Dizionario-Biografico)/). Giglio riferisce che le bande militari, a Palermo, si esibivano sovente «lungo le passeggiate e nei giardini (al Palchetto della musica del Foro Italico, a quello di piazza Castelnuovo voluto da Ingham Whitaker, al giardino di San Francesco di Paola, a Villa Giulia e al Giardino Inglese)»: CONSUELO GIGLIO, *La musica nell'età dei Florio*, cit. p. 24.

⁹⁸ Cfr. LIA PIEROTTI CEI, *Il signore del golfo mistico. Gino Marinuzzi, un artista e un uomo dall'Italia umbertina alla caduta del fascismo*, cit., pp. 35-36.

⁹⁹ Cfr. *ivi*, p. 37.

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, p. 39 e la voce non firmata *Gino Marinuzzi*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, cit., vol. III, p. 667.

Proprio la lontananza da casa, la nostalgia per la terra natia, fa sì che Marinuzzi elabori fra i suoi primi brani da musicista “quasi” affermato la *Suite siciliana*; inizia ad abbozzarla nel 1907, anno di un certo peso nella vita dell'autore per tre motivi: il 1° ottobre a Parigi sposa la pianista Anna Sofia Amoroso; esordisce come direttore in terra straniera, a Parigi, all'Opéra-Comique; Puccini e Mascagni manifestano la loro stima per il giovanissimo Marinuzzi.¹⁰¹ Dicevamo sopra che il giovane palermitano inizia una brillante carriera di direttore d'orchestra, relegando la composizione ai ritagli di tempo. In realtà, Marinuzzi soffre questa condizione: ama la direzione d'orchestra, sa di essere in possesso del talento necessario per raggiungere l'apogeo direttoriale, ma «la vocazione del compositore [...] pure gli urge dentro» e in taluni casi è ardua l'impresa di sopprimerla.¹⁰² Gino vorrebbe dedicare maggior tempo alla scrittura, ma i ritmi serrati delle produzioni teatrali glielo impediscono.¹⁰³ Per tutta la vita il musicista palermitano sarà lacerato da questa duplice natura direttoriale e compositiva.

Il catalogo del Marinuzzi compositore comprende tre opere teatrali, un balletto, una Cantata, due Requiem e una produzione abbastanza cospicua di musica sinfonica, fra cui compare anche la sopracitata *Suite siciliana*.¹⁰⁴ Per giustificare quello che sembra un interesse marcato nei confronti della produzione non operistica è bene ricordare il particolare contesto di cui abbiamo parlato in precedenza. È alla musica per orchestra che iniziano a puntare i compositori italiani al debutto del secolo XX: si vuole dimostrare come l'Italia in quanto nazione possa competere con la produzione sinfonica tedesca, francese, russa. E per farlo è necessario dedicare uno spazio minore al teatro d'opera.

È lo stesso Marinuzzi, nel dialogo fittizio *Alle sorgenti. Dialogo più o meno interessante tra un "forte dilettante di musica" e un passatista* (pubblicato ne «La Riforma Teatrale», Milano, n. 7, 21 marzo 1916), a difendere la produzione sinfonica propria e dei suoi contemporanei italiani:

Se non sbaglio v'è dell'altro e più recente... la suite e la sinfonia d'Alfano, la suite di de Sabata, le sinfonie del silenzio e della morte del Malipiero, diverse composizioni di Zandonai, di Respighi, di Casella, di

¹⁰¹ Cfr. *Gino Marinuzzi. Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, a cura di Lia Pierotti Cei Marinuzzi, Giorgio Gualerzi, Valeria Gualerzi, Milano, Mondadori, 1995, p. 81.

¹⁰² *Ivi*, p. 65.

¹⁰³ Isotta ha sottolineato come, in particolare, fosse un desiderio del padre di Marinuzzi quello di poter ascoltare di più il figlio in veste di autore piuttosto che di direttore: «La tragedia fu l'esser Marinuzzi troppo grande direttore, ma il padre aveva ragione: avesse diretto meno e composto più!»: PAOLO ISOTTA, *Altri canti di Marte. Udire in voce mista al dolce suono*, cit., p. 192.

¹⁰⁴ Per un elenco completo delle composizioni di Marinuzzi si vedano: la voce non firmata *Gino Marinuzzi*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, cit.; LIA PIEROTTI CEI, *Marinuzzi compositore*, in *Gino Marinuzzi* (Grandi Maestri alla Scala. Collana a cura di Michele Selvini), cit., p. 78.

Pizzetti, di Perinello, le mie rapsodie siciliane ed altre composizioni di eccellenti giovanissimi autori che mi pare meritino l'onore di tener compagnia a tutti quegli altri stranieri.¹⁰⁵

Noi ci occuperemo della sopracitata *Suite siciliana* e di *Sicania* per orchestra. Marinuzzi compone entrambi i brani dopo aver lasciato la cara Palermo: quasi a voler rimarcare l'appartenenza alla regione siciliana nonostante la lontananza geografica del compositore. I brani condividono il riferimento alle melodie di matrice siciliana, cui si aggiunge anche l'uso di una colorazione orchestrale finalizzata a ricreare il colore della regione materna, come vedremo. Non dimentichiamo inoltre che già in tenera età Marinuzzi si avvicina al particolare genere "urbano" della canzone siciliana, altro veicolo tramite il quale i musicisti siciliani esternano le caratteristiche proprie alla loro terra.¹⁰⁶

In quanto giovane compositore, Marinuzzi intende realizzare dei brani che manifestino la sua abilità di scrittura, che possano avere una diffusione internazionale e che affermino la sua provenienza italyca. Per farlo usa una grande orchestra – come è prassi fare nel primo Novecento sulla scia di Wagner, Mahler e Strauss; dispiega però un linguaggio melodico/armonico che nulla ha a che fare con le avanguardie di Vienna, ma che si aggancia al secondo paradosso che abbiamo accennato prima: si rifa alle melodie esotiche (in questo caso folkloriche) dell'antica tradizione siciliana, al fine di comporre un brano moderno. Marinuzzi in persona, in una lettera indirizzata ai genitori del 12 maggio 1911, rivela la propria opinione in proposito:

Io credo di poter oggi stabilire che non è vero che le fonti melodiche siano esaurite e che bisogna ricorrere alla sola armonia, ma invece si può ancora creare delle melodie che a orecchio moderno sembrano originali, solo esse bisogna cercarle nei modi e nelle scale antiche, greche o indiane!¹⁰⁷

Il compositore, come Bartók, ritiene che l'antico patrimonio locale possa costituire una risorsa per rinnovare il sistema linguistico basato sulla tonalità, tramite l'impiego di scale modali o comunque extra-occidentali che possano contribuire a costruire un nuovo sistema armonico. Il folklore non ha quindi più il mero fine di ricreare una *couleur locale*, ma fornisce nuovo materiale su cui innalzare l'intero edificio musicale.

Nelle due partiture sopra citate compare però anche il primo paradosso che abbiamo nominato in precedenza. Marinuzzi vuole rivendicare la provenienza tutta italiana della sua musica; ma lo fa tramite melodie che non rispecchiano l'Italia intera, bensì solo la

¹⁰⁵ GINO MARINUZZI, *Alle sorgenti*, citato *ivi*, p. 53.

¹⁰⁶ Si pensi per esempio alla canzone *Dici* composta da Marinuzzi sui versi di Giuseppina Lucifora Marinuzzi e pubblicata da Sandron a Palermo nel 1893. Cfr. CONSUELO GIGLIO, *Un genere urbano dimenticato: la canzone siciliana a Palermo (1880-1940)*, in *La canzone siciliana a Palermo. Un'identità perduta*, cit., p. 93, pp. 102-103 e p. 303.

¹⁰⁷ Gino Marinuzzi. *Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, cit., p. 151.

sua regione natale. E come poteva fare altrimenti? Abbiamo accennato prima il fatto che la nostra penisola soffra fino a tarda età la sua frammentazione; una tale situazione produce usi e linguaggi diversi da zona a zona; è quindi impossibile che si costituisca una tradizione musicale popolare comune a tutta la nazione, dato il ritardo con cui questa si forma. Nell'arte italiana postunitaria, insomma, «regionalismo, localismo, dialetto ribadiscono la propria tenuta e persino [...] il proprio dominio della scena»;¹⁰⁸ in sostanza, si oscilla fra colore locale e identità nazionale.

Marinuzzi non è infatti l'unico musicista a mettere in atto questo tipo di operazione. È alto il numero di compositori italiani che dispiegano melodie regionali nella musica sinfonica per ribadire una stretta provenienza italica.¹⁰⁹ Si può parlare di un vero e proprio esercito di musicisti rivolto alla riscoperta del patrimonio popolare per arricchire il linguaggio della musica colta ed è significativo che questo tipo di interesse si manifesti in Marinuzzi a partire dalle sue primissime composizioni. Abbiamo accennato prima alla *Canzonetta siciliana* e alla *Canzonetta napoletana* del 1893, entrambe per voce e pianoforte: musica da camera, dunque. Poi Marinuzzi acquisisce, come è normale che sia per uno studente di composizione, dimestichezza con l'orchestra ed esporta il materiale folklorico nella musica sinfonica.

I musicisti che lo influenzano senza ombra di dubbio durante gli anni di formazione sono i suoi insegnanti di Conservatorio. Zuelli, anche se non si può annoverare nella rosa dei massimi esponenti di questa tendenza alla riscoperta del popolare, recepisce comunque la lezione sul folklore dei suoi colleghi, che lo porta a comporre nel 1913 il poema sinfonico *Il canto del boaro romagnolo* (ricordiamo che Zuelli è di origine emiliana). Ma è un altro il docente che contribuisce in maniera significativa a indurre Marinuzzi a prendere in considerazione le melodie siciliane: Alberto Favara. Nato a Salemi, in provincia di Trapani, nel 1863, Favara è compositore, docente e probabilmente il primo vero etnomusicologo italiano. Studia Armonia e Contrappunto presso il Conservatorio di Palermo; nel 1881 si sposta a Milano per approfondire privatamente la composizione con il maestro Antonio Maria Scontrino. Terminati gli studi torna in Sicilia e, dopo aver affrontato una serie di

¹⁰⁸ MARIO ISGNENGI, *Breve storia dell'Italia unita a uso dei perplessi*, cit., p. 72.

¹⁰⁹ Abbiamo già fornito prima un elenco sommario dei compositori italiani che si occupano del folklore locale. Precisiamo comunque che già a partire dall'ultimo trentennio dell'Ottocento si palesa un certo interesse verso il patrimonio popolare siciliano tramite l'operato pionieristico di Giuseppe Pitrè, noto folklorista fondatore della «demopsicologia» insieme a Salvatore Salomone Marino. Su queste due figure fondamentali per lo svilupparsi degli studi sul canto siciliano si vedano: la voce non firmata *Giuseppe Pitrè*, in *Enciclopedia on line Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-pitre/> ; la voce non firmata *Salvatore Salomone Marino*, in *Enciclopedia on line Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/salvatore-salomone-marino/>

problemi finanziari, diviene docente di Composizione presso il Conservatorio di Palermo. Dirige l'istituto provvisoriamente fra il 1911 e il 1913 in sostituzione di Zuelli e, come abbiamo detto, si prodiga per la diffusione della musica sinfonica. Autore di alcune composizioni, fra cui anche le due opere *Marcellina* (1884) e *Urania* (1918), è ricordato dai più per le sue ampie ricerche in ambito etnofonico, che lo portano a redigere alcuni saggi, fra cui *Le melodie tradizionali di Val di Mazzara, Canti e leggende della Conca d'oro e Il ritmo nella vita e nell'arte popolare in Sicilia* (che verranno poi raccolti nel postumo *Scritti sulla musica popolare siciliana*, 1959).¹¹⁰

La pubblicazione più importante di Favara si individua però nei due volumi *Canti della terra e del mare di Sicilia* (1907; 1920), nati in seguito a una certosina ricerca e raccolta su territorio siciliano dei canti popolari; in essi Favara armonizza con eleganza alcune melodie scelte dal riscoperto repertorio folklorico.¹¹¹ I *Canti* hanno una buona diffusione nell'Italia dell'epoca (e anche all'estero);¹¹² riscontrano un certo successo presso i musicisti, tanto da essere presi come spunto per la scrittura di composizioni dal carattere prettamente siculo, ma influenzano anche altri studiosi nella ricerca e nell'uso del patrimonio folklorico delle proprie regioni. A completare la raccolta dei *Canti* farà seguito, postumo, nel 1957, a cura di

¹¹⁰ Per queste informazioni si vedano: la voce non firmata *Alberto Favara Mistretta*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, cit., vol. II, p. 717; NICOLA BALATA, voce *Alberto Favara*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45, 1995, [http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-favara_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-favara_(Dizionario-Biografico)/). Per un approfondimento sulla biografia e sull'operato di Favara si veda *Alberto Favara. La vita narrata dalla figlia Teresa Samonà Favara*, cit.

¹¹¹ L'operazione di Favara di armonizzazione dei canti popolari fece scaturire diverse polemiche. I critici e gli studiosi si chiedevano infatti se fosse corretto armonizzare a mo' di musica "colta" le melodie popolari. Va detto comunque che Favara avrebbe preferito proporre le melodie nella loro versione "spoglia", ma fu costretto da Ricordi ad aggiungere l'accompagnamento per favorire la divulgazione di tale repertorio: «Molto fu detto sulla armonizzazione fatta a sostegno dei canti; chi diceva che il canto popolare andava presentato nudo, senza ornamenti, secondo un criterio strettamente scientifico, (e l'autore stesso, del resto, in un suo scritto aveva sconsigliato qualsiasi accompagnamento); chi invece diceva che il commento era limitato agli accordi essenziali ed era per sé stesso un capolavoro, che aggiungeva, se possibile, bellezza al canto; comunque, l'autore lo giustificava come necessario alla divulgazione. Infatti, soltanto così presentati, essi potevano diffondersi ed essere eseguiti nei concerti di musica da camera, cioè essere validi commercialmente, senza di che Ricordi non li avrebbe accettati»: *Alberto Favara. La vita narrata dalla figlia Teresa Samonà Favara*, cit., pp. 40-41. Consuelo Giglio ci informa che nel quotidiano «La Sicilia musicale» Stefano Gentile si sarebbe espresso in maniera molto negativa nei confronti della rielaborazione della raccolta dei canti di Favara; anche lo studioso Cesare Carovaglios, all'interno del saggio *Debbon esser i canti popolari armonizzati?*, avrebbe esposto le sue riserve a proposito dell'operazione di Favara, che voleva portare l'esecuzione dei brani fuori contesto: «Il canto del popolo è bello in bocca al popolo [...]. Il Maestro Favara, vuol dire, non si contenta di averli raccolti, di averli stampati, vuole a tutti i costi farli sentire questi capolavori dell'arte popolare nostra!»: citato in CONSUELO GIGLIO, *La modernità raggiunta: il rinnovamento musicale a Palermo tra Otto e Novecento attraverso la stampa periodica specializzata*, cit., p. 67 e in CONSUELO GIGLIO, *Un genere urbano dimenticato: la canzone siciliana a Palermo (1880-1940)*, cit., p. 154.

¹¹² Camille Bellaigue, critico francese, nel 1909, dopo aver ricevuto da Favara stesso il primo volume dei *Canti*, entusiasta del lavoro del collega siciliano, scrisse l'articolo *Chants de la terre et de la mer de Sicile*, che fu pubblicato in «Le Gaulois» il 2 febbraio 1909 e che venne poi ristampato in «Notes brèves» (1ère série, Paris, 1911, pp. 105 e segg). Cfr. *Alberto Favara. La vita narrata dalla figlia Teresa Samonà Favara*, cit., p. 41 corpo e nota. L'articolo è riprodotto all'interno di ALBERTO FAVARA, *Scritti sulla musica popolare siciliana*, edizione postuma curata dalla figlia Teresa Samonà Favara, Roma, Edizioni De Santis, 1959, pp. 125-129.

Ottavio Tiby, l'imponente *Corpus di musiche popolari siciliane*, in cui sono contenute tutte le melodie trascritte da Favara nell'isola siciliana, senza l'aggiunta di alcuna armonizzazione.

Immagine n. 1¹¹³

Come sottolinea la figlia Teresa, Favara con il suo lavoro copre gran parte della Sicilia occidentale, facendo particolare riferimento alle province di Trapani e di Palermo. Raccoglie con interesse ed entusiasmo sia la musica della campagna sia dei vecchi quartieri popolari di Palermo, dove avvicina tutti coloro che sente cantare, in particolare i lavoratori.¹¹⁴ Favara crede fermamente nella necessità di valorizzare il repertorio locale, che valuta di una ricchezza unica, a cui è possibile attingere per dare vita a un linguaggio musicale dal colore esclusivamente italiano, indipendente da quello delle altre nazioni.¹¹⁵

Scriviamo «italiano» ma sappiamo, collegandoci al primo paradosso illustrato sopra, che in verità le melodie dell'isola siciliana possono rispecchiare la cultura e le usanze della sola Sicilia. Dice bene Carpitella quando afferma che il tentativo di Favara sembra essere quello «di configurarsi nel ruolo di un musicista “nazionale”, di una nazione italiana che però non era tale. Ecco perché il confronto con Bartók e Kodály è inevitabilmente ambiguo».¹¹⁶ Non smetteremo di ribadire che l'intento di musicisti quali Favara è quello di rappresentare l'italianità musicale; ma il mezzo tramite il quale cercano di operare è quello della specificità locale. È possibile considerare il loro tentativo come una sorta di grande sineddoche, in cui si designa l'intero concetto (in questo caso la nazione italiana) tramite una parte (nello specifico le regioni italiane). Il problema, come è già stato sottolineato in precedenza, è che agli albori del Novecento l'Italia non è di fatto ancora Italia: è una somma di regioni, di specificità unite insieme da un collante non troppo efficace.

¹¹³ ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, Milano, Ricordi, 1907, vol. I, copertina.

¹¹⁴ Cfr. *Alberto Favara. La vita narrata dalla figlia Teresa Samonà Favara*, cit., p. 34. Sulle vicende e sul “pellegrinaggio” di Favara attraverso la Sicilia si veda il capitolo *La raccolta dei canti popolari siciliani*, *ivi*, pp. 31-48.

¹¹⁵ In merito a questa opinione di Favara riporto le prime due pagine del suo saggio *Il canto popolare nell'arte* (apparso in «Arte musicale», Palermo, marzo-aprile 1898), che bene esprimono quel sincero bisogno di guardare al folklore autoctono per ridare vitalità e originalità all'arte italiana. Si veda la scheda dedicata al saggio. Il saggio è visibile per intero in ALBERTO FAVARA, *Scritti sulla musica popolare siciliana*, cit., pp. 13-25.

¹¹⁶ DIEGO CARPITELLA, *Prefazione*, in *Alberto Favara. La vita narrata dalla figlia Teresa Samonà Favara*, cit., p. 12. Bartók e Kodály hanno operato nella stessa direzione di Favara, recuperando le melodie popolari ungheresi; la differenza sta però nel fatto che i primi due si sono occupati della loro nazione nella sua interezza, non di una singola regione. Bisogna considerare, tuttavia, il fatto che «mentre vede la luce l'opera del Favara, un'altra accademia, l'Accademia Ungherese di Scienze, cura il *Corpus Musicae Popularis Ungaricae*, il quale, ad opera di Béla Bartók e Zoltán Kodály fu messo insieme quasi nello stesso periodo in cui il Favara amava annotare, con la massima precisione possibile, le musiche della sua terra. La raccolta del Favara viene iniziata, infatti, nel 1898. La raccolta del Bartók e del Kodály nel 1906»; dal punto di vista temporale, Favara ha dunque anticipato il lavoro dei due ungheresi: GIUSEPPE COCCHIARA, *Premessa*, ALBERTO FAVARA, in *Corpus di musiche popolari siciliane*, cit., p. XIII.

Come abbiamo già detto, anche lo sviluppo dell'etnofonia a fine Ottocento ha però un peso rilevante sul fenomeno della rivalutazione del patrimonio locale italiano. Non è quindi solo la spinta dei nazionalismi novecenteschi a indurre i compositori della nostra penisola a ricercare un canale d'espressione specificamente autoctono, ma anche quella dell'interesse scientifico per il repertorio locale in quanto patrimonio storico-culturale da preservare.

Tornando a Favara, la sua operazione di "registrazione" dei canti siciliani risulta di fondamentale importanza poiché influenza il comportamento compositivo di molti musicisti del periodo, in particolare dei suoi allievi. Numerosi sono i musicisti che si interessano al suo lavoro e che traggono ispirazione da esso;¹¹⁷ le melodie siciliane di Favara vengono in alcuni casi addirittura citate testualmente all'interno di brani soprattutto sinfonici. Anche lo stesso Favara elabora e sviluppa il tema del canto popolare *Modo di Vita* nel poema sinfonico *Sogno in Val d'Enna*, del 1913. «Questi canti potevano, invero, beneficiare come una linfa nuova la musica italiana, come egli sempre predicò nell'insegnamento e negli scritti»;¹¹⁸ e di fatto così è stato.

Il nostro Marinuzzi, come dicevamo, viene a contatto con Favara durante gli anni di studio al Conservatorio.¹¹⁹ A testimoniare l'interesse di Marinuzzi per il patrimonio musicale della sua regione vi è anche un bel ricordo di Ildebrando Pizzetti:

[...] avveniva talvolta che al termine di una delle prove al pianoforte coi cantanti [...] rimasti soli noi due, Marinuzzi ed io, egli, cedendo al suo intimo trasporto, si rimettesse al pianoforte e mi cantasse, improvvisandone l'accompagnamento armonico, qualcuna delle stupende canzoni popolari della sua Sicilia, sempre e forse più che mai presente ai suoi occhi, al suo spirito, al suo cuore. Ed egli non già accennava o sussurrava con la voce la melodia, ma cantava a voce spiegata, come se si trovasse nel folto di un aranceto della sua terra benedetta, e col suo appassionato cantare volesse chiamare vicina a sé una occhinerà fanciulla della sua gente, la sua Anna occhinerà.¹²⁰

Come precisa Selvini, la sicilianità è un tratto intrinseco della natura del compositore palermitano che si forma e scolpisce nella sua mente durante la fanciullezza: «Il suo istinto

¹¹⁷ Fra gli allievi Giuseppe Mulè con *Sicilia canora* (1917) e Gino Marinuzzi con *Suite siciliana* (1910) e *Sicania* (1912), ma anche Alfredo Casella con la rapsodia *Italia* (1909) e la commedia coreografica *La giara* (1924). Per approfondire questo argomento si veda Alberto Favara, *La vita narrata dalla figlia Teresa Samonà Favara*, cit., pp. 43-44.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 43.

¹¹⁹ A testimoniare il legame fra Favara e Marinuzzi, sappiamo che poco dopo la morte del primo, nel 1924, Marinuzzi ebbe a tributare un omaggio al maestro scomparso con un concerto comprendente brani sinfonici tratti dall'opera *Urania*, la *Sesta Sinfonia* di Beethoven (la preferita di Favara) e alcune pagine wagneriane. Cfr. CONSUELO GIGLIO, *La musica nell'età dei Florio*, cit., p. 91.

¹²⁰ ILDEBRANDO PIZZETTI, *Ricordo di Gino Marinuzzi*, in *L'orchestra*, Firenze, G. Barbera editore, 1954, p. 2.

Il musicista italiano moderno trascura l'elemento popolare della sua arte, mentre il *folklore* e la storia ci dimostrano sempre meglio la vitalità di questo elemento, ed il suo efficace e sostanziale intervento nei prodotti più importanti dell'arte. Spossato nella scuola da una retorica musicale che invece di stimolare la produzione delle idee la deprime, occupato poscia, anzi preoccupato, di assimilare i processi dell'arte straniera, che, in mancanza di un vero contenuto, gli servono per darsi un *contegno*, l'artista italiano non ha tempo né disposizione a sentire e intendere quel canto che nasce spontaneo intorno a lui, quel canto che è la voce legittima della comunità cui egli appartiene, e ne rivela i sentimenti più profondi e generali. Guardando difatti alla complessiva produzione musicale odierna, non vi si scorge influenza o traccia alcuna di elementi popolari. Intendo: non la riproduzione o l'imitazione del canto popolare, come nel melodramma, dove la situazione scenica ne dà l'opportunità, o come la falsa fioritura del canto popolare di Piedigrotta, e poscia, per imitazione, anche fra noi e altrove; ma una influenza più intima e profonda del canto del popolo sul canto dell'artista, un'influenza che non si limiti ai caratteri esteriori, ma scenda, non per forza di analisi ma di sentimento, nei più reconditi misteri della bellezza melodica. E in questo senso, mi pare che il canto popolare non abbia esercitato sulla nostra arte quell'azione salutare e vivificatrice, che per legge di natura egli deve.

Insisto sulla essenzialità dell'elemento popolare nell'arte, poiché da lui principalmente può venir la salute; il divino Leonardo espresse nella sua sentenza una di quelle profonde intuizioni che, una volta rivelate, rimangono a guida perenne dell'umanità nel suo cammino; guardando a loro la giusta via si ritrova sempre.

E di questo lume noi abbiamo veramente bisogno; perché tutti in Italia aspiriamo ad un'arte nuova; ma per quali vie tortuose ci siamo noi messi? C'indugiamo dapprima nelle forme esauste di un'arte finita; poscia ci siamo nutriti fino alla sazietà di una cultura esclusivamente forestiera, dove non abbiamo potuto rinvenire il nostro accento (*ad cantus*); è già da un pezzo che si va avanti così, ed ormai tutti siamo secretamente persuasi che per di là non si arriva; il nostro genio, isolato dai germi che avrebbero potuto rifecondarlo, si è inestetizzato. Vi è stato un solo grande, il Verdi, un solitario dell'arte, il quale almeno ci ha salvato l'onore.

Dobbiamo noi fermarci alle idee di coloro che vogliono spiegare la decadenza dell'arte con la decadenza di razza? In verità, vi è da sospettare che costoro vogliano far di noi un popolo di degenerati, affinché fra tanti pigmei, eglino, mediocri, possano apparire grandi. Ma l'arte dei decadenti non può considerarsi come espressione del presente stato collettivo; essa non proviene certamente dalle mille intatte energie che ancora vibrano nel vecchio sangue latino.

La nostra terra è veramente divina per questo, che dopo un periodo di riposo essa riacquista sempre la primitiva fecondità. Nelle nostre masse si elabora continuamente una riserva di forze latenti, che di volta in volta vengono alla superficie della vita sociale, per esplicitarsi in opere maravigliose di civiltà. Ed il folklore, che è il libro della nazione, ci dice infatti quali tesori di poesia si conservino ancora nell'anima del nostro popolo; ci dice con quale inimitabile forza e giustezza di espressione, con quale plasticità assoluta di forma egli canti le sue passioni. Ed è questa la razza finita, esausta, ridotta ad essere solamente un numero?

Eh, via! I decadenti son troppo occupati delle loro preziosità di stile, vivono in un ambiente troppo artificioso, per accorgersi che dai campi e dalle marine d'Italia s'innalza ancora alla libera aria l'inno primitivo, antichissimo ed eterno, che insegna all'artista come egli deve cantare. [...]

musicale lo riportava alle radici vernacolari, alle canzoni del folklore siciliano che avevano contrappuntato la sua infanzia». ¹²¹

Vi è anche una lettera scritta da Marinuzzi a Bologna il 6 agosto 1916 e indirizzata alla moglie che esterna la volontà di riscoperta sia dell'antico repertorio italiano, al fine di rivendicare l'esistenza di un'arte autoctona, sia del canto popolare, usato già nella musica colta del Quattro-Cinquecento, con l'intento di rinnovare la produzione italiana contemporanea:

Detesto il vecchio ma adoro l'antico, quello di Monteverdi, di Carissimi e di Bach – e non dico che io voglia o sappia scrivere a quel modo, ma credo ancora non solo alla melodia che non può morire, ma alla possibile esistenza di un'Arte nazionale che è sempre esistita, perché esiste nelle altre nazioni, inquantoché i francesi, per quanti progressi tecnici abbiano fatto e pur avendo attinto ad altre scuole, sono rimasti francesi nei caratteri peculiari [...] dell'arte loro, i tedeschi sono tedeschissimi, ed oggi anche i pochi spagnuoli, mirano all'Arte nazionale. E noi a che miriamo?... A fare i servitori degli altri! Io per parte mia me ne infischio e chiudo tutte le innumerevoli infinite porcherie musicali di tanta gente che va per la maggiore e che non contengono né un briciolo di cuore, né un atomo di vera invenzione e solo tecnica e qualche volta buon gusto (ma questo è raro anch'esso). Io chiudo questi libri e ne apro degli altri – libri di frottole, di canzoni del nostro '500 in cui tanta parte ha il canto popolare, questa miniera inesauribile e inesplorata – libri di dolcissime cantate d'amore pieni di forza ritmica, d'arditezze armoniche e melodiche e di sublime melodia – e sono felice di sentirmi rinfrescare l'anima e le orecchie! Non sono un codino o un conservatore, *Sicania* non credo sia arretrato o molte parti dell'*Agneletto*, ma la musica senza l'idea non la capisco. ¹²²

Anche Garbelotto ha insistito sulla schietta sicilianità del nostro compositore, caratteristica imprescindibile della sua poetica: «Dei musicisti siciliani, Gino Marinuzzi è quegli che indubbiamente riassume e compendia in sé, con fare genialodie, una schiatta di elementi nati e vissuti in terra sicula, di cui [...] presenta [...] caratteristiche efficienti di pensiero e di profonda penetrazione di colore». ¹²³

Dicevamo sopra che *Suite siciliana* e *Sicania* di Marinuzzi prendono ispirazione da motivi locali siciliani; le due composizioni esternano infatti egregiamente la «profonda penetrazione di colore» di cui parla Garbelotto. Rappresentano l'apice del “Marinuzzi

¹²¹ MICHELE SELVINI, *Compositore e interprete*, in *Gino Marinuzzi* (Grandi Maestri alla Scala. Collana a cura di Michele Selvini), cit., p. 18.

¹²² *Gino Marinuzzi. Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, cit., pp. 247-248.

¹²³ ANTONIO GARBELOTTO, *Gino Marinuzzi*, Ancona, Edizioni Bèrben, 1965, p. 5.

siciliano”. Nello specifico, entrambi i brani attingono direttamente o indirettamente all’operato di Favara, che, come sappiamo, pubblica nel 1907 il primo volume dei *Canti della terra e del mare di Sicilia*. Anche l’uso di alcuni artifici, come quello di inserire uno strumento quale lo scacciapensieri («piccolo strumento di ferro con una linguetta di acciaio o di argento, molto in uso fra i contadini dell’Italia meridionale») nel terzo movimento della *Suite siciliana*, il *Valzer campestre*, contribuisce a rendere efficacemente la *couleur sicilienne*.¹²⁴

Per quanto riguarda per l’appunto il “colore” dell’orchestra marinuzziana, il compositore mostra di essere in possesso di una rimarchevole tecnica di orchestrazione. Pizzetti, in ricordo di Marinuzzi, ha parlato di «alcune sue partiture stupende per ricchezza e varietà di invenzioni timbriche»;¹²⁵ Isotta è della stessa opinione, quando, riferendosi all’imponente organico della *Suite siciliana*, afferma: «Non è il numero degli strumenti il prodigio quanto il loro impiego accorto e originalissimo dell’Autore da orchestratore nato».¹²⁶ Si tratta d’altronde, nel caso di Marinuzzi, di un eccelso direttore d’orchestra con un’ottima conoscenza degli strumenti musicali, della loro strumentazione e delle loro possibili combinazioni in orchestra.

Abbiamo invece già sottolineato in precedenza le svariate motivazioni che spingono il musicista già in giovane età a comporre musica sinfonica (la rinascita della musica strumentale italiana; l’influenza dell’orchestra wagneriana-straussiana-mahleriana nella nostra penisola; la nascita di nuove istituzioni atte a diffondere la musica sinfonica e da camera a Palermo). In ogni caso, per Marinuzzi si può parlare di una strumentazione moderna e a volte sperimentale, con in taluni casi l’impiego di strumenti *sui generis* fra le file dell’orchestra; come si diceva a proposito dello scacciapensieri, ma anche, come vedremo, in merito al saxofono.

¹²⁴ GINO MARINUZZI, *Suite siciliana in quattro tempi per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1910, 3. *Valzer campestre*, p. 33.

¹²⁵ ILDEBRANDO PIZZETTI, *Ricordo di Gino Marinuzzi*, in *L’orchestra*, cit., p. 4.

¹²⁶ PAOLO ISOTTA, *Altri canti di Marte. Udire in voce mista al dolce suono*, cit., p. 404.

III.1.1 Suite Siciliana

Scendiamo ora nello specifico della *Suite siciliana*. In una lettera indirizzata alla fidanzata Anna Sofia Amoroso datata 16 gennaio 1907, scopriamo che due dei quattro movimenti della *Suite* sono già pronti all'inizio del 1907:

[...] Penso a te ed aggiungo nuovi brani alla mia *Rapsodia siciliana* la quale ora consta della «Leggenda di Natale», della «Canzone dell'emigrante», di un «Preludio» che scrivo (dove metterò dentro qualche motivo di noti venditori ambulanti) e di un finale fatto sul tema della canzone di S. Antuninu e quello della Madonna di mezz'agosto. Ma conto fare ancora un *valzer* campestre in minore ed un altro tempo che chiamerò «Voci dei campi» o «Carrettieri in viaggio». [...] Ed il bel paese dove sbocciano questi canti è tuo!¹²⁷

In realtà, il *Preludio* e *Voci dei campi* o *Carrettieri in viaggio* non sono presenti nei quattro movimenti della *Suite*, che nella sua versione definitiva è formata da: 1. *Leggenda di Natale* 2. *La Canzone dell'Emigrante* 3. *Valzer campestre* 4. *Festa popolare*. Marinuzzi, dunque, ha completato i primi due movimenti, sta lavorando all'ultimo e solo in seguito scrive il n. 3. Come si legge nel frammento, inizialmente la *Suite* dovrebbe chiamarsi *Rapsodia siciliana*, ma poi il compositore, forse considerando il fatto di impiegare movimenti separati e appoggiandosi alla moda dell'epoca del ritorno alle forme antiche, decide di passare alla *Suite*. È inoltre di rilevanza ancora maggiore il fatto che l'autore stesso riveli nella lettera la volontà di immettere nella composizione sinfonica alcune melodie popolari siciliane, in particolare dei canti di venditori ambulanti nel *Preludio* (che non comparirà nella *Suite*) e la canzone di Sant'Antonio e il canto della Madonna di mezz'agosto in *Festa popolare*.

Da un'altra lettera di Gino indirizzata ai genitori, risalente sempre ai primi mesi del 1907 e scritta come la precedente a Mantova (dove Marinuzzi sta dirigendo una serie di titoli per la stagione operistica) si evince che i due movimenti della *Suite* già ultimati vengono eseguiti durante una serata in onore del Maestro:

La mia *Canzone dell'Emigrante* è stata eseguita splendidamente dal fagotto...Ho avuto anche la fortuna di poter eseguire la *Leggenda di Natale* come l'ho scritta, cioè con assolo di saxofono e del corno inglese con le campane e finanche con il controfagotto. Non ho mai provato tanta emozione. Mi risento compositore...¹²⁸

¹²⁷ Gino Marinuzzi. *Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, cit., pp. 66-67.

¹²⁸ Citato in LIA PIEROTTI CEI, *Il signore del golfo mistico. Gino Marinuzzi, un artista e un uomo dall'Italia umbertina alla caduta del fascismo*, cit., p. 67. Questa lettera non è presente nell'epistolario dedicato a Marinuzzi. Sappiamo, tuttavia, che il direttore fu a Mantova sicuramente durante i primi due mesi del 1907.

Si tratta di un piccolo frammento epistolare di grande importanza perché ci rivela molte cose. La prima, come dicevamo, che i due movimenti già ultimati, precisamente il n. 1 (*Leggenda di Natale*) e il n. 2 (*Canzone dell'Emigrante*), vengono eseguiti all'inizio del 1907; la seconda, che all'epoca è difficile riuscire a far eseguire una partitura con la strumentazione richiesta dal compositore, soprattutto se *sui generis* (vedasi qui la presenza del saxofono e delle campane);¹²⁹ la terza, che il giovane Marinuzzi desidera dedicarsi alla composizione, non solo alla direzione orchestrale.

Sempre nel 1907, il 25 novembre, da Bergamo, il musicista informa il padre dell'avanzamento della *Suite*, senza nascondere le difficoltà che sta incontrando:

[...] Il lavoro per l'ultimo pezzo della *Rapsodia Siciliana* va avanti ma purtroppo è un pezzo che richiede una grande orchestra e sarà di esecuzione difficile anche se accessibilissima a chi ascolta. Occorrono oltre ai soliti strumenti il clarinetto piccolo, tre clarinetti e il clarone, due flauti e due ottavini, tre oboi e il corno inglese, tre fagotti e il controfagotto, tre trombe e due cornette e forse quattro saxofoni e poi due trombe interne, campane, sistri, xilofono. Insomma tutta la batteria Straussiana... E se i Palermitani non salteranno per aria vuol dire che non hanno sangue nelle vene...¹³⁰

Possiamo notare qui l'ampiezza dell'orchestra auspicata dal compositore, che la paragona a quella di Richard Strauss. Sfogliando le pagine dell'ultimo movimento, *Festa popolare*, si appura

¹²⁹ A proposito dell'uso dell'oggetto campana in orchestra è possibile far riferimento a diversi trattati di orchestrazione che si occupano di tale strumento sia nell'Ottocento sia nel Novecento: HECTOR BERLIOZ, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes. Nouvelle Edition revue, corrigée, augmentée de plusieurs chapitres sur les instruments récemment inventés, et suivie de l'Art du chef d'Orchestre*, Paris, Henry Lemoine, 1860, p. 268; FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Traité général d'instrumentation*, Gand, V. & Ch. Gevaert et Fils, 1863, p. 223; NICOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV, *Principles of Orchestration*, New York, Dover Publications, 1964, p. 32; ALFREDO CASELLA – VIRGILIO MORTARI, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Milano, Ricordi, 1950, p. 124; CHARLES KOECHLIN, *Traité de l'Orchestration en quatre Volumes*, Paris, Éditions Max Eschig, 1954-1959, vol. I, p. 116; SAMUEL ADLER, *Lo studio dell'orchestrazione*, Torino, EDT, 2008, p. 490. La lista dei brani orchestrali che fanno riferimento al suono delle campane o che usano delle campane vere fra le file dell'orchestra è molto vasta. È possibile tuttavia rilevare una tendenza al "realismo" durante il secolo XIX, quando in genere si usa l'oggetto campana in orchestra (si pensi a Berlioz e a Musorgskij). Verso la fine del secolo XIX si inizia a far uso delle campane tubolari al posto dell'oggetto reale; lo strumento è introdotto per la prima volta nel 1886 all'interno della cantata *The Golden Legend* di Arthur Sullivan per riprodurre lo scampanio di quattro campane. Nei decenni precedenti si utilizzavano però anche il Glockenspiel o i campanelli a tastiera (*jeu de timbres* o *carillon*) spesso (ma non sempre) con i medesimi intenti. Già a partire dall'Ottocento, tuttavia, ma soprattutto nel Novecento, spesso i compositori usano insieme strumenti e/o procedimenti di scrittura originali per ricreare il tipico scampanio, senza l'impiego né della campana vera e propria né degli strumenti musicali adibiti a ricrearne il suono. Se, dunque, il compositore desidera un "effetto di campana", a partire dalla fine del secolo XIX può usare le campane tubolari; se invece il musicista intende sperimentare con l'orchestra, usa insieme originali (nell'Ottocento e soprattutto nel Novecento), cioè "(re)inventa il suono delle campane". Marinuzzi, nonostante all'inizio del Novecento abbia a disposizione le campane tubolari, decide di impiegare l'oggetto campana in orchestra: è evidente l'intento realistico-descrittivo, quasi pittorico, nei confronti degli episodi ambientati nella sua amata Sicilia. Ho trattato questo argomento nella relazione *Strumenti, oggetti e meccanismi nella musica francese della prima metà del secolo XX*, esposta al XII *Convegno Internazionale di Analisi e Teoria Musicale*, 24 - 27 settembre 2015, Istituto Superiore di Studi Musicali "G. Lettimi", Rimini.

¹³⁰ Citato in LIA PIEROTTI CEI, *Il signore del golfo mistico. Gino Marinuzzi, un artista e un uomo dall'Italia umbertina alla caduta del fascismo*, cit., p. 99. Nell'epistolario la lettera del 25 novembre 1907 indirizzata al padre è incompleta.

però l'assenza dei quattro saxofoni nella versione definitiva, forse per via della già ben nutrita componente orchestrale.

Con l'ultima "tappa epistolare" concernente la *Suite siciliana* ci spostiamo al 4 marzo 1910. Siamo a Madrid, dove Marinuzzi spesso dirige al Teatro Real. La partitura della *Suite* ormai è completa ed è stata data alle stampe da Ricordi. Il musicista informa il padre di aver finalmente ricevuto la versione a stampa della composizione:

Faccio un po' di fatica a tenere a mente l'ultimo tempo che ha una concertazione difficile e non mi stanco di suonarla. È una gran soddisfazione vedersi stampati. Te l'avrei già spedita perché hai diritto più di me a questa soddisfazione giacché tutto ti devo, ma non ho che questa copia e mi serve. Te la spedirò da Milano.¹³¹

Anche in questo caso Marinuzzi si sofferma sulle difficoltà legate alla complessità dell'ultimo movimento. La *Suite* viene eseguita nella sua interezza e con la direzione dell'autore il 13 marzo 1916, durante una serata franco-italiana in cui il musicista palermitano dirige le musiche italiane e André Messager quelle francesi.¹³²

In seguito verrà suonata il giorno di Pasqua del 1917 al Metropolitan di New York.¹³³ Marinuzzi dedica la partitura a Leopoldo Mugnone, altro grande direttore d'orchestra.¹³⁴ A conferma, comunque, della difficoltà anche direttoriale della partitura, Isotta riporta la testimonianza del maestro Giuseppe Grazioli, il quale, dopo aver diretto *Suite siciliana* l'11 aprile 2015 con l'Orchestra Verdi, gli avrebbe confidato le difficoltà incontrate nello studio di quella partitura, che «rivelava solo a poco a poco le sue ricchezze, sepolte sotto folti strati».¹³⁵

Con questo brano, e come vedremo con *Sicania*, l'autore manifesta la sua volontà compositiva di quel periodo ovvero quella di «rinnovare il linguaggio sinfonico con l'impiego di materiali popolari in ricche tessiture orchestrali, secondo l'insegnamento di Favara».¹³⁶ Come dicevamo prima, infatti, Marinuzzi assimila profondamente la lezione di Favara e rimane particolarmente colpito dalla pubblicazione del primo volume dei *Canti della terra e del mare di Sicilia*. Questi appaiono però nel 1907 e già nei primi mesi di quest'anno Marinuzzi

¹³¹ Citato *ivi*, p. 133. Nell'epistolario, la lettera del 4 marzo 1910 indirizzata al padre è incompleta.

¹³² Cfr. GIAMPIERO TINTORI, *Cronologia scaligera*, in *Gino Marinuzzi* (Grandi Maestri alla Scala. Collana a cura di Michele Selvini), cit., p. 89.

¹³³ Cfr. CONSUELO GIGLIO, *La musica nell'età dei Florio*, cit., p. 127.

¹³⁴ Cfr. *ibid.* Per approfondire la figura di Mugnone si veda EMILIANO GIANNETTI, voce *Leopoldo Mugnone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, 2012, [http://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-mugnone_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-mugnone_(Dizionario-Biografico)/)

¹³⁵ PAOLO ISOTTA, *Altri canti di Marte. Udire in voce mista al dolce suono*, cit., p. 406.

¹³⁶ CONSUELO GIGLIO, voce *Giovanni Marinuzzi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, 2008, [http://www.treccani.it/enciclopedia/marinuzzi-giovanni-detto-gino-senior_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/marinuzzi-giovanni-detto-gino-senior_(Dizionario-Biografico)/)

termina i primi due movimenti della *Suite*. Ciò non impedisce che il musicista non abbia contatti con Favara prima di questa data; è probabile che l'allievo sia venuto a conoscenza del lavoro del maestro, che già da tempo raccoglie scrupolosamente i canti popolari della propria regione.

In *Suite siciliana* si profilano, come sottolinea Garbelotto, due Marinuzzi: il musicista e il folklorista (il «pittore di belle tradizioni popolari di sua terra»).¹³⁷ Lo studioso associa lo stile del compositore palermitano a quello di Bizet, e non manca di segnalare la varietà dell'orchestra marinuzziana: «la sua orchestra principalmente poggia sugli Archi: ma la incrementa, la condisce, la vien fermentando con lievito nuovo ed assai nobile, dovizia di armonie, di ritmi, di colori».¹³⁸ Sottolineando poi che Marinuzzi viene a contatto con tutte le avanguardie musicali operanti a cavallo dei secoli XIX e XX, Garbelotto afferma che il musicista rinnova il suo linguaggio armonico, ma attenendosi a «quell'omogenea cantabilità che all'Italia aveva dato secolare lustro e riconoscimento».¹³⁹ La matrice italiana (e siciliana) è quindi alla base della poetica marinuzziana. Il compositore accetta dalle altre esperienze europee «quanto gli serve per la sua tavolozza», ma prima di tutto vuole essere «"cantore" della sua stirpe».¹⁴⁰

Riportiamo di seguito la vivida fotografia che Garbelotto fa della *Suite*:

Nell'atmosfera evocatrice di Sicilia, tutto è canto, tutto è luce, tutto è poesia. Le feste, le luminarie, i fuochi d'artificio, tutta questa corrente elettrica di commovente e religiosa gaiezza popolare, della Sicilia monumento insigne, tutto questo è nel cuore del musicista-Marinuzzi, e tutto questo, in quattro momenti scultorei, è assai bene disegnato con accenti epico-lirici nella *Suite siciliana*, al primo posto dell'arte marinuzziana nel campo sinfonico. Vi arieggiano temi avvincenti in cui domina misteriosamente tutta la mestizia profonda del popolo di Sicilia, che dal biondo e mitico pastorello, DAFNI, ne prese il canto con puro cuore.¹⁴¹

Per la nostra ricerca ci occuperemo solo del primo movimento della *Suite siciliana*, ovvero della *Leggenda di Natale*; questo perché è solo nel primo episodio che appare il saxofono, anzi i saxofoni. Nel brano troviamo infatti ben quattro saxofoni, il quartetto "classico" al completo: soprano in Si bemolle, contralto in Mi bemolle, tenore in Si bemolle e baritono in Mi bemolle. In partitura viene tuttavia segnalato che questi strumenti figurano in orchestra *ad libitum*: probabilmente perché all'epoca (ricordiamo che il pezzo è già ultimato nei primi mesi del 1907) è difficile reperire strumentisti in grado di suonare il saxofono e

¹³⁷ ANTONIO GARBELOTTO, *Gino Marinuzzi*, cit., p. 23.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ivi*, p. 25.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

probabilmente non è semplice neppure procurarsi gli strumenti stessi. Oltre ai saxofoni segnaliamo la presenza delle campane in Mi e in La, della *voce celeste* (un particolare registro ad anima dell'organo) e del sistro a tastiera (con cui probabilmente si intende il moderno Glockenspiel).

Il brano si apre con i rintocchi «a piacere» delle campane in Mi, il cui suono arieggia senza tempo nella vastità dello spazio. L'andamento è Andante triste;¹⁴² il tempo è in 3/4 e la tonalità si muove nel campo armonico di La minore. Dopo le due battute iniziali, dominate dalle campane, entrano il saxofono contralto e il corno inglese all'unisono con la medesima malinconica melodia. Marinuzzi segna sotto la parte dei due strumenti: *triste con grande espressione*.

A suggerire al compositore l'accoppiamento del saxofono con il corno inglese potrebbe essere stato il trattato di strumentazione e di orchestrazione di Berlioz, in cui si segnalava la vicinanza del timbro del saxofono a quello del violoncello, del clarinetto e del corno inglese. La stessa opinione appare nel *Nouveau traité d'instrumentation* del 1885 di Gevaert, nel *Manuale del Capo-Musica. Trattato di strumentazione per banda* del 1889 di Galli, in *The Orchestra* del 1899 di Prout. Se passiamo poi al Novecento, numerosi sono i trattati che riportano la stessa osservazione: il *Manuel théorique et pratique indispensable pour apprendre seul l'harmonie, la transposition, le contrepoint, la fugue, l'orchestration et le plain-chant grégorien avec les différentes manières de l'accompagner* di Delaporte (1901); *Technique de l'orchestre moderne faisant suite au Traité d'instrumentation de H. Berlioz* di Widor (1904); *L'Orchestra nella sua essenza* di Ricci (1920); *Les instruments d'orchestre, leurs caractères, leurs possibilités et leur utilisation dans l'orchestre moderne* di Marescotti (1950).¹⁴³ È assai probabile che Marinuzzi abbia studiato sul trattato di Berlioz (magari nella traduzione italiana di Alberto Mazzucato) oppure su quelli di Gevaert o di Galli; o, perché no, su quello di Widor, pubblicato nel 1904, che ebbe un'ampia diffusione.

Anche l'uso del quartetto di saxofoni risulta già citato in alcuni trattati di orchestrazione che Marinuzzi avrebbe potuto consultare quali quelli di Gevaert e di Widor. Consideriamo poi il fatto che già nell'Ottocento alcuni compositori avevano audacemente inserito il quartetto di saxofoni in orchestra: Halévy, *Le Juif errant* (1852), seppure fosse con una strana formazione (soprano, contralto I, contralto II, basso in Do); D'Indy, *Fervaal* (1897), con la variante del “doppio” contralto e l'esclusione del baritono (usa infatti il soprano, il contralto I, il contralto II e il tenore). Infine, nel primo Novecento, troviamo la

¹⁴² L'indicazione di movimento viene segnalata con la sola lettera maiuscola di partenza.

¹⁴³ Per tutti questi trattati si veda la prima parte della tesi (*Teoria. I trattati di strumentazione e di orchestrazione*).

Sinfonia domestica (1904) di Richard Strauss (soprano in Do, contralto in Fa, baritono in Fa, basso in Do), che quasi certamente Marinuzzi conosceva. Non dimentichiamo poi che il primo compositore a scrivere per quartetto di saxofoni in quanto *ensemble* da camera è stato Jean-Baptiste Singelée, il quale nel 1857 ha completato il *Premier Quatuor pour saxophone soprano, alto, ténor, basse*, op. 53. **Immagine n. 2**¹⁴⁴ **Esempio n. 1**¹⁴⁵

Marinuzzi potrebbe essere venuto a contatto con la formazione del quartetto di saxofoni anche tramite la banda municipale palermitana, che, come è già stato accennato, era conosciuta per la sua maestria esecutiva. In gioventù, il musicista palermitano aveva avuto l'occasione di interfacciarsi con tale complesso strumentale il 13 maggio 1894, quando Gino diresse in pubblico la sua *Cantata per coro e banda*: occasione in cui probabilmente ebbe modo di apprezzare le caratteristiche di tale complesso.¹⁴⁶ È lecito pensare che fra le fila della banda di Palermo figurassero dei saxofoni. Il nostro strumento iniziò infatti a diffondersi all'interno dei complessi bandistici a partire dal 1868, quando risultava presente nella formazione di quartetto (soprano, contralto, tenore, basso) nel Corpo Musicale della Guardia Nazionale di Torino, formato da 52 strumentisti.¹⁴⁷ Sebbene la sua diffusione all'interno dei corpi bandistici italiani sia stata lenta e sofferta (soprattutto in quelli civili, rispetto a quelli militari), la banda ebbe indubbiamente un ruolo di prim'ordine nella diffusione dello strumento nella nostra penisola, insieme alla orchestre di musica leggera e a quelle che si diffusero dagli anni Venti in poi: le *jazz band*.¹⁴⁸

¹⁴⁴ GINO MARINUZZI, *Suite siciliana in quattro tempi per orchestra* (partitura), cit., p. di copertina.

¹⁴⁵ GINO MARINUZZI, *Suite siciliana in quattro tempi per orchestra* (partitura), cit., 1. *Leggenda di Natale*, pp. 1-5.

¹⁴⁶ In quel periodo il corpo di musica municipale di Palermo era diretto da Antonino Pasculli, all'epoca conosciuto oboista, compositore e didatta. Egli diresse la banda palermitana dal 1877 al 1912, periodo in cui portò il complesso al massimo splendore, rinnovandone sia i componenti sia il repertorio con pezzi composti di suo pugno. Il suo operato in seno al corpo di musica municipale fu tale da far considerare il complesso come uno dei migliori dell'epoca. Cfr. *Archivi della Musica*, http://musica.san.beniculturali.it/web/musica/protagonisti/scheda-protagonista?p_p_id=56_INSTANCE_5yY0&articleId=14366&p_p_lifecycle=1&p_p_state=normal&groupId=10206&viewMode=normal&tag=tag_personaggio. Per approfondire la figura e l'operato di Pasculli si veda ANNA TEDESCO, voce *Antonino Pasculli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonino-pasculli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonino-pasculli_(Dizionario-Biografico)/)

¹⁴⁷ Fra l'altro ricordiamo che nello stesso anno Gioachino Rossini scrisse *La Corona d'Italia, fanfara per musica militare*, che comprende cinque saxofoni, auspicando che i corpi bandistici italiani introducessero il sax nel loro organico. Per una ricostruzione della storia del saxofono nelle bande italiane si vedano: ALESSANDRO VESSELLA, *La banda. Dalle origini fino ai nostri giorni. Notizie storiche con documenti inediti e un'appendice musicale*, Milano, Istituto editoriale nazionale, 1935, pp. 141-218; MARINO ANESA, *Il dibattito sull'organico bandistico italiano (1851-1913)*, in MARINO ANESA, *Dizionario della musica italiana per banda. Biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 ad oggi*, Gazzaniga, ABBM, 2004, vol. 2, pp. 969-1000; MARIO MARZI, *Il Saxofono*, Varese, Zecchini, 2009, pp. 171-174.

¹⁴⁸ Ricordiamo che a inizio secolo, nel 1901, andò in porto la riforma dell'ordinamento delle bande militari italiane, fortemente sostenuta da Alessandro Vessella, che mirava anche all'introduzione di tre saxofoni in pianta stabile all'interno delle bande militari. Su questo argomento si veda ALESSANDRO VESSELLA, *La banda. Dalle origini fino ai nostri giorni. Notizie storiche con documenti inediti e un'appendice musicale*, cit., pp. 203-210.

Torniamo alla nostra analisi. Sotto al canto del saxofono contralto e del corno inglese i *pizzicati* armonici dei violoncelli e dei contrabbassi scandiscono il tempo su cui si inseriscono rari interventi, sempre d'armonia, dei corni, dei clarinetti in La e dei fagotti. Il tema consta di 18 misure; è di natura cantabile, elegiaca; si muove dal *piano* iniziale al *forte* finale, con alcuni *crescendo* e *diminuendo* all'interno del suo svolgimento. Dicevamo prima che la tonalità d'impianto è La minore; per il saxofono contralto ragioniamo quindi in Fa diesis minore. Inizialmente sembra di trovarsi davanti a una versione della scala minore naturale: la sensibile non compare neanche al basso, fino a b. 9. La melodia debutta con un salto di quarta giusta ascendente (come nel *Vecchio castello* di Musorgskij), Do diesis4-Fa diesis4, con la prima nota sul tempo debole e la seconda sul tempo forte, anche se entrambe accentate. È sul Fa diesis4 comunque, che si riversa tutta l'enfasi della mestizia canora del saxofono: la nota viene infatti tenuta prolungata per due quarti e mezzo, sconfinando nel primo ottavo della battuta successiva.

A b. 4, allo spegnersi di quel Fa diesis4, il disegno melodico si rigira fra le note La3, Si3, Do diesis4, Re4 per cadere ancora su un Fa diesis, ma all'ottava inferiore e di una durata di quattro quarti. Il tutto è estremamente legato e espressivo; in queste tre battute ci si muove fra le note Fa diesis4 e 3. Al salto di quarta ascendente iniziale corrisponde dunque una discesa graduata. Sul secondo quarto di b. 6, dal La3 scendiamo tramite il Fa diesis3 e il Re3 al Do diesis3 della b. 7, da cui lo strumento compie un salto d'ottava sul Do diesis4 "gonfiato" in *crescendo* e prolungato per tre quarti; a b. 8, sul secondo quarto, dopo il ribattuto di Do diesis si passa al La3 per scendere nuovamente al Fa diesis3 in *piano*. Se fino a b. 8 guardiamo solo la linea melodica potremmo pensare a una scala pentatonica minore *sui generis*, in quanto non costruita sui canonici gradi I, III, IV, V e VII, ma su I, III, IV, V, VI: manca del VII ma è fornita del VI, «è un arieggiare pentatonico, caro alla primitività musicale greca».¹⁴⁹ Se prendiamo però in considerazione la linea del basso, sempre fino a b. 8, vi compaiono tutti i gradi che vanno nella direzione della scala minore naturale.

¹⁴⁹ ANTONIO GARBELOTTO, *Gino Marinuzzi*, cit., p. 25. Favara ha evidenziato in più occasioni il profondo legame che esisterebbe fra i canti siciliani e le melodie dei greci. Questi, come è risaputo, erano presenti nell'isola già nella seconda metà dell'VIII secolo a.C. È opinione di Favara che il patrimonio musicale greco, tipicamente modale, sia sopravvissuto ai diversi popoli susseguiti nell'occupazione dell'isola siciliana. Gli studi di Favara hanno convinto anche Ettore Romagnoli, noto grecista italiano, il quale è giunto ad affermare che «analisi e comparazione ci mostrano che tutte le canzoni siciliane sono intessute su un ordito modale greco»: ETTORE ROMAGNOLI, *I canti popolari siciliani e la musica greca*, in ALBERTO FAVARA, *Scritti sulla musica popolare siciliana*, cit., p. 138. Il canto popolare siciliano pertanto si esprime attraverso la modalità: una modalità tutta ellenica, anche se si tratta di un ellenismo trapiantato in Sicilia. Fra i modi più impiegati vi è senza ombra di dubbio il dorico (o ipodorico), mentre il frigio (o l'ipofrigio) compare più raramente. Per approfondire questi argomenti si vedano i vari saggi contenuti in ALBERTO FAVARA, *Scritti sulla musica popolare siciliana*, cit.

Esempio n. 2

Nella parte del saxofono, a b. 9, compare per la prima volta la sensibile Mi diesis (al basso abbiamo anche il sesto grado innalzato cromaticamente oltre al settimo; vi è quindi un richiamo alla scala minore melodica ascendente). Al Mi diesis³ segue un salto di decima ascendente sul Sol diesis⁴, anche questo tenuto con una certa enfasi per due quarti e mezzo, in *crescendo*; nella misura successiva la melodia ricade sul Mi diesis ma a un'ottava superiore, per risalire poi a mo' di scala fino al Si⁴ e approdare sul Sol diesis⁴ di b. 11 in *crescendo molto*. A contribuire all'aumento dinamico si uniscono i corni I e II, che si muovono per terze a cavallo delle bb. 10-11.

A b. 12 si torna in *piano*; da qui a b. 20 si ha un movimento graduale verso il basso. Le inflessioni cromatiche sono numerose, malgrado l'armonia del basso si mantenga stabile. Alla b. 12 compaiono infatti le due varianti di Mi⁴ diesis e naturale; a b. 13 si introduce anche il Si diesis³, che salta di sesta in *crescendo* sul Sol diesis⁴ e che rimbalza giù di nuovo al Si diesis³ in *diminuendo*; a b. 14 il Si diesis³ si tramuta in un Si³ naturale, con un nuovo salto di sesta ascendente al Sol⁴, anch'esso questa volta naturale, sempre *crescendo*, che rimbalza ancora verso il basso sul Si³. In questo caso, a sostenere la melodia del saxofono e del corno inglese intervengono i due clarinetti in La. A b. 15 si diminuisce verso il *piano*, a cui si giunge tramite un La diesis³; questo sale su un Fa diesis⁴ che assomiglia molto al Fa diesis⁴ di b. 3 e che si mantiene con una certa enfasi fino al battere di b. 16.

A b. 16 si scende verso il Fa diesis³, che scivola sulla sensibile Mi diesis³ a b. 17. Questa sale *crescendo* al Do diesis⁴ e cade di nuovo sul Mi diesis³, che si tramuta in Mi³ nella battuta seguente. Si salta di nuovo (di sesta ascendente minore) al Do⁴ (questa volta naturale) *crescendo* e si ricade sul Mi³. Questo passaggio è sostenuto da note lunghe dei fagotti I e II. A b. 19, in levare compare il sesto grado innalzato, il Re diesis, che salta sul Si³ e ricade sul Re³; questo torna naturale per approdare al Do diesis³ *forte* di b. 20, a cui danno man forte il clarinetto basso e i tre fagotti. Il canto dei due "cigni" si chiude qui. A loro si uniscono altri strumenti nella frase successiva, che prende il via da b. 21.

Qui entra in scena anche il sax soprano, che canta all'unisono con il sax contralto e il corno inglese, con vari interventi di carattere sia melodico sia armonico degli altri legni e dei corni. Questa volta la dinamica si muove tra *mezzoforte* e *forte*. Siamo ancora nell'area di La minore; l'intervento inizia sul secondo tempo di b. 21 e per quattro misure la melodia si muove nell'intervallo Fa diesis⁴-Si⁴ (facciamo riferimento ancora alla parte del sax contralto). A b. 22 si unisce alla melodia principale anche l'oboe I, seguito poi dall'oboe II a b. 24. L'ultimo tempo delle bb. 22-24 è accentato, fino a sbucare nel *forte* di b. 25, dove il Si⁴ salta

al Re5 per scendere, *diminuendo*, con una scala per crome che approda al Mi diesis3 di due quarti (la sensibile) a b. 28. Compaiono poi di seguito tre eloquenti figure puntate che spingono di nuovo verso l'alto, *crescendo*; a b. 29 troviamo sia il sesto grado innalzato sia la sensibile. Entrambi mirano alla tonica di Fa diesis4, che compare sull'ultimo movimento di b. 29 e “trasborda” nel battere della misura successiva.

Il sax soprano e gli oboi ci hanno lasciato a b. 27; il sax contralto e il corno inglese hanno proseguito di nuovo in coppia. A b. 30 delle loro due parti Marinuzzi segna *appassionato*, e infatti la frase si apre verso l'alto, con un La4 ben accentato che ricade sulla tonica Fa diesis4, ma risale nella misura successiva al Si4, approda al Sol diesis4 e si rilancia all'acuto col Re5 di b. 32, per ripiegarsi nuovamente sulla tonica nell'ultimo tempo della battuta. Il tutto *crescendo*. Dalla pronuncia pressoché sempre *legata* mantenuta fin qui si passa a b. 33 a un'articolazione ben accentata, che marca le note in discesa dal Si4 al Si3 (quest'ultimo presente nella terzina di b. 34). Siamo in *forte*. La b. 34 si conclude al saxofono contralto (e al corno inglese) con un trillo sul Sol diesis3 che termina con un'anticipazione della tonica Fa diesis3, che poi arriva a b. 35. Il tutto sopra un basso “rassicurante” con una cadenza autentica di dominante-tonica.

A b. 35 entra in gioco gran parte dell'orchestra (tranne trombe, tromboni e percussioni a eccezione dei timpani). Si tratta, dice Isotta, di un'«ampia melodia [...] modale, cantata dalla piena orchestra: siamo in Sicilia ma ci pare di trovarci nella Russia di Musorgskij.»¹⁵⁰ Questa volta sono i violini, le viole, i violoncelli e il saxofono soprano a cantare il tema, mentre gli altri strumenti si uniscono saltuariamente a esso o lo accompagnano armonicamente. Fra questi vi sono gli altri tre saxofoni, che suonano tutti contemporaneamente per la prima volta dall'inizio del brano. La parte melodica principale risuona *forte* alle bb. 35-38, mentre gli altri strumenti si muovono dal *piano* al *forte*. Sotto la parte degli archi vi è l'indicazione *con grande espressione*, mentre su quella del sax soprano è segnato *dolce ed espressivo*. Ci muoviamo sempre nella zona tonale di La minore (Si minore per il sax soprano).

Il saxofono inizia a suonare proprio con la tonica Si3, che sale attraverso il Do diesis4 il Re4, all'interno di una terzina, ma ricade già al secondo e al terzo tempo della misura sullo stesso Si3. Questo scende al La3 e al Fa diesis3 della battuta seguente. Compare un'altra terzina a b. 37 (Mi3-Fa diesis3-Sol3), che si appoggia poi sulla dominante Fa diesis3 ribattuta per due volte e che scende poi al Mi3 e al Do diesis3 con cui si conclude la prima frase *legata*

¹⁵⁰ PAOLO ISOTTA, *Altri canti di Marte. Udire in voce mista al dolce suono*, cit., p. 404.

(al basso abbiamo una cadenza sospesa sulla dominante). A questa frase fa seguito una seconda frase, sempre di quattro misure, che ha inizio a b. 39.

Dal punto di vista ritmico la seconda frase del periodo di otto battute è identica alla prima, tranne che per la misura conclusiva. Ora però la dinamica va in *diminuendo* (sulla parte dei saxofoni è segnato *più piano*, su quella degli archi *meno forte*). Questa volta oltre agli archi e al sax soprano vi è anche il sax contralto a eseguire la melodia principale. Fino al secondo quarto di b. 39 questa si presenta identica alla melodia della frase precedente; poi però vi è un’inflessione cromatica verso la sensibile La diesis³ (segnata per il soprano enarmonicamente come Si bemolle³ e per il contralto Fa³), che ritorna alla tonica Si³ sul battere di b. 40; questa salta di quinta sul Fa diesis⁴ di due quarti. A b. 41 si ripete lo stesso disegno melodico e ritmico di b. 39, concludendo questa volta a b. 42 sulla tonica Si³, spinta all’ottava superiore dai violini (al basso abbiamo la cadenza autentica). Gli altri strumenti, anche qui, rinforzano il canto principale. A b. 43 si conclude la prima parte del primo movimento, *Leggenda di Natale*.

Fin qui, la parte dei saxofoni si è rivelata di carattere prevalentemente cantabile; le articolazioni perlopiù *legate* risultano di facile emissione sullo strumento. Per quanto riguarda l’estensione della linea melodica dei sax, Marinuzzi non ha spinto gli strumenti oltre le loro capacità, rimanendo sempre all’interno dei consueti registri e usufruendo perlopiù di quello centrale. Il saxofono che si muove di più è sicuramente il contralto: tocca gli estremi Do diesis³ e Re⁵; quelli del soprano sono Do diesis³ e Sol⁴; quelli del tenore Mi³ e Sol⁴; quelli del baritono Mi³ e Do diesis⁴. Come abbiamo già notato, l’andamento è piuttosto cantabile e *legato*, cosa che richiede allo strumentista espressività e bellezza di suono. I punti più critici potrebbero essere individuati nei momenti di “discesa *legata*”, magari in *diminuendo*, in cui non è semplice mantenere una pressione adeguata e di conseguenza un’intonazione corretta.

A b. 44 prende il via l’Allegretto mosso. Passiamo a 4/4; la tonalità modula a Fa maggiore. Gli archi sono ammutoliti; «un festoso Motivo [viene] enunciato da strumentini, arpe, triangolo e tamburello: *come da lontano*: è un lieto corteo in cammino».¹⁵¹ Anche i saxofoni inizialmente tacciono, mentre per l’appunto gli altri legni e le arpe enunciano il nuovo tema spensierato e saltellante, inizialmente in *pianissimo* e, come sottolinea Marinuzzi, *come da lontano*. Il sax soprano entra a b. 55 esponendo lo stesso identico tema illustrato prima dagli altri strumenti. La sua parte è segnata con *ppp* e si destreggia, come quella degli altri strumenti, fra articolazioni prevalentemente *staccate* e qua e là *legate*. La sua parte si muove all’interno della scala di Sol maggiore, da Sol³ a Sol⁴. Oltre a figure terzinate troviamo successioni di

¹⁵¹ *Ibid.*

semicrome e ben quattro salti di ottava. Inutile dire che siamo lontani dall'atmosfera dolce e malinconica dell'Andante triste. Per questo tipo di intervento di natura virtuosistica Marinuzzi, non a caso, seleziona il sax soprano (sicuramente il più agile fra i quattro a sua disposizione). Questo esegue il motivo con l'ottavino un'ottava sopra. Notiamo poi che sul corno inglese è specificato «*in mancanza del Saxofono Soprano*»: ciò testimonia che il compositore non dava per scontato il fatto di riuscire a trovare un orchestrale in grado di suonare il saxofono e che lo strumento che più si avvicina al timbro del sax, secondo Marinuzzi, è il corno inglese.

L'intervento del soprano si arresta a b. 59 per tre misure; rientra a b. 63 con una scalata discendente e ascendente di semicrome nell'arco di due battute. L'articolazione si alterna anche qui fra *staccato* e *legato*. La dinamica è *forte*, con un ulteriore *crescendo* a b. 64. Il soprano si muove fra il registro medio e acuto: dal Si3 al Re5. Con lui suonano lo stesso disegno l'ottavino, il corno inglese, il clarinetto in Mi bemolle e la *voce celeste*. A b. 65 il soprano *tacet* e subentra il sax tenore. Questi esegue il primo intervento di un certo peso (in compagnia con il corno inglese e le viole con sordina), caratterizzato da una terzina seguita da un ritmo puntato. Marinuzzi specifica che il carattere di questo momento deve essere *dolce*. La dinamica è in *pianissimo*; il disegno melodico del tenore è quindi l'opposto di quello brillante del soprano. Il sax tenore, dal colore più caldo e avvolgente, è sicuramente più adatto per gli interventi cantabili e dolci.

Sul suo intervento di sole tre misure si innesta, a b. 66, quello del soprano, che è identico al precedente, solo troncato alla terza battuta. Questa volta il soprano lo esegue con il flauto I e la *voce celeste*; Marinuzzi specifica che in assenza del sax soprano deve essere il clarinetto in Mi bemolle e non il corno inglese a eseguire la sua parte. Il clarinetto è quindi considerato adatto a prendere le veci del soprano. Da b. 69 i sax tacciono. Rientra il sax tenore a b. 71 con un intervento in *piano* del tutto simile a quello fatto in precedenza, tranne per il Do4 che diventa un Do diesis4 che sale al Re4. Il tenore è qui accompagnato dalle sole viole con sordina, mentre altri strumenti fungono da accompagnamento con note di armonia. Anche la campana in Mi sostiene il canto del saxofono. Questa volta Marinuzzi specifica «*in mancanza del Saxofono Tenore*» sulla parte del corno inglese.

Esempio n. 3¹⁵²

Arriviamo a b. 75 in cui inizia l'Andante pastorale, terza sezione di questo movimento. Si modula di nuovo passando a La maggiore. La melodia è direttamente collegata

¹⁵² GINO MARINUZZI, *Suite siciliana in quattro tempi per orchestra* (partitura), cit., 1. *Leggenda di Natale*, pp. 7-10.

alla precedente dal sax tenore, che, ancora insieme alle viole con sordina, sviluppa il tema che prima era solo stato accennato. Esso si basa infatti su quella figura di terzina seguita dal ritmo puntato, ma ora si prolunga per ben sedici misure. Si muove su un pedale di Mi, che nella sua fissità ci ricorda il suono delle zampogne. Sotto la parte del saxofono Marinuzzi segna *piano, dolcissimo*. L'atmosfera è altamente bucolica; con la sua sonorità tenebrosa e vellutata il tenore è l'assoluto protagonista; prende il posto dei classici flauto/oboe/corno inglese usati in genere per suggerire un'ambientazione pastorale. La pronuncia è morbida e legata; il registro impiegato è prevalentemente quello centrale, con un salto all'acuto a b. 90 (Do diesis⁵). Anche qui, in assenza del saxofono, è il corno inglese che deve suonare la sua parte.

Ritardando arriviamo all'Adagio come prima, che dura solo sette battute. Siamo in 3/4. La tonalità si muove in La minore. La melodia è la medesima apparsa a b. 35, con qualche lieve variazione nella seconda parte del periodo. È intonata anche in questo caso dal sax soprano e dagli archi (escluso il contrabbasso), a cui si unisce il sax contralto a b. 93, mentre tutti gli altri strumenti accompagnano il tema, compresi i saxofoni tenore e baritono. La parte del soprano va suonata *fortissimo*, e sotto Marinuzzi specifica *cantando*, mentre su quella degli archi precisa *con passione*. Sul finale, a b. 97 si innesta una figura di terzina di semicrome ascendenti che reintroduce il tema saltellante apparso a b. 44.

A b. 98 comincia infatti la sezione Allegro, in cui il sax soprano (gli altri saxofoni non suonano) esegue lo stesso motivo di b. 55, ma questa volta trasposto in Si maggiore (tonalità reale La maggiore) e raddoppiato in lunghezza rispetto a quell'intervento. In questo caso però la dinamica in cui si muove va da *forte* a *fortissimo*. Con lui suonano l'ottavino, il flauto, il clarinetto in Mi bemolle e la *voce celeste*, a cui si aggiungono poi il sistro e i violini I a b. 101. Da b. 107 la partitura si infittisce di una pioggia di quintine che si sposta fra vari strumenti, compreso il sax soprano, mentre il contralto, il tenore e il baritono suonano delle note lunghe. È il momento del virtuosismo strumentale. L'orchestra si scatena in un *crescendo* dinamico e ritmico; la b. 109 consta infatti di un turbinio di quintine, di biscrome e di sestine che salgono e scendono all'impazzata. Il soprano si muove dal Si² al Si⁴: è decisamente il momento di maggiore difficoltà tecnica per lo strumentista per via dell'agilità richiestavi.

A b. 110 rientra il tema dell'Andante pastorale apparso a b. 75; Marinuzzi segna *più mosso*. Questa volta il tema è eseguito non solo dal sax tenore e dalle viole, ma anche dai sax soprano e contralto, dal corno inglese, dal clarinetto basso e dai violini I e II. La dinamica

è *fortissimo*. A b. 118, segnata con *più sostenuto*, compaiono in contemporanea, distribuiti fra gli strumenti, un frammento della melodia pastorale appena accennata e il motivo saltellante comparso a b. 44, che vengono combinati contrappuntisticamente. I saxofoni suonano tutti, ma si limitano a mantenere le note di armonia fino a b. 124, quando soprano, contralto e tenore si uniscono agli ottoni nell'esposizione del motivo pastorale. Questo si conclude con una cadenza autentica di La maggiore. Il soprano scandisce un Fa diesis⁴, un Do diesis⁵ e un Si⁴ nel suo registro acuto. **Esempio n. 4**¹⁵³ **Esempio n. 5**¹⁵⁴

I sax poi scompaiono fino a b. 158. A b. 126 Marinuzzi segna Andante come prima. Qui torna il primo tema, quello esposto dal saxofono contralto e dal corno inglese a partire da b. 3. Il tempo infatti è 3/4 e la tonalità La minore. Ora la melodia viene gestita dall'oboe I, dal corno inglese, dai violini, dalle viole e dai violoncelli, mentre gli altri strumenti fungono da accompagnamento.

A b. 158 torna l'Andante pastorale come prima. Rientrano i quattro saxofoni. Il tenore ripropone il medesimo canto bucolico di b. 75, sul pedale di Mi, cantando la melodia con il corno inglese e le viole, con l'accompagnamento degli altri fiati (compresi i rimanenti tre saxofoni); la dinamica è *piano* e il carattere *dolce*. Il sax si arresta a b. 165, lasciando lo spazio al corno inglese e alle viole, sulla cui parte Marinuzzi indica *pianissimo, come da lontano*. La dinamica diminuisce sempre più, l'atmosfera diviene via via più rarefatta; gli archi introducono la sordina a b. 175 e gli ottoni intervengono con essa, sempre da b. 175. La cadenza autentica, la cui dominante compare al basso di b. 173, si risolve con la tonica delle ultime quattro battute. In *pianissimo*, l'accordo di La maggiore si spegne a b. 178 con i violini divisi, gli arpeggi dell'arpa e i corni con sordina, a cui aggiungono ulteriore suggestione i rintocchi della campana in La, rientrata a partire da b. 173: il suo suono fende lo spazio come all'inizio del brano (sebbene in quel caso si trattasse della campana in Mi). «La zampogna risona sempre più lontana, fino a svanire nel silenzio».¹⁵⁵

Discutevamo prima sulle “fonti saxofonistiche” di Marinuzzi. Abbiamo detto che il compositore potrebbe essere entrato in contatto con lo strumento tramite i trattati di orchestrazione, le bande e le orchestre di musica leggera. È il caso di includere anche l'eventuale incontro con la musica colta, in particolare francese, in cui il saxofono aveva già fatto il suo ingresso a partire dalla seconda metà del secolo XIX. Marinuzzi potrebbe aver ascoltato *L'Arlésienne* di Bizet (1872), *Werther* di Massenet (1892) oppure *Impressions d'Italie* di Charpentier (1891), che ebbero una certa diffusione. Nell'ultimo brano citato, in particolare,

¹⁵³ *Ivi*, pp. 11-12.

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 13-18.

¹⁵⁵ PAOLO ISOTTA, *Altri canti di Marte. Udire in voce mista al dolce suono*, cit., p. 404.

il soprano appare con alcuni interventi di un certo virtuosismo, mentre negli altri due rileviamo assoli del sax contralto di natura perlopiù cantabile ed espressiva. Nel primo Novecento italiano (1901) troviamo anche il dramma lirico in quattro atti *Lorenza* di Edoardo Mascheroni, in cui è presente un sax tenore che nel Preludio dell'atto III suona con il clarinetto basso in Si bemolle una melodia molto espressiva in 6/8.¹⁵⁶ Ma il riferimento che ci sembra più evidente è quello del quartetto di saxofoni nella *Sinfonia domestica* di Strauss (1904): anche qui i quattro saxofoni sono segnati *ad libitum*; ma soprattutto è Marinuzzi stesso, nella lettera che abbiamo visto sopra del 25 novembre 1907, a citare l'organico straussiano come palese spunto per l'orchestra della *Suite siciliana*.

Possiamo in ogni caso riassumere la questione notando che nella *Leggenda di Natale* Marinuzzi usa i saxofoni in questo modo: il soprano suona tutti i tipi di interventi (tecnici, cantabili, di accompagnamento), ma eccelle in particolare nei momenti di virtuosismo; il contralto e il tenore sono impiegati sia per interventi melodici sia per accompagnare gli altri strumenti; il baritono invece interviene solo come base armonica di accompagnamento. Marinuzzi, in sostanza, usa il quartetto sfruttandone le intrinseche caratteristiche, senza osare e senza eccedere nelle possibilità di ciascun membro dell'*ensemble*; dimostra perciò di essere in possesso di una rimarchevole conoscenza delle peculiarità dei saxofoni.

Dicevamo sopra che in *Suite siciliana* Marinuzzi vuole rendere omaggio alla sua terra impiegando canti popolari siciliani all'interno di una partitura d'orchestra. Nel movimento *Leggenda di Natale* il compositore vuole richiamare in particolare i canti e l'atmosfera natalizia della sua regione. La sezione Andante Pastorale è sicuramente quella che fra tutte meglio cattura l'immagine del Natale: è suggestiva e pittoresca, con il bordone che a mo' di ghironda medievale accompagna la melodia principale. In quanto a Favara, nella *Leggenda di Natale* non si individuano collegamenti diretti né nei *Canti della terra e del mare di Sicilia* né nel *Corpus di musiche popolari siciliane* ai canti da lui collezionati. Quella di Marinuzzi è probabilmente un'operazione basata più sui ricordi personali dei canti della sua regione che sullo studio scientifico effettuato dal suo maestro. L'impiego dei motivi tratti dai canti popolari siciliani ha qui in sostanza una finalità coloristica, priva di pretese filologiche o di

¹⁵⁶ Abbiamo già parlato dell'opera di Mascheroni nel capitolo della tesi dedicato a *Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione italiani*, in particolare nella sezione sul trattato di Berlioz tradotto e aggiornato da Ettore Panizza.

verosimiglianza. Al compositore interessa ricreare una *couleur sicilienne*, che sia autentica o ricordata non fa differenza: «niente è autentico, e tutto è più vero del vero».¹⁵⁷

Esempio n. 6¹⁵⁸

¹⁵⁷ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Oriente prossimo e remoto nella musica francese fin-de-siècle*, in *Musica e Oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, a cura di Claudio Toscani, Pisa, Pacini Editore, 2012, p. 131.

¹⁵⁸ GINO MARINUZZI, *Suite siciliana in quattro tempi per orchestra* (partitura), cit., 1. *Leggenda di Natale*, pp. 22-24.

III.1.2 *Sicania*

Proseguiamo ora con il secondo lavoro orchestrale di Marinuzzi in cui è presente il saxofono. *Sicania. Poema sinfonico (su alcuni temi popolari di Sicilia)* inizia a essere elaborato nel 1909, viene dato alle stampe da Ricordi nel 1912 e viene eseguito per la prima volta, sotto la direzione del compositore stesso, il 16 marzo 1913 all'Augusteo di Roma.¹⁵⁹ Qualcosa però non torna, poiché siamo in possesso di una missiva precedente la data della presunta prima di *Sicania* in cui si fa riferimento alla partitura in questione. La lettera è scritta da Alfano a Marinuzzi:

Dunque avanti, caro, e che il tuo caratteristico ciuffo sia il vessillo di vittorie continue! [...] Con *Sicania* tu hai calzato gli stivali delle sette leghe. Con tuoi successivi lavori, le tue caviglie saranno alate come quelle del Signor Mercurio, ma a differenza di questi che portava come copricapo un volgare «bacile» da barbiere di campagna dei nostri paesi, tu volerai a capo scoperto. [...]¹⁶⁰

La lettera risale al 29 giugno 1910; a parte la stima che Alfano lascia trapelare per il collega, si nota, appunto, il riferimento a *Sicania* come se essa fosse già nota; ma potrebbe essere che Alfano, invitato da Marinuzzi, abbia avuto modo di visionare la partitura in questione precedentemente alla prima esecuzione. La figlia di Marinuzzi, Lia Pierotti Cei, sostiene infatti che la partitura sia stata completata entro il settembre 1910; Ricordi ne avrebbe acquisito subito i diritti, e pare che un altro musicista bifronte (compositore e direttore d'orchestra), Gabriel Pierné, abbia chiesto a Marinuzzi una copia della partitura di *Sicania* e la sua riduzione per pianoforte.¹⁶¹ E infatti Marinuzzi invia alla sua famiglia, il 28 ottobre 1910 da Parigi, una lettera in cui testimonia l'apprezzamento di *Sicania* da parte di Pierné:

[...] In quanto a me Pierné mi ha in grande concetto di direttore e di compositore ed il *Sicania* gli piace assai, e siccome la lettura del *Comité* è una *babbiata*, così l'esecuzione è sicura e ne sono felice! ¹⁶²[...]

Per finire con le missive legate a *Sicania*, riportiamo la lettera spedita ancora una volta da Alfano a Marinuzzi, il 18 marzo 1913, a seguito del concerto all'Augusteo; oltre a riconfermare l'ammirazione di Alfano per il Poema sinfonico del collega siciliano, essa testimonia molti fatti:

Carissimo,

¹⁵⁹ Per tutti questi dati si veda LIA PIEROTTI CEI, *Marinuzzi compositore*, in *Gino Marinuzzi* (Grandi Maestri alla Scala. Collana a cura di Michele Selvini), cit., p. 78.

¹⁶⁰ *Gino Marinuzzi. Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, cit., p. 135.

¹⁶¹ Cfr. LIA PIEROTTI CEI, *Il signore del golfo mistico. Gino Marinuzzi, un artista e un uomo dall'Italia umbertina alla caduta del fascismo*, cit., p. 136.

¹⁶² *Gino Marinuzzi. Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, cit., pp. 136-137. Fra l'altro lo stesso Pierné ha impiegato in taluni casi il saxofono nelle sue partiture: *Divertissement sur un thème pastoral*, per orchestra (1931); *Introduction et variations sur une ronde populaire*, per quartetto di saxofoni (1936).

se avessi conosciuto il tuo indirizzo di Roma, ti avrei telegrafati i miei rallegramenti pel successo vivissimo che ha coronato il duplice merito tuo e d'autore nell'unico tempio d'Arte pura che abbiamo in Italia. Ignorandola, ti scrivo a Palermo - certo che vi sarai a breve.

È noto che il tuo successo è tanto più significativo, in quanto la naturale diffidenza, e anche indifferenza del nostro pubblico per la produzione nostrana forma il più grande ostacolo al suo sviluppo. Bisogna avere coraggio enorme per scrivere, come scrivi tu... e qualche altro, in condizioni tanto sfavorevoli di ostilità preconcepita. Quindi, essere riuscito a farsi applaudire con tanto calore e senza contrasti anche minimi, è una vera grande vittoria – e tu siine fiero, caro Gino, ché raramente ciò succede così brillantemente e con l'unanime consenso d'una folla già educata a un genere superiore di musica, e che appunto per questo non esiterebbe a fare il muso arcigno se scorgesse in una nostra manifestazione di grand'Arte il più piccolo lenocinio o i segni anche se ben «truccati» di mediocrità.

Come vedi io m'intrattengo col «compositore», il «direttore» è già troppo arrivato ed ha già fama tale da essere *Hors concours* per parlare adeguatamente di lui. Bene dunque – e vedi, forse senza volerlo – tu hai reso un gran servizio all'arte sinfonica italiana. Io che fui uno dei suoi primi apostoli te ne rendo grazie a nome di tutti quegli idealisti che credono al suo Risorgimento. E ti abbraccio con quell'affetto che t'è noto.¹⁶³

Con l'espressione l' «unico tempio d'Arte pura» Alfano si riferisce all'Augusteo romano, testimoniando che all'epoca è l'unica sala da concerto di un certo livello su suolo italiano; Alfano sottolinea poi che il successo dell'esecuzione di *Sicania* è duplice in quanto all'epoca il pubblico italiano si mostra perlopiù scettico (e noncurante) nei confronti della produzione sinfonica autoctona contemporanea; il compositore napoletano sottolinea che Marinuzzi nella veste di direttore ha già raggiunto il culmine nel 1913, mentre dal punto di vista del compositore questi non ha ancora ottenuto una solida posizione; in ultimo, Alfano manifesta quell'«urgenza di sinfonismo» che tanto preoccupa i compositori italiani dell'epoca dichiarando di esserne stato uno dei primi ferventi apostoli.¹⁶⁴

Secondo Garbelotto,

¹⁶³ Gino Marinuzzi. *Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, cit., p. 195.

¹⁶⁴ Abbiamo accennato all'inizio del capitolo all'operazione di riscoperta della musica strumentale italiana del Seicento e del Settecento che i compositori e gli studiosi attuano durante i primi decenni nel Novecento. Abbiamo anche già specificato quanto i musicisti dell'epoca siano interessati a un'uscita di scena del melodramma italiano in favore della pura musica sinfonica. Questi due atteggiamenti confluiscono nella cosiddetta generazione dell'80, i cui componenti (Casella, Malipiero, Pizzetti, Respighi, Alfano) si dedicano con particolare dedizione alla scrittura di musica strumentale con uno speciale riferimento al passato musicale italiano precedente all'Ottocento. Alfano risulta tuttavia noto più per la produzione operistica che per quella strumentale. Il compositore napoletano è infatti in genere ricordato per le opere *Risurrezione* (1902-1903) e *La leggenda di Sakuntala* (1914-1920), oltre che per aver completato *Turandot* di Puccini. Sulle posizioni della generazione dell'Ottanta si veda *Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80"*, Atti del Convegno, Firenze, 9-10-11 maggio 1980, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, L. S. Olschki, 1981. Su Alfano si veda ALBERTO PIRONTI, voce *Franco Alfano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 2, 1960 [http://www.treccani.it/enciclopedia/franco-alfano_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/franco-alfano_(Dizionario-Biografico)/)

Anche in questo lavoro [*Sicania*] il Marinuzzi tende a riportare l'attenzione del pubblico, con certa insistenza, su brani folkloristici di Sicilia. Lontano dalla sua Terra, è come l'emigrante raffigurato nella "Suite siciliana", e si potrebbe proprio intravederlo estasiato in quel dolce canto, sognante la patria diletta, che egli onorò col senno e con le opere d'Artista.¹⁶⁵

Si tratta quindi di nuovo di un brano finalizzato a celebrare i suoni e la storia della regione natia.¹⁶⁶ Anche in questo caso infatti Marinuzzi prende dei canti popolari siciliani e li "travasa" nelle pagine della sua partitura. È ancora una volta il compositore stesso a esplicitare tale procedimento, questa volta non tramite missive (come era stato per *Suite siciliana*), ma sia specificandolo nel titolo della partitura (*Sicania. Poema sinfonico [su alcuni temi popolari di Sicilia]*) sia allegando nel programma di sala della prima l'esatta indicazione delle melodie siciliane a cui fa riferimento. Nello specifico troviamo una *Canzone di gelosia* della provincia di Palermo; una *Canzone a ballo*, ancora una volta di Palermo; un *Contrasto d'amore* di Termini Imerese; un *Brindisi dei Marinai di Trapani*; un *Canto del carrettiere* di Catania.

Pure in questa composizione dunque l'influenza dell'operato di Favara è palese. Per di più, *Sicania* viene composta dopo la pubblicazione del primo volume dei *Canti della terra e del mare di Sicilia* e alcuni temi presenti nella partitura sono infatti direttamente riconducibili a quelli contenuti nello spartito favariano, sebbene vi siano alcune incongruenze fra le indicazioni di Marinuzzi nel programma di sala e il volume di Favara (in particolare per la provenienza geografica di alcuni dei canti citati).

L'orchestra di *Sicania*, se possibile, è ancora più impegnativa di quella della *Suite siciliana*. Vi si presenta in pianta stabile un saxofono tenore: non vi è, è vero, il quartetto di saxofoni della *Suite siciliana*, ma in quella erano segnati *ad libitum*, mentre in questo caso il tenore è obbligato. Vi troviamo un sarrusofono;¹⁶⁷ le trombe sono quattro (a differenza delle tre della *Suite*) e pure i timpani si presentano con lo stesso numero (invece dei tre della *Suite*). Anche qui è presente il sistro a tastiera, mentre in aggiunta vi è la celesta. Al gruppo delle percussioni si uniscono anche lo xilofono, il tamburo, le nacchere e la sonagliera. Troviamo inoltre anche in questo caso l'organo (come la *voce celeste* nella *Suite*). Gli archi suonano sovente divisi, aumentando di numero le loro linee melodiche.

A differenza della *Suite siciliana*, *Sicania* non è suddivisa in movimenti separati, ma consta di un unico grande Poema sinfonico segmentato in più movimenti. La sua natura è

¹⁶⁵ ANTONIO GARBELOTTO, *Gino Marinuzzi*, cit., p. 29.

¹⁶⁶ Già il titolo della composizione esterna del resto la volontà di celebrare la regione: «*Sicania*» è il termine con cui in età antica si designava la parte centro-meridionale dell'isola, in cui era stanziata la popolazione dei sicani, antico popolo della Sicilia.

¹⁶⁷ In merito al sarrusofono, ricordiamoci che Ravel l'ha usato al posto del controfagotto nella *Rapsodie espagnole* (1907) e ne *L'Heure espagnole* (1911).

vicina a quella della Rapsodia; il brano si apre per l'appunto con un intervento rapsodico, «a mo' d'improvvisazione introduttiva di una serie di Canzoni popolari: appunto».¹⁶⁸ Prima dell'intervento del saxofono si snodano ben quattro temi, i primi dell'elenco fornito da Marinuzzi nel programma di sala. **Immagine n. 3**¹⁶⁹ **Immagine n. 4**¹⁷⁰

Dopo l'introduzione rapsodica (Lento, *con fantasia, rubato*) in cui compare la *Canzone di gelosia* esposta in prima battuta dai violini nel loro registro acuto (in compagnia dei violoncelli), di carattere appassionato e disperato, segue l'esposizione in cui appare la sezione A) della *Canzone a ballo* (p. 14 della partitura), di carattere gaio e spensierato, esposta da oboi, corno inglese, fagotti e corni su isolati accordi degli archi. Le fa seguito poche misure dopo la seconda sezione B) sempre della *Canzone a ballo*, esposta da oboi e archi. Garbelotto ha espresso la sua ammirazione per questa parte e quella subito seguente:

E' affermazione d'una grandezza che l'Autore vuol imprimere e ribadire su tale diversa fisionomia quasi arsa, come sole in pieno meriggio d'estate. Tutto pienamente riuscito, il brano è veramente bello.

Degna di nota tutta la pagina 16, in cui il musicista dimentica d'essere il poeta canoro della sua terra per divenire un coloritore forbito, un polifonista di grande evidenza.¹⁷¹

Anche Isotta ne ha sottolineato la complessità, non senza segnalare alcune raffinatezze timbriche, come quelle dell'impiego degli armonici dei violini sopra agli altri archi divisi, sempre a p. 14, 12 misure dopo [8], che secondo il critico ben raffigurano l'espressione di Dukas «*diamanter l'orchestre*».¹⁷²

Non mancano anche gli influssi stravinskiani, con le inflessioni grottesche delle sestine e delle acciaccature delle trombe, dei legni e della celesta alle pp. 19-20. L'esposizione delle melodie continua in modo originale nel profilarsi dello sviluppo, in cui i motivi, oltre a

¹⁶⁸ PAOLO ISOTTA, *Altri canti di Marte. Udire in voce mista al dolce suono*, cit., p. 407.

¹⁶⁹ Programma di sala per il concerto del 16 marzo 1913, Teatro Augusteo, Roma. Ringrazio Marcello Ciliberto della biblomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia per avermi fornito una copia del programma.

¹⁷⁰ GINO MARINUZZI, *Sicania. Poema sinfonico (su alcuni temi popolari di Sicilia)* (partitura), Milano, Ricordi, 1912, p. di copertina.

¹⁷¹ ANTONIO GARBELOTTO, *Gino Marinuzzi*, cit., p. 30. In merito alla *Canzone di gelosia* è possibile notare le sue analogie "caratteriali" con il tema di Frédéric dell'*Arlésienne* di Bizet. In entrambi i casi si tratta di gelosia per la donna amata, di disperazione. La tragicità del momento è sottolineata dalle ineluttabili note ribattute, segno dell'inesorabilità della sorte, unite alla tensione degli archi verso la regione più acuta del loro registro. Marinuzzi specifica nel programma di sala che questo tema deriva da una Canzone di gelosia della provincia di Palermo; nel primo volume dei *Canti della terra e del mare di Sicilia* di Favara invece il medesimo tema appare al n. 6, *Nota di li lavannàri. Modo delle lavandaie*, di Salemi, in provincia di Trapani. Riporto il testo, in italiano, del suddetto canto: «*In questo cortile c'è una pianta di rosa (una fanciulla); non la tocchi nessuno, ch'essa è mia. C'è qualcuno che pretende qualche cosa? Se lo tolga dalla fantasia! Dove ha i piedi, poserà la testa (giacerà a terra, morto); io glielo giuro, per la parte mia*»: ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, cit., vol. I, p. 20. Il medesimo canto appare anche nel *Corpus* curato da Tiby. Si tratta del n. 293, *Nota di lavandaie della Chianta*, proveniente da Salemi, in provincia di Trapani. Marinuzzi segnala che la *Canzone di gelosia* da lui utilizzata proviene da Palermo: si potrebbe trattare di una "svista geografica" dell'autore, oppure la suddetta canzone si era diffusa anche in altre province oltre a quella trapanese specificata da Favara.

¹⁷² Cfr. PAOLO ISOTTA, *Altri canti di Marte. Udire in voce mista al dolce suono*, cit., p. 408.

venir esposti, si intrecciano contrappuntisticamente. A p. 22 troviamo per l'appunto la sezione C) della *Canzone a ballo* palermitana, una sorta di tarantella che si alterna fra archi e fiati.¹⁷³ A p. 24, di nuovo con gli armonici dei violini I, il pizzicato dei violini II, dei violoncelli e dei contrabbassi insieme a trombe e tromboni che contrappuntano con un fitto staccato, *leggerissimo*, in *pianissimo* con sordina, Marinuzzi ottiene un effetto del tutto originale.¹⁷⁴ Seguono altri momenti di impronta stravinskiana; la sezione C) della *Canzone a ballo* si ripresenta più volte e si sovrappone anche ad altro materiale tematico. A p. 35, a 7 misure dopo [18], compare il *Contrasto d'amore* agli archi (*con sordina, con grande espressione ed intensità*, sulla quarta corda per i violini), ma per aumentazione rispetto al motivo riportato nel programma di sala.¹⁷⁵ A p. 37, dopo l'ennesima esposizione della sezione C) della *Canzone a ballo*, compare il quarto tema, il *Brindisi dei Marinai di Trapani*, ai violini II divisi, mentre in contemporanea i legni riespongono il *Contrasto d'amore*.¹⁷⁶ **Esempio n. 7**¹⁷⁷ **Esempio n. 8**¹⁷⁸ **Esempio n. 9**¹⁷⁹

L'intricata ragnatela tematica tessuta da Marinuzzi subisce una battuta d'arresto al raggiungimento di p. 47. L'armatura in chiave, finora vuota, acquisisce quattro bemolle. Entriamo nel Lento in 6/8 in cui finalmente fa il suo teatrale ingresso il saxofono tenore. Dal serrato contrappunto si passa alla tipica scrittura di melodia accompagnata, in cui a cantare è il sax e ad accompagnare sono soprattutto le arpe per semicrome, con l'appoggio isolato degli archi e di talune brevi cellule tematiche degli altri fiati, con delle piccole sottolineature del

¹⁷³ Per quanto riguarda le sezioni A), B) e C) della *Canzone a ballo*, esse sono riferibili al n. 15, *Carnascialata dei Pulcinelli* (Canto e danza. Palermo) del primo volume dei *Canti* di Favara. Riporto il testo del suddetto canto: «Solo: Fiore di canna! fiore di canna! La vita della donna è troppo bella, (tanto) che si misura con la mezza canna (antica misura lineare.) Coro: Zza! Zza! Zza! Prepara i maccheroni e gli gnocchi. O' Inella dell'anima mia, sempre te debbo prendermi (preferire.) Solo: In mezzo al mare c'è una colonna! Quattordici notai con una penna; la penna la tenea mia sorella 'Momma. Coro: Zza! Zza! Zza! Prepara i maccheroni, ecc.»: ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, cit., p. 63. Il medesimo canto compare anche nel *Corpus*: n. 741, *Canto di Carnevale* (Palermo).

¹⁷⁴ Cfr. PAOLO ISOTTA, *Altri canti di Marte. Udire in voce mista al dolce suono*, cit., p. 408.

¹⁷⁵ Questo tema si rifà al n. 14, *Cuntrastu* (di Termini Imerese) del vol. I dei *Canti* di Favara. Compare anche nel *Corpus*: n. 166, *Cuntrastu* (Termini Imerese). In particolare, la melodia citata da Marinuzzi è intonata dalla donna a p. 59 dei *Canti*. Si tratta infatti di «un dialogo fra due innamorati, dalla strada alla finestra, nella solitudine notturna di un vicolo o d'un cortile»: ALBERTO FAVARA, *Corpus di musiche popolari siciliane*, cit. vol. II, p. 102. Questo è il testo (in italiano) intonato dai due amanti: «L'uomo (in istrada): Fiorellino di limoncello! Aspetto, aspetto, tu non vieni mai; tu al certo dormi, ed io muoio per te. La donna (alla finestra): Fior d'albicocco! Non mi vuoi dare un momento di requie; buttaci un po' d'acqua in codesto fuoco. L'uomo: O mandorla gelata (immatura)! Da due anni ti do la vita mia; mentre non mi rispondi, cambio strada. La donna: Fiorellin d'ogni fiore! Non lasciare nel pianto questa sfortunata. Salisci e fammi morir di amore.»: ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, cit., vol. I, p. 57.

¹⁷⁶ Il *Brindisi dei Marinai di Trapani* è tratto dal n. 22, *Brindisi di Marinai* (Trapani), del primo volume dei *Canti* di Favara. Riporto il testo (in italiano) del suddetto canto: «Asciugiamoci questa lampada (beviamo questa bottiglia di vino)! Da qui (dalla casa del padrone) non ce n'andiamo, se questa lampada non l'asciughiamo. Noi vogliamo rosolio, per fare la miscela! Non siamo qui; da qui non ce n'andiamo. Asciugiamoci questa lampada! (Il Signore) dia salute a chi ci fa lavorare. Dobbiamo ammollo (nel vino); ci dia un biscottino! Bacco! Bacco! »: ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, cit., vol. I, p. 95. Lo stesso canto compare anche nel *Corpus*: n. 591 *Brinnisi di Marinara* (Trapani).

¹⁷⁷ GINO MARINUZZI, *Sicania. Poema sinfonico (su alcuni temi popolari di Sicilia)* (partitura), cit., p. 1.

¹⁷⁸ ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, cit., vol. I, p. 21.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 64.

tamburello e della grancassa. Il tema esposto dal tenore è l'ultimo dei canti popolari segnalati da Marinuzzi: il *Canto del carrettiere*, di origine catanese.¹⁸⁰ Con esso si completa dunque l'insolita esposizione dei temi nello sviluppo. A introdurre l'entrata del sax ci sono i cornicon sordina, *con espressione*, con un piccolo disegno ad arco su due battute, sopra a quello che sarà un ininterrotto scorrere di semicrome delle arpe. A dare una solida base di partenza alla melodia ci pensano anche gli archi, con un fermo accordo di tonica su cui poggia la prima nota del tenore. **Esempio n. 10**¹⁸¹ **Esempio n. 11**¹⁸² **Esempio n. 12**¹⁸³

Sulla parte del saxofono è scritto fra parentesi *Interno-lontano*, a indicare probabilmente che lo strumento suona dietro le quinte, o comunque isolato dal resto dell'orchestra. Lo strumento deve cantare *piano* e *con grande espressione*. Anche in questa partitura Marinuzzi specifica che in caso di assenza di saxofonisti la parte del tenore va suonata dal corno inglese. Ci muoviamo ora nella tonalità di Fa minore napoletano (Sol minore napoletano per il saxofono), di carattere dolente, con il tipico secondo grado abbassato. **Esempio n. 13**

Le prime cinque misure del *Canto del carrettiere* si muovono in un flusso di andata e ritorno all'interno dell'ambito della quinta diminuita Re4-La bemolle4. La melodia inizia sul Re4 in levare (la dominante), per cadere in battere sulla sensibile Fa diesis4, che risolve sulla tonica Sol4 e sale sul secondo grado abbassato La bemolle4; la melodia poi scende verso il Fa diesis4 passando per una doppia acciaccatura Si bemolle4-La bemolle4 e per un Sol4 che ricompare sul battere della misura seguente. Questo risale al La bemolle4, ma si ripiega nuovamente su se stesso per poi cadere sul settimo grado naturale Fa4, che diventa Mi4; il disegno melodico si muove ancora con una doppia acciaccatura (Fa4-Mi4) che porta alla dominante iniziale Re4, su cui il cantore si appoggia per ben sette ottavi. Il tutto è racchiuso

¹⁸⁰ Troviamo alcune somiglianze con questo motivo popolare nel primo volume dei *Canti della terra e del mare di Sicilia* di Favara. Si tratta in questo caso del canto n. 11, *A la Vicariota. Modo della Vicaria, antiche prigioni di Palermo*. Riporto il testo (in italiano) del suddetto canto: «Nella Vicaria (carcere) vi sono i guai; massimamente per chi non ha chi (si interessi di lui.) Per tutti vengono amici e per me mai; (per la disperazione) afferro le inferriate e le traggio con ambo (le mani). Solo, soletto racconto a me stesso i (miei) guai, la notte non dormo, no, perché penso a voi, (madre). Piango la sventurata madre mia; da quando la perdetti, non la vidi più.» ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, cit., vol. I, p. 43. Nel *Corpus* troviamo il n. 1, *Furnarisca*, seguito da altre versioni dello stesso canto, di provenienza palermitana, con analogie con il motivo impiegato da Marinuzzi. La *Furnarisca* sarebbe la cadenza dei fondachi di Palermo, dove si ritrovano tutti i carrettieri. Tiby segnala però che è il n. 2 *Vicariota* del *Corpus*, sempre di provenienza palermitana, quello a cui si rifà Favara per il n. 11 dei *Canti*. *Vicariota* sarebbe una versione della *Furnarisca*, cantata nelle vecchie carceri di Palermo. Dal n. 18 al n. 25 del *Corpus* sono riportati una serie di motivi riferibili al canto dei carrettieri in cui abbiamo notato delle analogie con quello di Marinuzzi: *Carrittirisca*, *A la carrittirisca*, *A la carrittera*, provenienti da Alcamo, Salemi, Grotte, Palermo, ma non da Catania. Può essere che questo canto fosse diffuso anche a Catania e che Marinuzzi abbia avuto modo di ascoltarlo lì; oppure può trattarsi di una semplice “svista geografica” dell'autore, che invece di riferire la melodia alle province di Trapani o di Palermo l'ha attribuita a Catania.

¹⁸¹ ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, cit., vol. I, pp. 58-59.

¹⁸² *Ivi*, p. 96.

¹⁸³ GINO MARINUZZI, *Sicania. Poema sinfonico (su alcuni temi popolari di Sicilia)* (partitura), cit., pp. 47-49.

in una grande legatura di frase. Nel frattempo i violoncelli e i contrabbassi sono intervenuti con dei pizzicati sul IV e I grado. Il clarinetto in La e il fagotto sottolineano la chiusura della frase del sax con un intervento ad arco del tutto simile a quello iniziale dei corni.

Il carrettiere prende un piccolo respiro e ricomincia. La seconda frase riprende sempre con il Re4, sale ancora al Fa diesis4 e al Sol4 ma poi segue un andamento più discendente rispetto alla prima. Si prosegue infatti con il Mi4, poi Do4 e di nuovo Re4, su cui ci si appoggia per otto ottavi. Da qui si scende fino al Sol3 di dieci ottavi attraverso un cromatismo discendente Do diesis4-Do4, poi Si bemolle3, La3, acciaccatura di Si bemolle3-La3, *diminuendo*. Anche qui violoncelli e contrabbassi continuano a “pizzicare”; si fanno vivicon qualche cenno il tamburello e la grancassa, mentre i flauti e poi gli oboi intervengono con un disegno di note ribattute e con un fugace slittamento alla nota di altezza superiore, sottolineata da un accento. Ci si muove sempre all’interno del *range* dinamico di *piano* e *pianissimo*. Sul finire della frase del sax sono entrati anche tutti gli archi, perlopiù divisi (violoncello e contrabbasso hanno ripreso in mano l’arco), su un gratificante accordo di tonica. **Esempio n. 14**¹⁸⁴

Si ripete poi il medesimo periodo cantato dal saxofono. Differenze si riscontrano solo nella misura finale (a p. 49), in cui manca l’acciaccatura sul Sol3 conclusivo, e nell’accompagnamento. A posto del clarinetto in La e del fagotto a eseguire il piccolo motivo ad arco vi sono le tre trombe con sordina; intervengono però una misura dopo rispetto a quella del clarinetto e del fagotto del periodo precedente. Sull’inizio della seconda frase si inserisce il corno IV fornendo un appoggio armonico alla melodia, insieme ai pizzicati di violoncelli e contrabbassi. Nella terza misura (sempre della seconda frase) si immettono anche il flauto e il fagotto, che eseguono in contemporanea quel disegno ribattuto già comparso nel primo periodo; nello stesso momento, sul Re4, il saxofono esegue un *crescendo* e un *diminuendo* che non erano presenti nel primo periodo. Finisce qui l’intervento del sax.

Ognuna delle quattro frasi incluse nei due periodi speculari è racchiusa in una legatura di frase; la pronuncia saxofonistica è dunque legata e morbida. Il sax tenore è sicuramente adatto a rendere la mestizia del carrettiere; il suo infatti è un timbro più cupo rispetto a quello del contralto (e soprattutto dello squillante soprano), ma allo stesso tempo lo strumento possiede la tecnica necessaria a esporre un *solo* d’orchestra senza alcuna difficoltà. L’interprete deve essere in grado di esprimersi con una bella sonorità piena, legando bene i suoni e senza peccare nell’intonazione a causa della dinamica in *piano*. Il tenore

¹⁸⁴ ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, cit., vol. I, p. 44.

qui è solo nella sua esposizione, solo contro l'orchestra che gli fa da sfondo.¹⁸⁵ Esterna il suo lamento, che è il lamento del carrettiere per un amore perduto.¹⁸⁶

È impossibile non cogliere le analogie con l'orchestrazione raveliana del *Vecchio castello*. Anche in quel caso, sebbene a suonare sia un sax contralto (non un tenore), lo strumento intona una cantilena sofferente in totale solitudine, contro il resto dell'orchestra. Pure in Ravel le pronunce sono morbide ed espressive; la melodia si iscrive in entrambi i casi in un altalenante ritmo di 6/8 e le doppie acciaccature fioriscono l'arte canora dei due esecutori. Sia in Ravel sia in Marinuzzi il lamento non si evolve in nessuno modo: si limita a esistere e a ripetersi, senza alcuna soluzione di sorta. Il trovatore raveliano lamenta tuttavia un amore non corrisposto, a differenza del carrettiere, che piange un amore perduto. Non possiamo però sostenere che Marinuzzi abbia preso ispirazione dal *Vecchio castello* per la scelta di orchestrare con un saxofono: l'operazione raveliana risale al 1922, mentre *Sicania* è ultimata già nel 1910. Semmai è possibile il contrario, che Ravel abbia udito la partitura di Marinuzzi, magari sotto la direzione di Pierné, oppure che abbia avuto modo di consultarla su invito del direttore d'orchestra francese.

Riprende poi l'Allegro, come prima. Gli accidenti in chiave scompaiono. Da qui alla fine «tutto il materiale folkloristico si ripresenta con maestria davvero sorprendente, non

¹⁸⁵ Anche Isotta ha notato la solitudine del sax tenore in questo episodio, che interpreta in questo modo: «da lenta esposizione di canto e l'aspetto melodico mi fanno pensare che lo stesso Marinuzzi vedesse questo canto siccome erede di un antico *nòmos* greco sopravvissuto nella sua terra; e pertanto lo isola nel tempo e nel timbro»: PAOLO ISOTTA, *Altri canti di Marte. Udire in voce mista al dolce suono*, cit., pp. 408-409.

¹⁸⁶ Riportiamo la tragica storia raccontata nel saggio *Canti e leggende della Conca d'oro* di Favara, riferita allo studioso da una vecchia ricamatrice della Kalsa (antico quartiere arabo di Palermo), Francesca Camarda. La storia fa riferimento al canto n. 15 raccolto nel *Corpus*, una delle versioni di *Furnarisca*, intonato dalla ragazza sul corpo morto del suo innamorato. «Nel buon tempo antico di Palermo, la figlia di una principessa pose amore ad un giovanetto della Conca d'oro. Questi, ogni domenica, portava al palazzo, coi frutti e i fiori del suo giardino, la sua bellezza colorita e selvatica, cresciuta all'aria aperta; e la fanciulla bianca lo beneficava di doni e di sguardi appassionati. Un giorno ella, rama di pianta nobilissima, eludendo la madre e le donne di casa, andò ad aprire la porta al venuto dai campi e, vinta, gli si abbandonò, come una dea nelle braccia di un mortale. A lui, nello stupore magnifico, si scosse la vita; e cadde a terra morto. – Mamma, mamma! – chiamò la fanciulla al miserando spettacolo dell'ucciso dal suo amore. E indusse la madre ad onorarlo con sontuosi funerali, e poi, con oscuro disegno, a recarvisi insieme. Giunti alla chiesa affollata, ella si stacca dalla madre, agile sale sul talamo, e ritta, esangue nel viso, gli occhi ardenti e disperati, canta al giovane inerte, bello pur nella morte. Così cantando, ella s'immerge un pugnale nel seno, per seguire nella morte il suo amore.»: ALBERTO FAVARA, *Canti e leggende della Conca d'oro*, in ALBERTO FAVARA, *Scritti sulla musica popolare siciliana*, cit., pp. 58-59. Favara specifica a proposito di questo canto: «Questa melodia è diffusa per tutta la città, e va oltre per le campagne, ad ovest fino a Carini, ad est fino a Bagheria. È la *carenzia a la furnarisca*, cioè la cadenza dei fondachi di Palermo, dove i carrettieri della provincia vanno a posare le loro mercanzie e i loro canti. Essa è probabilmente originaria di Carini, presso Palermo, dove ne raccolsi una versione col titolo *a la carinisa*, come la chiamava un giovane carrettiere di Salemi, che la notava per il suo largo ed eccezionale sviluppo di quattro *ciocchi*, ciuffi di note o membri di frase. Dai fondachi, la cantilena si diffuse in tutta la città e ne divenne lo schema melodico fondamentale. Un vecchio marinaio, il Pennino, mi diceva che nei primi anni del secolo XIX i marinai della Kalsa abbandonarono appunto il loro modo di cantare e adottarono la *furnarisca*. Però essi non la cantavano con i melismi raffinati dei carrettieri, perché i marinai, egli diceva, hanno la *gorgia grossa*. Il popolano di Palermo canta sulla *furnarisca* tutte le sue canzoni d'amore e di sdegno, del più vario contenuto poetico; ma la cantilena, che insieme al dialetto proviene da condizioni etniche, organiche e psichiche che stanno nel fondo del suo essere, rimane sempre invariabile.»: *ivi*, pp. 59-60.

variando, ma offrendo aspetti strumentistici sempre più attraenti, vari e di fantasia».¹⁸⁷ Fa seguito (a p. 67) un Molto ritenuto ed appassionato dove si ripresentano ancora alcuni i temi popolari. Per l'ascoltatore è difficile seguire tutte le melodie presentativi, giacché la scrittura di Marinuzzi è davvero funambolica, senza tregua. Anche nel Lento, ma non troppo, che inizia a p. 74 (pagina di trovate strumentali e di scrittura ammirevoli), riappaiono i temi in un incalzante intreccio. La tonalità qui passa a La maggiore.

Il saxofono si fa risentire a p. 77 con il terzo tema, il *Contrasto d'amore*, leggermente variato melodicamente rispetto all'originale. È da notare che qui Marinuzzi segna per il saxofono (fra parentesi) *in orchestra*, in contrasto con l'*interno-lontano* di p. 47. Lo strumento in questo caso fa perciò parte dell'orchestra; questa volta il tema infatti lo suona con il clarone (il clarinetto basso), il corno I, l'organo e i violoncelli. L'accostamento timbrico è davvero interessante. La dinamica è *piano* e il carattere *con grande espressione*. Fanno da contrappunto i fagotti, i corni III e II con una variazione puntata della sezione A) della *Canzone a ballo*.

Il saxofono prosegue poi con un intervento melodico diverso dai precedenti, nella dinamica *poco più forte e sentito*. Il tenore suona ancora con il clarone, il corno I, l'organo e il violoncello sopra il caos del materiale esposto dal resto dell'orchestra. La scrittura della parte del saxofono si fa qui più complessa, con la presenza di terzine, semicrome puntate e notevoli salti intervallari (come quello della seconda misura di p. 79, Mi⁴-Do diesis⁵, dove si presenta anche un *sempre crescendo*, per diminuire sulla penultima misura dell'intervento del sax); il tutto da effettuarsi legato, cosa non facile a causa, per l'appunto, dei numerosi salti della melodia. A [43] si chiude l'intervento del tenore, lasciando spazio alle ennesime reiterazioni di frammenti dei canti popolari.

A [44] compare un ostinato ritmico dei timpani; quattro misure dopo rientra il saxofono, suonando lo stesso tema del clarone, del corno II, della tromba I e dell'organo. Inizialmente, dal punto di vista ritmico, è lo stesso esposto a p. 77, ma leggermente variato nell'altezza delle note; in ogni caso si diversifica già alla quarta battuta con disegni ritmici e melodici differenti dall'intervento precedente. Appaiono comunque anche questa volta terzine e sedicesimi puntati. La dinamica ora è *mezzoforte*, con l'indicazione *espressivo*. Anche in questo caso la pronuncia è legata, pur nel caso di ampi salti intervallari. Il resto dell'orchestra suona altri motivi; il fragore raggiunto è ormai quasi al suo apice.

A due misure dalla fine di p. 83 l'atmosfera cambia; le articolazioni si fanno più nette, tutti gli strumenti hanno raggiunto un *forte, appassionato*. Il tenore ora suona con il corno inglese. Si tratta forse del momento più impegnativo dal punto di vista tecnico; nell'ultima

¹⁸⁷ ANTONIO GARBELOTTO, *Gino Marinuzzi*, cit., pp. 30-31.

misura sono infatti presenti molti ribattuti staccati della nota Do diesis⁴, che si ripetono nella seconda misura della pagina seguente. A [45] arriva il *fortissimo*, che comunque cresce ancora, con il Fa diesis⁴ che sale al Sol⁴, accentato, ribattuto due volte nella misura seguente, per scendere attraverso al Fa diesis⁴ al Mi⁴. A p. 85 la frase continua muovendosi con il Fa diesis⁴ che sale al Sol⁴, per scendere di nuovo, questa volta fino al Si³ attraverso a una terzina.

Subito dopo arriva il Presto. Le trombe cercano di riproporre il *Brindisi dei Marinai di Trapani*, ma subito dopo tutti i legni, compreso il saxofono, iniziano una scalata verso l'acuto per mezzo di una terzina, semicrome e crome. La dinamica è *forte* in crescendo e la pronuncia netta e accentata. Con tali staccati verso l'acuto e in velocità, per gli strumentisti a fiato non è di certo un passaggio semplice. Il tenore in particolare inizia il suo intervento con la penultima nota più bassa a disposizione, il Si², e arriva fino al Re diesis⁴. Gli altri strumenti, compreso il corredo di percussioni, accompagnano, addolcendo il momento con i *glissati* delle arpe. Le trombe riprovano a proporre ancora il *Brindisi*, ma i legni rispondono di nuovo con la stessa scalata di note. Dopo tre battute di crome ben scandite dalle trombe e in parte dai legni, si giunge a una battuta di pausa per l'intera orchestra. È il silenzio prima della tempesta finale. **Esempio n. 15**¹⁸⁸ **Esempio n. 16**¹⁸⁹

Nelle due misure del Lento (come al principio) riappare il primo tragico tema della *Canzone di gelosia*. Il carattere è il medesimo, cambia solo l'andamento ritmico, qui in 2/4 e poi in 3/4 (a differenza del 6/8 iniziale). Anche il saxofono lo esegue: la dinamica è *fortissimo*, il carattere *con passione e sostenuto*. Immediatamente dopo si passa al Presto, le cui cinque misure in 2/4 vanno a concludere il brano. Le trombe, i tromboni e la tuba ripropongono parte del motivo del *Brindisi*, in *fortissimo brillante*, sopra al *trillo* di quattro misure dei legni, dei corni, dei violini I, delle viole e dei violoncelli. Anche il tenore lo esegue; nello specifico deve "trillare" il Si⁵ con un Do⁵ (naturale), passaggio agevolmente effettuabile con la posizione laterale dell'indice destro sul tasto Tc, mentre l'indice sinistro chiude il tasto 1 e il pollice sinistro il portavoce. Con l'ultima misura si ribadisce, come di consueto, la tonica, in questo caso ribattuta all'ottava (nel caso del saxofono Si⁴-Si³).

Possiamo ora osservare come Marinuzzi abbia impiegato il saxofono tenore all'interno di *Sicania* in due modi totalmente opposti. Il primo da cantore melodico solista: è l'esempio dell'*interno-lontano* del Lento di p. 47. Il secondo è quello *in orchestra* di p. 77 e poi p. 82, dove lo strumento si integra completamente fra i le2ggii dell'orchestra eseguendo le stesse parti dei suoi colleghi, che in alcuni casi richiedono anche una certa agilità. Per quanto

¹⁸⁸ GINO MARINUZZI, *Sicania. Poema sinfonico (su alcuni temi popolari di Sicilia)* (partitura), cit., pp. 77-80.

¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 82-86.

riguarda l'esecuzione del brano, Marinuzzi suppone che il saxofonista sia in possesso di un'ottima tecnica strumentale: si deve muovere da un estremo all'altro del registro, toccando il Si2 basso e il Do diesis acuto. Deve saper effettuare articolazioni staccate veloci e allo stesso tempo legate, anche nel caso di salti intervallari molto ampi. Deve essere in grado di esibirsi sia come solista, con una certa espressione e cantabilità, sia come "mero" strumento d'orchestra, anche virtuoso se necessario. Rispetto al sax tenore del quartetto della *Suite siciliana*, il sax tenore di *Sicania* ha sicuramente una parte più impegnativa: il *solo* che deve eseguire è di calibro più alto rispetto agli interventi nella *Suite*. Nel Poema sinfonico il tenore suona anche passaggi impegnativi dal punto di vista tecnico che nella *Suite* non compaiono. Il saxofonista tenore di *Sicania*, insomma, deve essere più preparato di quello della *Suite siciliana*.

In conclusione, ci sembra a dir poco stupefacente che un compositore agli albori del secolo XX abbia fatto un uso così sofisticato del saxofono, sia come strumento d'orchestra sia come solista. È sicuramente degno di nota il fatto che Marinuzzi abbia addirittura osato introdurre ben quattro saxofoni nella *Suite siciliana*. Si tratta fra l'altro di un compositore del Sud Italia, dove la situazione economico-culturale era arretrata rispetto a quella del Nord del paese. Non dimentichiamo però che Marinuzzi in quanto direttore ha avuto la possibilità di viaggiare e quindi di misurarsi con realtà diverse da quella siciliana (vedi Roma e Milano, dove il "movimento intellettuale" era più vivace). È comunque significativo che sia stato un compositore non dell'Italia settentrionale (sebbene di una lunga e importante esperienza direttoriale) a usare per la prima volta il saxofono in orchestra e che ne abbia fatto un impiego così elaborato. L'esempio del saxofono marinuzziano purtroppo non compare in nessun trattato di orchestrazione, probabilmente a causa della scarsa diffusione che le partiture del compositore palermitano hanno avuto dopo la sua morte.

*Noi artisti abbiamo tutti un lato forte nell'arte nostra
sopra il quale ci sentiamo abbastanza sicuri da poter da noi giudicare
se una cosa è più o meno riuscita.
Questo mio lato forte è l'strumentale.*

RICCARDO ZANDONAI

III.2 Zandonai. *La natura fra pittura e musica*

Dopo aver scrutato il sole rovente della Sicilia di Marinuzzi, ci spostiamo nel paesaggio montano del Trentino di Zandonai. Si tratta pertanto di due compositori situati agli estremi geografici della nostra penisola. Riccardo Zandonai nacque, come Marinuzzi, attorno agli anni Ottanta dell'Ottocento, precisamente il 28 maggio 1883, a Sacco di Rovereto: «figlio di modesti genitori [...] si era affacciato alla vita [...] in una ancor più modesta casetta, in quella Valle Lagarina ai piedi del monte, che pare volersi distendere all'infinito per raggiungere la base delle montagne gigantesche che la rinserrano».¹⁹⁰ Il padre era un artigiano «di schietti sentimenti italiani», «appassionato di musica, suonatore di bombardino nella Banda di Sacco e di Rovereto».¹⁹¹ La madre lavorava in una manifattura di tabacchi.¹⁹²

Secondo la moglie di Zandonai, Tarquinia Bonajuti, il marito si avvicinò per la prima volta al mondo della musica grazie allo zio Decimo (fratello della mamma Carolina) che suonava la chitarra. Sembrerebbe che il giovane Riccardo sapesse già suonare lo strumento all'età di sei anni. Pare che in seguito fu il clarinetto ad attirare l'attenzione del giovane, che soleva ascoltare «l'amico Tomassin, un semplice bracciante che nelle ore di riposo si divertiva ad esercitare le dita»¹⁹³.

Pare che per il ragazzo, dal punto di vista musicale, sia stato fondamentale il contatto con la banda di Sacco: «un maestro della Banda di Sacco, oriundo tedesco, insegnò poi il violino al ragazzo, molto spesso a colpi di arco sulle dita».¹⁹⁴ Nel frattempo il giovanissimo Zandonai, a detta della moglie, iniziò a riunire attorno a sé alcuni compaesani appassionati di musica: «dilettanti di clarino, di ottavino, di violino furono da lui organizzati e riuniti, ed egli insegnava, scriveva, dirigeva e mostrava già quella sua spiccata disposizione che ebbe poi sempre per la direzione orchestrale».¹⁹⁵ Dopo aver ricevuto un secondo violino dal falegname Giacomelli, clarinetto della banda, intorno ai nove anni compose il primo *Valzer* per quest'ultima. Quando il direttore tedesco della banda lasciò l'incarico, al suo posto arrivò un anziano professore di clarinetto. Zandonai si dedicò con avida curiosità allo strumento a fiato, senza comunque tralasciare il violino.¹⁹⁶ **Immagine n. 1 Immagine n. 2**

¹⁹⁰ VITTORIA BONAJUTI TARQUINI, *Riccardo Zandonai nel ricordo dei suoi intimi*, Milano, Ricordi, 1951, p. 20.

¹⁹¹ *Ivi*, pp. 20-21. Vedremo tra poco l'importanza del ruolo della banda nella formazione del giovane Zandonai.

¹⁹² Per questa informazione si veda ADRIANO BASSI, *Riccardo Zandonai. Tracce di vita*, Poggibonsi, Antonio Lalli, 1982, p. 25.

¹⁹³ VITTORIA BONAJUTI TARQUINI, *Riccardo Zandonai nel ricordo dei suoi intimi*, cit., p. 24.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 25.

¹⁹⁵ *Ivi*, p. 26.

¹⁹⁶ Per tutte queste vicende si veda *ivi*, pp. 26-27. Anche Carlini e Zeni hanno specificato il legame intercorso fra Zandonai e la banda di Borgo Sacco: «È in questi anni [l'ultimo decennio dell'Ottocento] che la Banda ha

Fu nel 1893 che il ragazzo venne iscritto al Ginnasio di Rovereto e che il padre si decise ad affidarlo al maestro Vincenzo Gianferrari, figura fondamentale degli anni di formazione di Zandonai:

Questi scopri immediatamente nel ragazzo un talento non comune e assistette ai suoi veloci progressi sia nel violino che nella teoria musicale. Il futuro impeto di orchestratore gli nacque dai compiti che spesso gli affidava il Gianferrari per la compilazione delle partiture utilizzate dalla banda roveretana. In questo modo lo Zandonai prese dimestichezza con l'orchestra e penetrò completamente i segreti delle varie combinazioni strumentali [...] ¹⁹⁷

Fu dunque grazie all'accorto maestro che ebbe a rivelarsi il genio del piccolo Zandonai, e fu in particolare grazie all'esperienza con la banda cittadina che il musicista ebbe modo di impraticarsi nella gestione degli strumenti, in particolare di quelli a fiato, ¹⁹⁸ tramite la banda, dunque, Zandonai fece le prime esperienze da orchestratore, grazie ai compiti assegnatigli

pure l'onore di crescere musicalmente Riccardo Zandonai (poi avviato a studi più seri da Vincenzo Gianferrari); il futuro compositore, con gratitudine, contraccambierà scrivendo per il complesso diverse pagine specifiche»: ANTONIO CARLINI – ANNELY ZENI, *Rovereto e le sue tradizioni bandistiche*, Rovereto, Edizioni Musica Cittadina Riccardo Zandonai, 1995, p. 130.

¹⁹⁷ ADRIANO BASSI, *Riccardo Zandonai. Tracce di vita*, cit., p. 25. A proposito delle straordinarie abilità del giovane Zandonai riportiamo questa testimonianza della moglie: «Un giorno il Maestro Gianferrari scopri nel ragazzo una nuova abilità insospettata fino allora. Mentre stava impartendogli la lezione, vennero ad avvertirlo che il primo “clarino” della Banda [...] essendosi ammalato improvvisamente, non avrebbe più potuto aver luogo un concerto di una certa importanza programmato per quella sera. Il Maestro rimase perplesso; impossibile sostituire il “clarino”! Il ragazzo presente, sempre sicuro di sé nella sua apparente timidezza, si offre per la parte con grande stupore del Gianferrari. “Come! Suoni anche il clarino?” e subito gli porge strumento e parte. Zandonai legge a prima vista e tutto d’un fiato va in fondo senza batter ciglio. “Sei un ragazzo prodigioso!” non poté fare a meno di esclamare il Maestro Gianferrari. E la sera il successo del concerto fu tanto più grande quando fu risaputo della quasi improvvisazione dell’allievo di Sacco. Da quel giorno Zandonai fu il primo “clarino” della Banda di Rovereto.» VITTORIA BONAJUTI TARQUINI, *Riccardo Zandonai nel ricordo dei suoi intimi*, cit., pp. 27-28. A testimonianza del duraturo e profondo legame fra Zandonai e Gianferrari si vedano: RICCARDO ZANDONAI, *Epistolario (1897-1944) con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari*, a cura di C. Leonardi, Rovereto, Longo, 1983; FABRIZIO NICOLINI, *La civica scuola musicale «Riccardo Zandonai»: un’istituzione della città*, in *Rovereto in Italia dall'Irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, Atti del seminario di studio (1ª sessione - Rovereto, 28-29 settembre 2000, 2ª sessione - Rovereto, 25-26-27 ottobre 2000), a cura di Mario Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2002, vol. II, pp. 483-485. Per approfondire la figura di Gianferrari si veda SALVATORE DE SALVO, voce *Vincenzo Gianferrari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, 2000, [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-gianferrari_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-gianferrari_(Dizionario-Biografico)/) Gianferrari, compositore reggiano, era stato invitato a dirigere per un breve periodo «*La Società musicale di Rovereto* (1889) sotto il cui Statuto si erano fuse le tre sezioni della Banda, dell’Orchestra e del Canto corale»: ELISA GROSSATO, *La musica a Rovereto nell'Ottocento*, in *Rovereto, il Tirolo, l'Italia: dall'invasione napoleonica alla Belle Époque*, Atti del seminario di studio (1ª sessione - Rovereto, 28-29 ottobre 1999, 2ª sessione - Rovereto, 2-3 dicembre 1999), a cura di Mario Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2001, vol. II, p. 584.

¹⁹⁸ Carlini e Zeni riferiscono che la banda di Rovereto aveva un certo spessore musicale, raggiunto anche grazie alla benefica influenza di Gianferrari: «Durante tutta la permanenza del Gianferrari a Rovereto la critica non ebbe che parole di lode per la Banda, sottolineando soprattutto “l’abbondanza del colorito” e “la precisione” nelle esecuzioni. Crebbe il pubblico ai concerti, il numero delle esibizioni e la qualità delle stesse»: ANTONIO CARLINI – ANNELY ZENI, *Rovereto e le sue tradizioni bandistiche*, cit., p. 97. In merito alla storia e alle vicissitudini della banda di Rovereto fra Otto e Novecento si vedano: *ivi*, pp. 27-118; FABRIZIO NICOLINI, *La civica scuola musicale «Riccardo Zandonai»: un’istituzione della città*, in *Rovereto in Italia dall'Irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, cit., vol. II, pp. 477-503. A proposito del periodo fra le due guerre mondiali si veda DIEGO CESCOTTI, *La situazione musicale a Rovereto fra le due guerre*, in *Rovereto in Italia dall'Irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, cit., vol. II, pp. 456-459.

per l'appunto dal maestro Gianferrari. È stato Zandonai stesso a specificare i benefici apportatigli da quella giovanile esperienza con la banda e con le orchestre del paese in merito allo studio della strumentazione:

Noi artisti abbiamo tutti un lato forte nell'arte nostra sopra il quale ci sentiamo abbastanza sicuri da poter da noi giudicare se una cosa è più o meno riuscita. Questo mio lato forte è l'istrumentale. Io da bambino ancora ho cominciato a bazzicare nella banda e nelle orchestre e questo mi portò un vantaggio grandissimo nella conoscenza degli strumenti e degli effetti che da essi si possono ricavare. Siccome poi l'istrumentale, per quanto libero oggi, è sempre basato su certe leggi di equilibrio le quali si conoscono appunto sugli strumenti stessi, così l'effetto non si sbaglia. L'istrumentale è cosa positiva: può creare incertezze, non errori...¹⁹⁹

Come hanno sottolineato alcuni studiosi, l'esperienza della banda e lo studio in prima persona di alcuni strumenti musicali (violino e clarinetto) contribuirono perciò a formare l'eccellente qualità di orchestratore dello Zandonai adulto per quanto concerne sia il teatro d'opera sia la musica strumentale:

Ancor prima di assaporare i suoi lusinghieri risultati nel settore del teatro d'opera che sarà suo obiettivo primario, Zandonai aveva dunque chiara la consapevolezza delle sue capacità e della sua preparazione relativamente alla scrittura strumentale sia nel genere cameristico che in quello sinfonico. Fondamentali in tal senso erano stati la cultura musicale della sua terra d'origine, lo studio del violino, del clarinetto, la frequentazione di orchestre e bande locali e il suo legame con il maestro Vincenzo Gianferrari, eccellente figura di didatta e compositore che iniziandolo alla musica, aveva immediatamente notato un talento non comune, sia nell'apprendimento del violino, sia nella teoria musicale. Le capacità di orchestratore del giovane Riccardo infatti si erano rivelate ben presto quando ancora ragazzo riceveva dal suo insegnante il compito di approntare alcune partiture o delle parti destinate alle bande o alle filarmoniche locali.²⁰⁰

¹⁹⁹ Citato in BRUNO CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, Trento, Società di studi trentini, 1977, p. 6 e in ELISA GROSSATO, *La produzione strumentale di Riccardo Zandonai*, in *Rovereto in Italia dall'Irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, cit., vol. II, p. 505.

²⁰⁰ ELISA GROSSATO, *La produzione strumentale di Riccardo Zandonai*, in *Rovereto in Italia dall'Irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, cit., p. 506. In merito all'occhio di riguardo che Zandonai ha mantenuto durante tutta la vita per la formazione della banda possiamo far riferimento all'entusiasmo che il compositore ha manifestato a proposito dei lavori di trascrizione di lavori sinfonici per l'organico della banda da parte di Raffaele Caravaglios, compositore siciliano, ma soprattutto direttore della banda di Alcamo prima e di Napoli poi: «...il Suo nome è tale garanzia che sottoscrivo ad occhi chiusi quanto Lei fa, sempre vivamente grato della Sua meravigliosa opera di "pioniere" delle musiche moderne presso il popolo. Grazie per me e per l'Arte Italiana [...] mi compiacio sinceramente con Lei per questa riduzione per banda che rivela una perizia ed un gusto non comuni...»: citato in SERGIO ZAZZERA, *Raffaele Caravaglios. Profilo di un musicista*, Caserta, Spring Edizioni, 2002, pp. 132 e 137. A proposito della cultura musicale trentina, e in particolare roveretana, che indubbiamente hanno contribuito a sviluppare nel giovane Zandonai la passione per l'arte musicale si vedano: ANTONIO CARLINI – DANILO CURTI – CLEMENTE LUNELLI, *Ottocento musicale nel Trentino*, Trento, Alcion, 1985; *Rovereto in Italia dall'Irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, cit., vol. II; ANTONIO CARLINI, *Le culture musicali dell'Ottocento*, in *Musica e società nella storia trentina*, a cura di Rossana Dalmonte, Trento, U. C. T., 1994, pp. 478-479. Si tenga presente, fra l'altro, che Rovereto è stata la prima città a ospitare un concerto di Mozart in Italia, il 25 e il 26 dicembre 1769, prima a Palazzo Todeschi e poi nella Chiesa di San Marco. Mozart poi visitò la città, in compagnia del padre Leopold, in altre due occasioni, il 17 agosto 1771 e il 29 e 30 ottobre 1772. La cittadina si mostrò da subito entusiasta del talento del giovane compositore austriaco, tanto che il

Dalle mani di Gianferrari il giovane Zandonai passò nel 1899 in quelle di Mascagni, presso il Liceo Musicale di Pesaro, dove ottenne il diploma di Composizione nel 1902. L'influenza della Giovane Scuola giungeva quindi a Zandonai tramite l'insegnamento di Mascagni, sebbene lo studente trentino avesse già sviluppato in tempi celeri una sua originale poetica compositiva.²⁰¹ Bisogna anche dire che, nonostante l'insegnamento del maestro livornese, la formazione di Zandonai si era comunque «imbevuta di classici (Beethoven, Schumann, Wagner in particolare)» e aveva teso le orecchie verso la musica d'oltralpe di Debussy e Ravel.²⁰² Come vedremo, questa molteplicità di influenze sfociò poi in un stile eclettico e di difficile inquadramento.

Uscito dalle mura del Liceo pesarese, tramite Arrigo Boito fu presentato a Giulio Ricordi. Fu così che gli venne commissionata la sua prima opera teatrale, *Il grillo del focolare* (1908). A questa fecero seguito *Conchita* (1911), *Melenis* (1912) e soprattutto *Francesca da Rimini* (1914), che lo portò alla celebrità. Seguirono, sempre in ambito operistico, fino ad arrivare agli anni Trenta, *La via della finestra* (1919), *Giulietta e Romeo* (1922), *I Cavalieri di Ekebù* (1925) e *Giuliano* (1928).²⁰³ Ma quello che per noi è fondamentale è la costante preoccupazione di Zandonai a mettere in risalto le forze orchestrali, il lato sinfonico del prodotto operistico.

In verità Zandonai si interessava alla musica “meramente” strumentale già da tempo con *Lettera per archi* (1900), *Canzone montanina* per piccola orchestra (1901), *Paese natò* (1903), *Sogno di un adolescente* (1903), solo per citare i primissimi lavori, raggiungendo i primi “successi sinfonici” con il ciclo *Terra nativa* (*Primavera in val di Sole* [1914-1915]; *Autunno fra i*

banchiere roveretano Giuseppe Antonio Bridi (che lavorava a Vienna, dove aveva stretto amicizia con Mozart) fece costruire all'interno del giardino privato della sua residenza a ridosso di Rovereto il Tempietto dell'Armonia (dedicato a Mozart, a Palestrina, a Gluck, a Jommelli, a Sacchini, a Haendel e a Haydn) e un cenotafio: il più antico monumento funebre dedicato al musicista austriaco. Esso porta questa scritta: «Herrscher der Seele durch melodischen Denk Kraft». Non a caso, all'epoca Rovereto era uno dei maggiori centri massonici del Nord Italia. In onore del maestro austriaco l'Associazione Mozart Italia ha installato la sua sede proprio a Rovereto. Per approfondire questo argomento si vedano: LUANA BISESTI – EMANUELA MUZI, *Un'architettura iniziatica: il giardino Bridi a Rovereto dall'abbandono al recupero*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di architettura, Dipartimento di conservazione delle risorse architettoniche e ambientali, a. a. 1990-1991; <http://www.mozartitalia.org/it/storia/>;

http://www.trentinocultura.net/doc/iniziative/agenda/musica/aure_mozartiane_vie_di_mozart_h.asp
Zandonai continuò comunque a mantenere, nell'arco di tutta la sua vita, uno stretto contatto con la sua città d'origine, facendovi ritorno (da Pesaro) ogni qualvolta gli era possibile. A questo proposito si veda DIEGO CESCOTTI, *La situazione musicale a Rovereto fra le due guerre*, in *Rovereto in Italia dall'Irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, cit., vol. II, pp. 434-437. **Immagine n. 3 Immagini n. 4**

²⁰¹ Mascagni, fra l'altro, era particolarmente inclino a curare il lato orchestrale del teatro d'opera e si interessava pure alla musica strumentale. È probabile, pertanto, che abbia trasmesso al suo allievo questa specifica propensione al raffinemento dell'orchestrazione. Su questo argomento si veda CESARE ORSELLI, *Pietro Mascagni*, Palermo, L'Epos, 2011, pp. 380-397. In merito alle peculiarità dell'orchestrazione dei veristi italiani si veda ADAM CARSE, *The History of Orchestration*, New York, Dover, 2014³.

²⁰² FIAMMA NICOLÒDI, *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Roma, Bulzoni editore, 1990, p. 116.

²⁰³ Per una panoramica generale della produzione di Zandonai si veda FRANCESCO BUSSI, voce *Riccardo Zandonai*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, cit., vol. VIII, p. 582.

monti [o *Patria lontana*] [1917-1918]). I suoi interessi contemplavano infatti vari generi, dal teatro d'opera alla musica sinfonica, dalla musica per film alla musica sacra, dalla musica per banda alla lirica da camera, e in tutti i casi è possibile notare una grande cura da parte del musicista dell'aspetto strumentale e timbrico.²⁰⁴

L'interesse di Zandonai per il *côté symphonique* non ci sorprende, se pensiamo che è proprio nei primi decenni del Novecento che in Italia cresce sempre più la volontà di profilare e anche sfoggiare un repertorio strumentale nazionale, dalle caratteristiche proprie, che possa competere con la produzione europea. Questa esigenza nasce in quanto conseguenza della "tirannia" del teatro d'opera nella nostra penisola durante tutto il secolo XIX, situazione che causa il "ritardo strumentale" della produzione nostrana. Alcuni dei compositori italiani si mobilitano, pertanto, al fine di combattere a suon di spade contro i musicisti legati alla produzione operistica (considerati dunque in questo caso "reazionari"), ritenuta un retaggio dell'ormai passato Ottocento romantico.²⁰⁵

Il desiderio di mettere in luce le possibilità strumentali italiane è anche una conseguenza del diffondersi dell'estetica neoclassica nella nostra penisola, mutuata in particolare da Stravinskij e dal Groupe des Six che, intendendo "mettere ordine" negli eccessi romantici, mira a volgersi verso le chiare e limpide forme strumentali del Sei-Settecento.²⁰⁶ Si aggiunga poi il fatto dell'arrivo nei teatri italiani dei drammi wagneriani, conosciuti per la loro orchestra "invadente" nei confronti del palcoscenico. In sostanza, vi sono tre elementi che contemporaneamente spingono alcuni dei compositori italiani verso la musica orchestrale: il disprezzo per il teatro d'opera, il "neoclassicismo" dalle forti tinte nazionalistiche, l'influsso della musica wagneriana. Ma, tornando a Zandonai, ci aspetteremmo da un giovane compositore che di fatto è nato negli anni Ottanta dell'Ottocento (e che pertanto dovrebbe essere annoverato fra i componenti della "generazione dell'Ottanta") che si schieri apertamente con i musicisti della fazione progressista.²⁰⁷ Ce lo aspettiamo, a maggior ragione, per via dell'interesse strumentale

²⁰⁴ Per una disamina dettagliata del multiforme repertorio di Zandonai si veda DIEGO CESCOTTI, *Riccardo Zandonai: Catalogo tematico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999.

²⁰⁵ Abbiamo già toccato la questione dell'incremento della produzione strumentale nell'Italia dei primi decenni del Novecento nel capitolo dedicato a Gino Marinuzzi.

²⁰⁶ Sempre nel capitolo dedicato a Marinuzzi, ma anche in quello su Arthur Honegger, abbiamo accennato all'influenza del "neoclassicismo" sulla produzione strumentale.

²⁰⁷ Sulla ragione dell'esclusione di Zandonai dalla cerchia della "generazione dell'Ottanta" bisogna pensare alla decisa avversione da parte di questo gruppo di musicisti per il melodramma, considerato un retaggio ottocentesco della penisola italiana da cui bisognava assolutamente staccarsi. Zandonai, a causa della sua produzione operistica, non poteva pertanto essere accolto fra le braccia degli "ottantini" in quanto considerato un "reazionario". Come vedremo fra poco, le contraddizioni all'interno di questo dibattito sono numerose. A questo proposito si veda *Interventi di Piero Santi, Fiamma Nicolodi, in Musica italiana del primo Novecento. "La*

“modernista” di Zandonai. Ma di fatto, così non è.²⁰⁸ Inquadrare il compositore trentino non è un compito facile, a causa, per l'appunto, delle sue tendenze “contraddittorie”. Scriviamo contraddittorie senza però investire il termine di una valenza assolutamente negativa, in quanto le contraddizioni di Zandonai danno dei buoni frutti. Egli arriva al successo tramite il teatro d'opera – denigrato a gran voce dalla “generazione dell'Ottanta” –, ma il suo teatro d'opera è fornito di una “voce orchestrale” senza precedenti in Italia.²⁰⁹ Egli non risponde a piena voce al richiamo neoclassico; dedica tuttavia molti dei suoi sforzi alla “pura” produzione strumentale, intrisa, spesso, di significati nazionalistici-patriottici.²¹⁰ Egli affronta tutti i generi musicali, sconfinando perfino nella “moderna” musica per film. Accoglie in sé varie correnti musicali, in particolare francesi e tedesche, dimostrandosi aperto all'internazionalismo tanto auspicato dalla “generazione dell'Ottanta”. È, in sostanza, un compositore eclettico e un «cauto progressista».²¹¹

generazione dell'80”, cit., pp. 378-380. L'accesa lotta era capeggiata, fra l'altro, dalla parte dei “reazionari” da Mascagni, il maestro di Zandonai, in opposizione ad Alfredo Casella, fervente “modernista”.

²⁰⁸ Bisogna tener presente che nel 1932 Zandonai sarebbe stato tra i firmatari del *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'Ottocento*, insieme a Respighi, Mulè, Pizzetti, Gasco, Toni, Pick-Mangiagalli, Guerrini, Napoli, Zuffellato. «Il documento [...] manifestava le convinzioni e apprensioni degli esponenti più conservatori della musica italiana del tempo, e rispecchiava un modo di pensare che di solito in ambito politico si definisce “xenofobo” e “provinciale” in ambito artistico»: HARVEY SACHS, *Musica e regime*, traduzione di Luca Fontana, Milano, il Saggiatore, 1995, p. 37 (ed. orig. *Music in Fascist Italy*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987).

²⁰⁹ Come sottolinea Bassi, in merito all'approccio al teatro d'opera e alla musica strumentale, «Casella risulta essere un parallelo importante per concepire la psicologia di Zandonai, poiché tutti e due i compositori accusarono l'esigenza di far rinascere la musica strumentale distaccandola dalla concezione melodrammatica. L'unica differenziazione tra i due musicisti consisteva nella linea morbida che Zandonai portava innanzi, cercando un punto di fusione fra due generi che potessero illuminarsi vicendevolmente, senza perdere la loro intrinseca funzionalità. Al contrario Casella vedeva una frattura ben definita tra i due mondi, chiudendo automaticamente la possibilità di un discorso culturalmente ambivalente»: ADRIANO BASSI, *Riccardo Zandonai. Tracce di vita*, cit., p. 70.

²¹⁰ Vedremo fra poco come Zandonai celebri a ogni possibile occasione le bellezze della sua regione nativa, il Trentino. Oltretutto, dai primi anni del Novecento fino al periodo fra le due guerre, scrive una ventina di cori patriottici. A questo proposito si veda DIEGO CESCOTTI, *La situazione musicale a Rovereto fra le due guerre, in Rovereto in Italia dall'Irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, cit., vol. II, pp. 434-437. La musica “pura” all'epoca è considerata appannaggio esclusivo della “generazione dell'Ottanta”; anche per questo motivo Zandonai non può essere considerato semplicemente un “reazionario”: «[...] lo Zandonai, oltre al provenire dall'Italia del nord e da una provincia ove erano vive le tradizioni della musica tedesca, apparteneva alla generazione cosiddetta dell'80, che tanto si distinse per lo spirito battagliero e la volontà di condurre la musica italiana a nuovi piani di lavoro. Lo Zandonai non era un musicista di avanguardia, ma non si fermò al melodramma. Certamente dimenticare l'orchestra gli sarebbe stato difficile; e numerosi sono infatti i lavori che a questa dedicò»: BIANCA BECHERINI, *Dal teatro alla produzione sinfonica di Riccardo Zandonai*, in *Immagini esotiche nella musica italiana*, a cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia, Siena, Ticci, 1957, p. 92.

²¹¹ L'espressione, che ben sintetizza la natura di Zandonai, è di Luca Summer: «[...]Zandonai, essendo collocato in una posizione quanto mai ‘scomoda’, per il suo chiaro legame sia con la scuola verista, sia con un certo sinfonismo di stampo tardo-romantico, è stato immediatamente escluso dal ristretto circolo dei musicisti della “generazione dell'80”: questo perché nel compositore di Rovereto mancherebbero atteggiamenti di rottura col passato e di tensione modernista; ebbene, di fronte a queste problematiche, [...] ritengo che la figura di Zandonai vada valutata come quella di una ‘graduale riformatore’ o, se si vuole, di un ‘cauto progressista’, che cercò di far tesoro della sua eredità musicale apportandovi degli elementi di innovazione, tali da determinare la realizzazione di uno stile personale. In questa prospettiva particolare va considerata l'importanza della componente strumentale nella produzione compositiva di Zandonai, sia per quanto riguarda il versante sinfonico-concertistico, sia quello operistico [...]: LUCA SUMMER, *L'aspetto strumentale nell'opera di Riccardo Zandonai*, in

Uno dei meriti più rilevanti dell'operato zandonaiiano è stato per l'appunto quello di aver saputo dare vitalità e spazio al fronte strumentale in ambito operistico tentando di delineare un nuovo linguaggio tutto italiano.²¹² Ha provato infatti a «conglobare queste due dimensioni in un compromesso da lui ideato»; ha cercato di fondere «insieme il suo abile sinfonismo con la tradizione tardoromantica dell'opera italiana, tentando di creare un nuovo stile, destinato alla musica strumentale».²¹³ Questa operazione di Zandonai ha avuto conseguenze inevitabili sulla sua produzione esclusivamente strumentale, che è divenuta ancora più consapevole e matura intorno agli anni Trenta.

Durante il secondo periodo (1919-1944) della produzione di Zandonai, si acuisce nel compositore l'interesse verso l'ambito orchestrale: «nel secondo periodo, [...] i vari fronti degli interessi si allargarono prevalentemente al mondo sinfonico in una fase di nuova credibilità dello “strumentale” al di fuori dei parametri oggettivi del funzionale e ricco melodramma italico».²¹⁴ Appartengono al periodo degli anni Trenta infatti composizioni quali *Ballata eroica* (1929), *Fra gli alberghi delle Dolomiti* (1929), *Quadri di Segantini* (1930-1931), *Il flauto notturno* (1932), *Concerto andaluso* (1934), *Spleen* (1934) *Rapsodia trentina* (1936), in cui

Atti della Giornata di Studio *Riccardo Zandonai nel 50° della morte*, Rovereto 11 novembre 1994, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 1995, p. 92. Sull'eclettismo di Zandonai si sono espressi più studiosi: «Considerando la produzione compositiva di Zandonai nel suo complesso, ritengo pertanto sia fondamentale sottolineare l'importanza dell'elemento strumentale, anche perché, attraverso i vari tentativi di individuare i riferimenti stilistici che lo caratterizzano, si giunge alla conclusione che il musicista di Rovereto possa essere considerato un eclettico»: *ivi*, p. 103; «Di qui l'aperta polemica con le nuove tendenze italiane: diviene così per la musicologia ufficiale impossibile collocarlo nel gruppo esclusivo della 'generazione dell'Ottanta' che non gli perdona le sue tendenze veriste nel teatro. È come una macchia, un peccato originale che non si cancella. Il nostro compositore però, in virtù della sua formazione un po' eclettica, non si ferma all'opera, e alla pari dei suoi colleghi novecentisti, è fortemente attratto anche dalla produzione strumentale che per quasi un secolo era rimasta pressoché silente: ora l'Italia tenta di rimettersi al passo con gli altri paesi»: ELISA GROSSATO, *La produzione strumentale di Riccardo Zandonai*, in *Rovereto in Italia dall'Irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, cit., vol. II, p. 508; «Semplicemente in Zandonai c'è dell'eclettismo, motivo per cui qualche cosa in lui assomiglia a questo, qualcosa a quest'altro, questo viene da Debussy, quello da qualchedun altro; ma gl'intenti sono diversi»: *Discussione del 29.IV.83 Pomeriggio*, in *Riccardo Zandonai*, a cura di Renato Chiesa, Atti del Convegno di Studi sulla figura e l'operato di Riccardo Zandonai, presieduto da Fedele D'Amico e organizzato con la collaborazione dell'Istituto Trentino-Alto Adige per Assicurazioni (Rovereto, 29-30 aprile 1983), Milano, Unicopli, 1984, p. 143.

²¹² In merito all'importanza assegnata da Zandonai all'orchestra nel teatro d'opera riportiamo una lettera indirizzata all'editore Ricordi, in cui il maestro non ancora trentenne fa valere le sue opinioni: «Ella ha mille ragioni di asserire che l'arte di istrumentare con un po' di buona volontà s'impura facilmente, oggi, non già nella Scuola, aggiungo io, ma stando in orchestra e studiando praticamente i diversi strumenti; ma non condivido però la di Lei opinione quando dichiara che l'orchestra vale meno che zero. [...] Non voglio discutere questa Sua idea dal punto di vista artistico ma mi accontento semplicemente di chiederLe se Ella è sinceramente convinto che il pubblico di oggi si accontenterebbe della sola carne come la servivano per il passato Bellini, Donizetti ed altri»: Lettera di Zandonai a Giulio Ricordi, Pesaro, 27 febbraio 1910, citata in FIAMMA NICOLODI, *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, cit., p. 118.

²¹³ ADRIANO BASSI, *Riccardo Zandonai. Tracce di vita*, cit., p. 67; ELISA GROSSATO, *La produzione strumentale di Riccardo Zandonai*, in *Rovereto in Italia dall'Irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, cit., vol. II, p. 512.

²¹⁴ ADRIANO BASSI, *Riccardo Zandonai. Tracce di vita*, cit., p. 86. Bassi sottolinea a più riprese che è nel decennio '30-'40 che Zandonai si dedica in maniera veramente consapevole alla produzione strumentale: «[...] Quindi Zandonai dopo i successi di *Giuliano*, iniziò a lavorare intensamente per la parte sinfonica, sono di questi anni (1930-1943) le maggiori composizioni esclusivamente orchestrali.»: *ivi*, p. 49.

l'organismo dell'orchestra è messo in primo piano. In questo contesto Zandonai ha la possibilità di mettere in mostra la sua «ormai rodato bravura orchestrale».²¹⁵ Zandonai era infatti considerato dai più un talentuoso orchestratore;²¹⁶ Pestalozza, con la volontà di evidenziare questa qualità del musicista trentino, è arrivato ad affermare che: «Zandonai non va ridotto all'esperto orchestratore. Egli invece usò l'orchestra...».²¹⁷

Gli studiosi che si sono soffermati sulle doti orchestrali del musicista trentino sono numerosi; in effetti, già da *Francesca da Rimini*, con Zandonai, «l'orchestra acquista[va] uno spazio di vita».²¹⁸ Ma poi il compositore sente il bisogno di dare libero sfogo alla sua abilità nel campo della musica, per l'appunto, puramente strumentale.²¹⁹ La spinta verso questa direzione “tutta sinfonica” è stata data anche dallo studio certosino che Zandonai ha fatto nel 1918 del *Grande trattato di strumentazione e d'orchestrazione moderne* di Berlioz nella versione tradotta in italiano e aggiornata da Ettore Panizza, edita da Ricordi nel 1912.²²⁰ A maggior ragione se pensiamo che nel 1918 Zandonai aveva già raggiunto una certa notorietà.²²¹

²¹⁵ *Ivi*, p. 45.

²¹⁶ L'abilità nella gestione delle voci dell'orchestra di Zandonai ha ricevuto un notevole impulso sicuramente anche grazie alla congiunta attività di direttore d'orchestra del compositore. Il musicista trentino infatti dirigeva sovente sia musica propria sia di altri musicisti. Per approfondire l'attività direttoriale di Zandonai si veda DIEGO CESCOTTI, *Zandonai direttore d'orchestra: I concerti di Roma 1915 – 1934*, «Quaderni Zandonaiiani», n°1, 1987, Padova, Zanibon, pp. 39-124.

²¹⁷ Citato in ADRIANO BASSI, *Alcuni aspetti del sinfonismo zandonaiiano*, in *Riccardo Zandonai*, a cura di Renato Chiesa, Atti del Convegno di Studi sulla figura e l'operato di Riccardo Zandonai, cit., p. 270.

²¹⁸ ADRIANO BASSI, *Riccardo Zandonai. Tracce di vita*, cit., p. 71. Nella gestione dei timbri strumentali in *Francesca da Rimini* è possibile individuare più di un'influenza: «una forza strumentale di stampo Straussiano (si pensi soprattutto a *Salomé*), mentre in alcune sezioni contrassegnate da un certo cromatismo e da una più marcata continuità del flusso musicale incombe l'ombra di Wagner, per cedere, infine, nelle zone più oniriche o dai toni più sommessi, ad atmosfere di ascendenza Debussiana»: LUCA SUMMER, *L'aspetto strumentale nell'opera di Riccardo Zandonai*, in Atti della Giornata di Studio *Riccardo Zandonai nel 50° della morte*, cit., p. 92. Per quando riguarda la cura della resa sonora in quest'opera, si pensi che Zandonai vi ha inserito anche degli strumenti musicali antichi (come la viola pomposa e il liuto) per renderne più verosimile l'atmosfera medievaleggiante. Riportiamo alcuni esempi dell'opinione di altri studiosi sulla dote di strumentatore di Zandonai: «[egli possiede una] capacità di strumentatore esperto e luminoso, vivace nella policromia della tavolozza orchestrale che riflette l'ambiente [...]»; «Zandonai è un grande strumentatore»; «Preoccupazione costante per l'artista trentino sarà [...] quella di arricchire il tessuto strumentale, vivacizzare la tavolozza armonica mediante le ultime acquisizioni del mercato franco-germanico, senza per questo rinunciare ai solidi schemi formali ereditati dalla tradizione melodrammatica italiana»; «L'attività compositiva di Riccardo Zandonai, sebbene presenti una maggiore attenzione al repertorio operistico che non a quello sinfonico-concertistico, denota tuttavia un interesse sempre vivo verso l'aspetto strumentale, che non manca di soluzioni originali ed innovative»; «[Per Zandonai si può parlare di] una grande autorità nel discorso strumentale»: BIANCA BECHERINI, *Dal teatro alla produzione sinfonica di Riccardo Zandonai*, in *Immagini esotiche nella musica italiana*, cit., p. 91; ADRIANO BASSI, *Riccardo Zandonai. Tracce di vita*, cit., p. 45; FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, cit., p. 66; LUCA SUMMER, *L'aspetto strumentale nell'opera di Riccardo Zandonai*, in Atti della Giornata di Studio *Riccardo Zandonai nel 50° della morte*, cit., p. 91; ADRIANO BASSI, *Riccardo Zandonai. Tracce di vita*, cit., p. 29.

²¹⁹ «Zandonai creò una propria formula giungendo ad un sottile compromesso che aprì degli squarci al mondo sinfonico puro»: ADRIANO BASSI, *Riccardo Zandonai. Tracce di vita*, cit., p. 70.

²²⁰ Abbiamo già parlato del trattato di Berlioz tradotto e rivisitato da Panizza nella prima parte della tesi (*Teoria. I trattati di strumentazione e di orchestrazione*).

²²¹ Prima del 1918 Zandonai non conosceva il trattato di Berlioz. Scriveva così, il 17 gennaio da Pesaro, a Carlo Clausetti, gerente di casa Ricordi: «mi faccia dunque omaggio di una copia di questo metodo che io non conosco affatto e che ora mi occorre per certi studi»: citato in FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, cit., p. 67.

dall'alto della sua posizione era pronto a rimettersi in gioco. Ed è stato proprio su *Francesca da Rimini*, la sua opera più amata, che Zandonai ha il coraggio di mettere in pratica gli insegnamenti tratti dal testo di Berlioz: rimette mano all'orchestrazione di *Francesca* e la riporta al trionfo nel 1929 in occasione della ripresa scaligera.

Da alcuni dei titoli di musica sinfonica elaborata attorno agli anni Trenta che abbiamo nominato sopra è possibile notare una certa propensione di Zandonai a immortalare nelle sue composizioni orchestrali le bellezze naturali del Trentino (*Fra gli alberghi delle Dolomiti; Quadri di Segantini; Rapsodia trentina*). A dire il vero, come abbiamo visto sopra, già dall'inizio del secolo il compositore rivela questa particolare tendenza (*Canzone montanina* per piccola orchestra; *Paese natio; Terra nativa* [*Primavera in val di Sole; Autunno fra i monti* (o *Patria lontana*])).²²² Ciò dimostra il forte legame che Zandonai mantiene con la sua regione, malgrado già da fine Ottocento viva per la maggior parte del tempo lontano da essa (è a Pesaro che Zandonai fissa la sua nuova dimora).²²³ È impossibile, fra l'altro, slegare l'immagine di una regione come il Trentino dal paesaggio montano: il Trentino e la natura sono due elementi inseparabili. È quindi inevitabile che, quando Zandonai vuole far riferimento alla sua patria, citi le sue montagne.

Ma la rappresentazione dei paesaggi della terra natale in musica è anche un mezzo tramite il quale il musicista può esaltare le bellezze dell'Italia, in un momento storico in cui l'ideologia nazionalista è pressoché implicita nella produzione dei compositori italiani. Il paesaggio alpino italiano può fungere da elemento distintivo dell'italianità: immortalando la natura autoctona si celebra la madre patria.²²⁴ A maggior ragione, se la rappresentazione dei paesaggi avviene tramite la musica strumentale, ambito auspicato dai compositori della "generazione dell'Ottanta", che desiderano dar vita a un repertorio sinfonico indigeno, con

²²² Questa inclinazione di Zandonai per la rappresentazione della natura trentina in musica è risaputa: «Da questo germe spirituale [la facoltà di osservazione e l'amore della natura] son nate forse le migliori opere strumentali, e da esso si è irradiato anche nelle opere teatrali il vivo senso naturalistico fatto poesia e musica [...] L'amore della natura e specialmente la passione per i suoi monti dell'Alto Adige hanno ispirato al Maestro roveretano le pagine più significative e che meritano di non essere dimenticate [...] E la nostalgia delle sue montagne trovava la sua libera espressione nelle note musicali» scriveva ADELMO DAMERINI, *Le musiche non teatrali*, «La Scala. Rivista dell'opera», n. 59, ottobre 1954, p. 19. Bassi ha ricondotto questa tendenza di Zandonai alla sua predilezione per il repertorio francese (in particolare Debussy e Ravel), e in generale per la corrente del naturalismo francese: «Egli ritrovava in questa dimensione la casa ideale, poiché il "montanaro" amante della genuinità "in senso stretto" ha nel fenomeno un porto sicuro dove rifugiarsi»: ADRIANO BASSI, *Riccardo Zandonai. Tracce di vita*, cit., p. 87.

²²³ Come abbiamo visto nel capitolo III.1 (*Marinuzzi. I colori della Sicilia*), anche Gino Marinuzzi sente il bisogno di celebrare la sua regione d'origine, la Sicilia, nel momento in cui si allontana da essa.

²²⁴ Sullo stretto legame fra la rappresentazione in musica della natura e lo stile musicale nazionale si è espresso Carl Dahlhaus in *La musica dell'Ottocento*, traduzione di Laura Dallapiccola, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 327 (ed. orig. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980).

caratteristiche locali, indipendente dal resto dell'Europa.²²⁵ D'altra parte, però, come abbiamo visto nel capitolo su Marinuzzi, questa "ostentazione di italianità" risulta paradossale: Zandonai vuole celebrare la sua nazione, ma lo fa in alcuni casi per mezzo della pittoresca rappresentazione dei paesaggi della sua regione natia, in altri tramite il folklore trentino. In sostanza, immortala l'Italia attraverso i colori di una singola regione, non della penisola intera. Per di più, trattandosi del Trentino, si fa riferimento a un territorio *sui generis* rispetto agli altri, per via della sua tormentata attribuzione che si risolverà solo al termine della Prima Guerra mondiale.²²⁶

Torniamo ora alla produzione di Zandonai. Egli non scrive Sinfonie; si dedica perlopiù alla forma del Poema sinfonico. Possiamo dedurre che abbia pertanto bisogno di un'ispirazione esterna, di un punto di riferimento extramusicale da rappresentare in musica. Se passiamo tuttavia in rassegna il catalogo della produzione di Zandonai è possibile scorgere anche qualche composizione di musica "pura", come il *Concerto romantico* per violino e orchestra:

[...] esaminando il catalogo delle opere strumentali di Zandonai risulta quanto mai scarsa la presenza di composizioni che non abbiano un rapporto con una realtà extra-musicale, vuoi di carattere letterario

²²⁵ Il cimentarsi di Zandonai in questo tipo di produzione sinfonica creava, come abbiamo visto, delle difficoltà a collocarlo nel gruppo dei compositori "reazionari": la musica strumentale di stampo italiano era considerata appannaggio esclusivo della "progressista" "generazione dell'Ottanta". Zandonai stesso aveva, in ogni caso, espresso la sua volontà di realizzare della musica prettamente italiana, libera da influenze straniere: «...ho un'ammirazione altissima per Wagner, che ha veramente delle pagine meravigliose. Ma nonostante questo ho sempre cercato che la mia musica fosse italiana, profondamente italiana...»: citato in ADRIANO BASSI, *Riccardo Zandonai. Tracce di vita*, cit., p. 28.

²²⁶ Fino al 1919, quando finalmente veniva stilato il Trattato di Saint-Germain-en-Laye che sanciva l'annessione dei due territori al Regno d'Italia, sia il Trentino sia l'Alto Adige erano di dominazione asburgica. Alla proclamazione dell'Unità d'Italia, nel 1861, non si era riusciti infatti a ottenere il controllo del Trentino-Alto Adige, che era rimasto pertanto un possedimento austriaco. Stessa cosa dicasi per la Terza Guerra d'Indipendenza: nonostante la vittoria italiana di Bezzecca, il territorio era rimasto asburgico; il Veneto e parte del Friuli, nella stessa occasione, venivano invece annessi al Regno d'Italia. Ciò aveva inevitabilmente provocato presso gli italiani un senso di unificazione "incompleto", sentimento che, di conseguenza, era sfociato nell'irredentismo. È naturale, come abbiamo visto nel capitolo III.1 (*Marinuzzi. I colori della Sicilia*), che in un territorio soggetto alla dominazione straniera si sviluppi un repertorio locale molto sentito, al fine di preservare la propria storia nonostante l'occupazione straniera e di proclamare poi, in seguito al raggiungimento dell'indipendenza, la propria identità. Per di più, pensiamo al contesto accidentato delle montagne, delle Alpi, del confine, dell'estremo geografico settentrionale della penisola, caratteristica che deve aver sicuramente influito sulla costituzione di un patrimonio locale *sui generis* e isolato rispetto ai territori più a sud della regione presa in esame. Per un approfondimento su queste tematiche si vedano: *Rovereto in Italia dall'Irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, cit., 2 voll.; *Rovereto, il Tirolo, l'Italia: dall'invasione napoleonica alla Belle Époque*, cit., 2 voll.; *Storia del Trentino*, Bologna, il Mulino, 2003, vol. 5 *L'età contemporanea 1803-1918*, a cura di Maria Gambari e Andrea Leonardi; *Regioni di frontiera nell'epoca dei nazionalismi. Alsazia e Lorena/Trento e Trieste 1870-1914*, a cura di Angelo Ara e Eberhard Kolb, Bologna, il Mulino, 1995. Tornando a Zandonai, il compositore, suddito austriaco, si era schierato in favore dell'annessione del Trentino al Regno e si era rifiutato di rispondere alla chiamata asburgica alle armi. Infatti, «[...] per la sua attività in favore dell'annessione del Trentino all'Italia, durante la Prima Guerra Mondiale fu accusato dall'Austria di diserzione e condannato (1916) alla confisca dei beni»: FRANCESCO BUSSI, voce *Riccardo Zandonai*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, cit., vol. VIII, p. 582. In merito al patriottismo di Zandonai abbiamo già accennato in precedenza ai numerosi cori patriottici realizzati dal compositore.

[...], vuoi di carattere figurativo (*Quadri di Segantini*) o anche naturalistico (i vari poemi sinfonici ispirati al Trentino). Sembrerebbe quasi che la vena strumentale del compositore, al di fuori dell'area operistica, continuasse ad aver bisogno di un legame con un supporto esterno; in realtà, per poter provare che tale tendenza è stata una scelta estetica di Zandonai e non dovuta ad una carenza di ispirazione, basterebbe prendere in esame un importante brano strumentale come il *Concerto romantico* per violino e orchestra, scritto nell'immediato dopoguerra ed eseguito per la prima volta all'Augusteo di Roma nel gennaio 1921. [...]²²⁷

In ogni caso, l'interessamento di Zandonai per il mondo sinfonico lo porta ad avere una cura certosina dell'aspetto timbrico e ad azzardare anche combinazioni inedite fra strumenti o a impiegarne di insoliti fra le fila dell'orchestra.²²⁸ Il punto di riferimento, in questo senso, è, come osserva Summer, sicuramente la Francia, paese dove già dalla metà del secolo XIX (pensiamo a Berlioz) si sperimentano nuove audaci combinazioni timbriche e l'orchestra assume una statura maggiore; allo stesso tempo si è sviluppata a cavallo del secolo una leggerezza e una rarefazione sonora orchestrale che è tipica per esempio del linguaggio di Debussy. A proposito degli strumenti "insoliti" adoperati in orchestra da Zandonai, possiamo far riferimento a due occasioni in cui l'autore impiega il saxofono.²²⁹ I brani

²²⁷ LUCA SUMMER, *L'aspetto strumentale nell'opera di Riccardo Zandonai*, in *Atti della Giornata di Studio Riccardo Zandonai nel 50° della morte*, cit., p. 101.

²²⁸ «Zandonai, con il sinfonismo, crea nuove possibilità orchestrali attraverso sperimentazioni timbriche»: ADRIANO BASSI, *Alcuni aspetti del sinfonismo zandonaiiano*, in *Riccardo Zandonai*, cit., p. 269; «Zandonai attraverso il sinfonismo fu capace di creare nuove possibilità orchestrali, poiché elaborò sperimentazioni timbriche che lo avvicinarono ai modelli impressionistici di Debussy»: LUCA SUMMER, *L'aspetto strumentale nell'opera di Riccardo Zandonai*, in *Atti della Giornata di Studio Riccardo Zandonai nel 50° della morte*, cit., p. 99.

²²⁹ L'utilizzo del saxofono in orchestra da parte dei compositori italiani nei primi decenni del Novecento è ancora più stupefacente se pensiamo che in Italia non si avrà una classe di saxofono in Conservatorio fino al 1968, quando verrà istituito un *Corso straordinario di saxofono* presso i Conservatori di Pesaro e di Salerno (Maestri Alberto Fusco e Francesco Florio). In realtà, presso il Liceo musicale di Salerno esisteva già da qualche anno la cattedra di sax gestita da Florio: il maestro campano fu dunque il primo didatta di saxofono in un Conservatorio italiano. Questa concessione fu tuttavia del tutto eccezionale e dovuta ai meriti dimostrati da Florio. Nel 1930, con il Regio Decreto dell'11 dicembre n. 1945 che proponeva la sprovvincializzazione dei Conservatori italiani e l'apertura di «nuove classi in relazione alle esigenze musicali moderne», il saxofono, insieme alle percussioni, alla chitarra, al clavicembalo e alla tuba, era rimasto escluso dal Conservatorio. Parecchi anni dopo, alcuni deputati (Silvestri, Sangalli, Morazzoni, Zoppi) avrebbero presentato alla Camera dei deputati un progetto di legge per modificare il regio decreto del 1930, proponendo l'apertura delle classi dei suddetti strumenti: «[...] Alcuni strumenti come saxofono, strumenti a percussione, chitarra [...] non fanno parte dell'elenco di materie previsto dall'articolo 1 del regio decreto 11 dicembre 1930 n. 1945 [...] La discriminazione operata nei confronti delle succitate materie non trova giustificazione alcuna, né sotto il profilo teorico-storico, né sotto il profilo pratico [...] per quanto concerne il saxofono è da rilevare che lo strumento, creato fin dal 1946 interessò immediatamente tutti i più grandi compositori a partire da Hector Berlioz che definì il saxofono la più bella voce grave fino ad oggi conosciuta ed è stupefacente la letteratura dedicata a detto strumento in un periodo storico relativamente breve (appena 150 anni). Occorre rilevare infine che una scuola moderna di musica non può prescindere dalla attualità degli strumenti in questione, la cui partecipazione a tutte le manifestazioni musicali contemporanee (concerti, opera lirica, cinema, teatro, jazz eccetera) è in costante aumento e il cui impiego da parte dei più importanti compositori di avanguardia si può addirittura considerare preferenziale rispetto ad altri strumenti. Non si comprende pertanto quali possano essere i motivi che hanno deciso il legislatore a non considerare nella giusta misura l'importanza di detti strumenti a meno di non supporre un esasperato senso di tradizionalismo accademico che essendo già ingiustificabile nel lontano 1930, appare ai giorni nostri ancor più reativo, iniquo, inammissibile. Si rivela pertanto l'urgente necessità di provvedere alla modifica dell'articolo 1 del regio decreto 11 dicembre 1930 nel senso prospettato dal presente progetto di

sinfonici che ne fanno uso sono i già citati *Fra gli alberghi delle Dolomiti* (1929) e *Quadri di Segantini* (1930-1931). Ma prima di addentrarci nella scoperta di queste due vivide partiture cerchiamo di comprendere i motivi di questa scelta strumentale dell'autore.

Abbiamo già accennato all'ammirazione di Zandonai per la produzione francese a lui coeva, in particolare per Debussy e Ravel.²³⁰ Potremmo pertanto supporre che il maestro trentino abbia avuto modo di ascoltare o di dirigere i *Tableaux d'une Exposition* di Musorgskij orchestrati da Ravel nel 1922, che avevano avuto una grande diffusione, e *Boléro*, sempre di Ravel, del 1928, che aveva avuto un successo planetario. In entrambe le partiture sono presenti dei saxofoni: contralto nel *Vecchio castello*, secondo Quadro dei *Tableaux*; soprano, soprano e tenore in *Boléro*. Le date sono a nostro favore, poiché sia *Fra gli alberghi delle Dolomiti* sia *Quadri di Segantini* sono state composte dopo la pubblicazione delle partiture del compositore francese. Le lettere contenute nell'epistolario di Zandonai testimoniano che l'autore aveva conosciuto i *Tableaux* ma che non li aveva mai diretti, perlomeno non prima del 1940, anno in cui ha preso in considerazione l'idea di includerli in un programma da concerto.²³¹ Per quanto riguarda *Boléro*, sempre tramite l'epistolario scopriamo che Zandonai aveva visionato la partitura di Ravel nel marzo del 1930: questo fatto potrebbe, pertanto, aver influito sulla scelta della strumentazione dei *Quadri di Segantini*; il compositore, tuttavia, ha confessato in più occasioni di non apprezzare il pezzo del compositore francese, se non, per l'appunto, per la magistrale gestione timbrica.²³²

Un'altra motivazione che può aver aiutato o indirizzato la scelta di Zandonai può essere individuata nella sua ampia esperienza con l'organico della banda di cui abbiamo parlato in precedenza. Se torniamo indietro ai primi anni del Novecento, troviamo una partitura per banda scritta da Zandonai a Sacco di Rovereto nel maggio 1905. Si intitola *Gran Marcia Religiosa*, e nel suo organico figurano: flauto in do, saxofono soprano, quartino in mi

legge»: citato in MARIO MARZI, *Il Saxofono*, cit., p. 175. Per ottenere un ulteriore riconoscimento dello strumento da parte delle istituzioni italiane si sarebbe dovuto attendere il 1984, anno in cui, con il Decreto Ministeriale dell'8 febbraio, il *Corso straordinario* si sarebbe tramutato in *Corso speciale permanente*. Infine, con il Decreto Ministeriale del 30 aprile 1993 (Prot. n. 450, 17 giugno 1993) si sarebbe raggiunta la tanto agognata istituzione della classe di Saxofono. Per approfondire la storia dello strumento nei Conservatori italiani si veda *ivi*, pp. 174-176. In merito alle classi presenti nei Conservatori italiani intorno agli anni Trenta si veda ORAZIO MAIONE, *I Conservatori di musica durante il fascismo. La riforma del 1930: storia e documenti*, Torino, EDT, 2005. A proposito dei saxofonisti italiani più in vista nei primi decenni del Novecento abbiamo già fatto il nome di Alcide Carpana nella scheda *Le viole della Scala* della sezione II.1.2 (*Boléro* ovvero un primitivismo meccanico) del capitolo II.1 (*Ravel. L'antico e il moderno*). Aggiungiamo qui anche Giuseppe Papadia, Stelio Licudi e Walter Rugalli. In merito a questi musicisti si veda MARIO MARZI, *Il Saxofono*, cit., pp. 176-178.

²³⁰ È possibile valutare l'interesse di Zandonai per questi due autori francesi visionando l'epistolario del compositore roveretano. Si veda, a questo proposito, la scheda allegata su Zandonai, Debussy e Ravel. **Scheda n. 1**

²³¹ Su questo argomento si veda la scheda allegata su Zandonai e i *Tableaux d'une Exposition*. **Scheda n. 2**

²³² Su questo argomento si veda la scheda allegata su Zandonai e *Boléro*. **Scheda n. 3**

bemolle, clarinetti primi in si bemolle, clarinetti secondi in si bemolle, cornette in si bemolle, flicorni in si bemolle, bombardini in si bemolle, trombe in mi bemolle, genis in mi bemolle, tromboni si bemolle, bassi, tamburo, piatti e grancassa, saxofono contralto, saxofono tenore.

Esempio n. 1 Notiamo, dunque, la presenza di tre saxofoni: soprano, contralto, tenore. Con questo non vogliamo affermare che Zandonai intenda ricreare un “effetto bandistico” nelle sue partiture orchestrali degli anni Trenta, ma che il compositore ha avuto un primo approccio con lo strumento e ne ha così conosciuto la tecnica già nei primi anni del Novecento.

Non sappiamo se il brano era destinato alla banda di Rovereto o a un complesso presente a Sacco. Consultando i documenti dell'Archivio Comunale di Rovereto notiamo che nell'organico della banda roveretana non erano presenti saxofoni. Vi sono poi alcuni documenti (che alleghiamo **Immagine n. 5**) in cui si chiedeva di riformare il corpo musicale municipale, sciolto nella sua forma ufficiale da quando Gianferrari aveva lasciato il suo incarico a Rovereto nell'ottobre del 1899 per trasferirsi a Trento per assumere l'incarico di direttore della Filarmonica: «[...] con il trasferimento del maestro emiliano tutto il sistema musicale municipale entrò in crisi. Senza un coordinatore di prestigio si sfaldarono le tre sezioni della Società musicale, banda, orchestra e coro con l'annessa istruzione specifica.»²³³

Nonostante l'assenza di un'istituzione ufficiale, l'attività musicale nella città era tutt'altro che spenta grazie alla presenza di piccole orchestre, di *ensembles* di varia natura e anche dell'Orchestra roveretana («formata nel dicembre del 1901 dal maestro Alberto Lovato e poi gestita da Quirino Cembrani [dal 17.1.1902]»).²³⁴ Il problema riguardava, per l'appunto, la ricostituzione della banda cittadina. Quirino Cembrani (che guidava la sezione dei legni ai tempi di Gianferrari) aveva provato a più riprese a rimettere in piedi il complesso, ma senza il sostegno del Municipio; nonostante la tenacia e la bravura degli strumentisti, non era possibile andare oltre. Nel luglio 1905 Cembrani riusciva a ottenere il sostegno di «alcuni privati cittadini ed il Municipio si riservava d'intervenire solo in un secondo momento, a fronte di precise garanzie di continuità».²³⁵ Il nuovo gruppo strumentale si chiamava «Vincenzo Bellini». Il 19 novembre dello stesso anno la banda aveva modo di esibirsi per la prima volta nel salone del Grand Hotel.²³⁶ In ogni caso, tutti questi avvenimenti relativi alla

²³³ ANTONIO CARLINI – ANNELY ZENI, *Rovereto e le sue tradizioni bandistiche*, cit., p. 104. A proposito dell'abbandono di Gianferrari della Società musicale di Rovereto si veda *ivi*, p. 102.

²³⁴ In merito ai gruppi musicali presenti a Rovereto agli albori del Novecento si veda *ivi*, p. 104.

²³⁵ *Ivi*, p. 107.

²³⁶ Per approfondire le vicissitudini legate alla formazione della banda Bellini si veda *ivi*, pp. 107-108.

banda Bellini sono successivi al momento in cui Zandonai completa la scrittura della *Gran Marcia Religiosa*, nel maggio del 1905.

Altra ipotesi: Zandonai potrebbe aver scritto il pezzo direttamente per la banda di Sacco, che risulta in effetti attiva in quegli anni.²³⁷ Può essere infine che Zandonai abbia scritto il brano pensando a un altro organico bandistico, non necessariamente roveretano, o che vi fosse la possibilità di chiamare degli strumentisti esterni; oppure ancora che alcuni musicisti della banda (presumibilmente i clarinettisti) fossero in grado di suonare anche il saxofono.

Tornando allo specifico pezzo per banda, «si tratta di una marcia più elaborata delle precedenti ed evidentemente pensata per un utilizzo concertistico (presumibilmente in chiesa) e non funzionale ad eventuali processioni (la struttura ritmica cede infatti il passo a quella melodica)».²³⁸ Il brano è quindi abbastanza *sui generis* rispetto agli altri elaborati da Zandonai per questo tipo di *ensemble*: «l'intera partitura rivela il compositore “colto”, la cui formazione comprende non solo Wagner ma anche Verdi (in questo caso il Verdi di *Aida*)».²³⁹ Carlini e Zeni confermano che è in questo brano che per la prima volta Zandonai impiega dei saxofoni; gli autori notano inoltre che il ruolo di questi strumenti non è assolutamente fondamentale al funzionamento della Marcia, sebbene forniscano un certo apporto timbrico nella sezione del Trio:

I sassofoni che appaiono qui inseriti per la prima volta presentano un carattere del tutto opzionale considerando la loro disposizione e funzione (sempre di raddoppio ad altre parti). Un ruolo forse più consapevolmente coloristico acquistano i sassofoni nella prima parte del *Trio* – scritto nella tonalità della dominante si bem. – affidata al timbro caldo delle ance («armonioso» prescrive il compositore chiarendo così il carattere espressivo dell'intera composizione), accompagnate con accordi «organistici» di tromboni e bassi.²⁴⁰

Come già spiegato sopra, quello che per noi conta è che Zandonai abbia avuto un primo approccio con il nostro strumento già nei primi anni del Novecento, anche se in un organico diverso da quello dell'orchestra.²⁴¹

²³⁷ «Al 1904 risale la riorganizzazione del complesso ad opera di Valerio Rigotti, che chiama alla direzione il maestro Giovanni Baldessari con il quale i dilettanti di Sacco si avviano a nuovi traguardi artistici. Del 1906 è, ad esempio, l'affermazione ad un concorso bandistico organizzato a Salò [...]»: *ivi*, pp. 130-131.

²³⁸ *Ivi*, p. 378.

²³⁹ *Ivi*, p. 379.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 379.

²⁴¹ Si potrebbe ipotizzare un primo contatto di Zandonai con il saxofono durante gli anni di formazione del musicista tra i leggi della banda roveretana. Consultando i vari documenti d'archivio relativi alla Società musicale di Rovereto non risulta tuttavia presente nessun saxofonista all'interno dell'organico della banda roveretana durante gli anni in cui la frequentò Zandonai.

Immagine n. 1²⁴²

Immagine n. 2²⁴³

Immagine n. 3²⁴⁴

Immagini n. 4²⁴⁵

²⁴² CARLO FATT, *Busto di Riccardo Zandonai*, foto scattata in piazza Rosmini, Rovereto, da Alberto Grando il 24/07/2016.

²⁴³ Teatro Zandonai, Rovereto, foto scattata da Alberto Grando il 24/07/2016.

²⁴⁴ Tempietto dell'Armonia, Rovereto, foto scattata il 17/09/2016.

²⁴⁵ Monumento funebre dedicato a Mozart, Rovereto, foto scattate il 17/09/2016.

Scheda n. 1

Zandonai, Debussy e Ravel

[...] Ho ricevuto a suo tempo il Preludio di Debussy, che ho passato in questo frattempo. Mi sembra uno dei lavori più chiari e più ispirati del maestro francese e sono grato a Lei, caro Maestro, di avermelo fatto conoscere. Ho incaricato mio padre di rispedirLe subito quella partitura. [...]

Lettera di Zandonai a Vincenzo Gianferrari, Sacco, 25 gennaio 1909²⁴⁶

[...] E di un'altra cosa io vi prego: consultate i programmi di quest'anno all'Augusteo e constatate se è stata eseguita la *Rapsodia spagnuola* di Ravel. È un pezzo vario e di effetto ed io sarei tentato di metterlo nel mio programma. [...]

Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 22 settembre 1931²⁴⁷

[...] Voglio dirvi che ho cronometrato la *Pavana* di Ravel; dura dai 6 ai 7 minuti. È molto carina e riposante, tanto che più che Ravel sembra Giacomo Puccini... [...]

Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 14 novembre 1931²⁴⁸

[...] Trattandosi di un pezzo di mole avrei preferito la *Rapsodia spagnuola* di Ravel che mi piace tanto e che sarebbe un successo sicuro.- [...]

Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 24 ottobre 1933²⁴⁹

[...] Mi auguro che oggi voi [pos]siate andare a sentire l'Heure Espagnole che è tanto elegante e graziosa. Poi mi direte come questo lavoro sarà accettato dai quattro barbagianni inamidati delle premières del Reale! L'Heure Espagnole arriva a tempo per convincere che ci sono al mondo dei lavori più immorali di Conchita. Questo per gli intransigenti perché per gli intelligenti l'opera d'arte veramente tale non potrà mai essere immorale.- Sapete – per la cronaca – che a Milano il lavoro di Ravel è stato boicottato dopo una protesta dell'arcivescovo? Non è il caso di pensare che il vaticano si muova, ma non si sa mai! [...]

Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 19 febbraio 1940²⁵⁰

[...] Le sinfonie di Beethoven – salvo la IX^a che non mi piace – le ho già dirette tutte; idem le ouvertures.- Il Mozart lo avrei tentato tante volte ma mi è stato sempre sconsigliato perché non ha presa sulla grande massa. Dello Schumann ho diretto la I^a e la IV^a. Di Weber le migliori ouvertures.- I moderni francesi – compreso il Ravel, che è più di tutti nelle mie corde – non si possono eseguire. [...]

Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 2 ottobre 1941²⁵¹

[...] e stamane il mio primo pensiero è stato quello di conoscere la "Suite bergamasca" che ho trovato giacente sul mio tavolo di lavoro.- Si tratta di 4 schizzi deliziosi e suggestivi di grande effetto sul pubblico. Debussy di prima maniera ma che ha già una sua impronta e soprattutto, che rivela una

²⁴⁶ Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Miscellanea/130-LEO0191-Sacco-1909>

²⁴⁷ Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/3193-SAI0107-Pesaro-1931>

²⁴⁸ Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/3231-SAI0125-Pesaro-1931>

²⁴⁹ Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/3859-PEL0137-Pesaro-1933>

²⁵⁰ Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/5352-ZAN1450-Pesaro-1940>

²⁵¹ Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/5704-SIT0226-Pesaro-1941>

sensibilità raffinata e squisita.- Non credo sia il caso per il mio programma di eseguire tutti e quattro gli episodi. Ne sceglierei due – quelli di mezzo – che mi sembrano i più suggestivi e che presentano un carattere diverso l'uno dall'altro: *Minuetto* (sui generis) e *Chiaro di luna*.- [...]

Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 28 ottobre 1942²⁵²

[...] *Debussy* - Ho già istruento il Minuetto della Suite bergamasca. Istrumenterò ora il Chiaro di luna più difficile ma più divertente.- [...]

Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 3 novembre 1942²⁵³

²⁵² Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/5845-VAC0197-Pesaro-1942>

²⁵³ Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/5848-VAC0200-Pesaro-1942>

Scheda n. 2

Zandonai e i *Tableaux d'une Exposition*

[...] Ho sempre dimenticato dirvi che dovrete studiarvi per concerti i *Quadri di Esposizione* del Moussorski [sic] e forse anche il poema *Finlandia* di Sibelius, malamente diretto qui da Gui mercoledì scorso. Credo che questo pezzo si presti a maggiori effetti che voi sapreste ricavare. E poi, è d'attualità.
- [...]

Lettera di D'Atri a Zandonai, Roma, 18 febbraio 1940²⁵⁴

[...] E per continuare l'argomento direttoriale vi dirò che ho pensato molte volte ai quadri di esposizione di Moussorski [sic] strumentati tanto bene dal Ravel, perché li conosco e tanto mi piacciono. Non so se l'amico Sparti mi sa trovare una partitura a buon mercato; ma in tutti i casi potrei scrivere al Carisch che mi offre in visione tutto che può interessarmi.- Non ricordo *Finlandia* di Sibelius ma so che è una bella cosa.- Altra richiesta per Carisch.- [...]

Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 19 febbraio 1940²⁵⁵

²⁵⁴ Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/5351-ZAN1384-Roma-1940>

²⁵⁵ Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/5352-ZAN1450-Pesaro-1940>

Scheda n. 3

Zandonai e *Boléro*

[...] Vi ringrazio della partitura di Ravel che mi arriverà domani e certamente mi interesserà. [...]

Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 26 marzo 1930²⁵⁶

[...] Mi è arrivata la partitura del Bolero di Ravel. Vi ringrazio dell'interessante omaggio. Guardandola non ho saputo se dar ragione al pubblico o ai musicisti. In fondo Ravel non ha fatto che dell'acrobatismo strumentale. Poiché *ha voluto* farlo ha ragione lui; ma i direttori d'orchestra hanno torto di dividere questa musica dalla visione scenica per la quale la musica è nata. [...]

Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 27 marzo 1930²⁵⁷

[...] Così, ieri sera, ho potuto conoscere, con la partitura alla mano, il *Carnevale veneziano* di Tommasini e il Bolero di Ravel.- Il primo è un ottimo saggio di strumentazione,... niente più. Il secondo è un capriccio ardito che dev'essere costata poca fatica al suo autore. Credete che per un'istrumentatore [*sic*] di una certa abilità la costruzione di quel pezzo non può rappresentare che un lieve sforzo. Peccato che il tema sia piuttosto bruttino. Toscanini ha fatto scattare il pubblico. Ma se il pezzo fosse scritto da un italiano e diretto da un direttore discreto che cosa avverrebbe?... Che cosa scriverebbe il Sig. Della Corte se quella composizione fosse presentata da Zandonai?... [...]

Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 10 maggio 1930²⁵⁸

[...] Ditemi come andrà il famigerato e brutto Bolero che è diventato il piatto del giorno di tutti i direttori d'orchestra. Avrei piacere che il pubblico romano fosse coerente con sé stesso... [...]

Lettera di Zandonai a D'Atri, Sacco, 14 novembre 1930²⁵⁹

[...] Ho saputo che in America Toscanini – al solito – s'è portato male col Mengelberg, che lo aveva fatto chiamare alla Symphony Orchestra e che anzi si era recato a Milano per invitarlo!- L'incidente tra Ravel e Toscanini a Parigi è verissimo - Ravel gli disse nettamente che il tempo era sbagliato, del *Bolero*, e che egli lo aveva pensato più lento e più ugualmente ritmato per giungere più efficacemente all'effetto di *esasperazione*; Toscanini replicò che pure al pezzo egli aveva procurato grande successo; e Ravel ribatté che il pezzo lo otteneva, il successo, con qualunque direttore. Tableau!

Mengelberg infatti eseguisce il Bolero con ritmo lento e accentuato. [...]

Il *Bolero*, mettendosi dal punto di vista dell'autore ossia secondo le sue intenzioni, non è *brutto*; si deve anzi dire che è un pezzo riuscito. La trovata è nella concezione.

Lettera di D'Atri a Zandonai, Roma, 15 novembre 1930²⁶⁰

Carissimo Nicolino - ho udito l'altra sera alla Radio di Dozzi – un buon apparecchio americano – il Concerto di Mengelberg. La serata era buona sicché la trasmissione – tolti gli alti e i bassi delle onde, comuni alla stazione di Roma – è risultata chiarissima.- Ho sentito così il Vivaldi, reso molto bene

²⁵⁶ Riportata in <http://zandonai.bibliotecaviva.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2683-ZAN0653-Pesaro-1930>

²⁵⁷ Riportata in <http://zandonai.bibliotecaviva.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2684-ZAN0654-Pesaro-1930>

²⁵⁸ Riportata in <http://zandonai.bibliotecaviva.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2731-ZAN0672-Pesaro-1930>

²⁵⁹ Riportata in <http://zandonai.bibliotecaviva.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2904-ZAN0733-Sacco-1930>

²⁶⁰ Riportata in <http://zandonai.bibliotecaviva.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2905-ZAN0599-Roma-1930>

dall'orchestra lo Scherzo del nipote Mengelberg, che vuole essere moderno per forza mentre è vecchio ed insignificante; il famigerato Bolero di Ravel, che mi è diventato più indigesto della salsiccia senza averne il sapore, e la morte di Sigfrido. [...]

Lettera di Zandonai a D'Atri, Sacco, 21 novembre 1930²⁶¹

[...] Nella prima parte, il *Bolero*, sapientemente condotto, fece scattare il pubblico. Indubitatamente è un pezzo di successo sicuro oramai in tutti i concerti ed è scritto da Maestro. Poi se ne dica tutto quello che si vuole. [...]

Lettera di D'Atri a Zandonai, Roma, 21 novembre 1930²⁶²

[...] Riapro per dirvi che da Ricordi mi telefonano che è arrivata la piccola partitura del *Bolero* di Ravel che avevo ordinata per voi, nonostante non goda le vostre simpatie. Ve la faccio spedire. Considerato che non dovrete udirla ma leggerla, scorrerla anzi, con l'occhio, penso possa interessarvi il vedere com'è precisamente dosata, cucinata e condita, fino al bollore ultimo. Indubitatamente, come studio gastronomico non può esservi indifferente. Una pietanza simile, qualunque ne sia il gusto, non può essere ammannita che da un cuoco sapiente. Ma, a proposito della costruzione, meglio, della condotta, dell'andamento del *Bolero*, osservavo – e ieri l'altro comunicavo la mia osservazione al giovane Rossellini che conosce bene la vostra produzione, e ne conveniva – che la vostra *Ballata Eroica* dell'anno scorso, in sostanza, procede analogamente insistendo sovra un ritmo e un tema che però via via si elabora. Se voi non aveste avuto a subire la tirannia del programma nel testo poetico, probabilmente sareste andato a finire sempre crescendo.

Voglio dire, insomma, che, senza che vi sia una vera e propria somiglianza tra le due composizioni, vi è un'analogia di condotta fino ad un certo punto, e quasi un'intenzione parallela nelle due concezioni su materiale diverso e divergenti finalità - Anche la *Ballata Eroica*, insomma, può essere un esempio di *dosazione*, non certo portata, come nel *Bolero*, alle ultime conseguenze per divenire fine a se stessa – ciò che però ne costituisce la singolarità ed il successo.

Lettera di D'Atri a Zandonai, Roma, 4 dicembre 1930²⁶³

Caro Nicolino - la partiturina del Bolero di Ravel l'ho già da tempo, e me l'avete offerta voi nell'occasione di un mio viaggio a Roma quando Molinari aveva appena eseguito quel pezzo all'Augusteo per la prima volta. La conosco quindi in tutti i suoi particolari. È fatta da un artista di fantasia ed sperimentato nell'arte di mescolari [*recte*: mescolare] sapori – come voi dite, ma non può aver rappresentato un grande sforzo di sapienza per il Ravel: la dosatura delle sue droghe non è nuova; ne è nuovo piuttosto il risultato dell'insieme il cui effetto si posa sull'esasperazione.- Il Bolero, quando lo presentò per la prima volta Molinari, non piacque a Roma; non si può dire che il pubblico non l'abbia compreso perché di oscuro in quella composizione non c'è proprio nulla, come non c'è nulla di intimo; il pubblico ha cambiato poi opinione quando dei direttori autorevoli come Toscanini e Mengelberg l'hanno ripresentato con l'autorità dei propri nomi. Forse l'elemento che ha fatto protestare il pubblico romano la prima volta e che poi ha dato il successo è uno solo: la volgarità del tema; epperò mi è antipatica questa composizione pur ammirandone la fattura che è degna di un artista non comune. Il confronto che voi fate fra il Bolero e la mia Ballata eroica fino ad un certo punto regge; può darsi che io e Ravel ci fossimo incontrati nell'intento del *crescendo* e ci saremmo incontrati pienamente se – come voi giustamente asserite – il testo poetico della Ballata mi avesse

²⁶¹ Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2911-ZAN0735-Sacco-1930>

²⁶² Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2912-ZAN0602-Roma-1930>

²⁶³ Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2930-ZAN0607-Roma-1930>

portato a quel *fortissimo* che io non ho potuto fare appunto perché nell'idea non esiste. Tuttavia una certa analogia fra i due pezzi esiste.- [...]

Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 5 dicembre 1930²⁶⁴

[...] Quanto al *Bolero* di Ravel, non ricordavo proprio di avervelo mandato. Se non volete servirvene per farne a vostra volta, chi sa, un presente ad altri, restituitemelo pure, ch  Sparti me lo riprende – ed indicatemi se avete desiderio di altre partitutine in cambio. [...]

Lettera di D'Atri a Zandonai, Roma, 8 dicembre 1930²⁶⁵

[...] La partiturina del Ravel l'ho gi  restituita allo Sparti con preghiera di inviarmi un'altra cosa che mi interessi. In ogni modo grazie del vostro gentile pensiero.- [...]

Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 10 dicembre 1930²⁶⁶

[...] Naturalmente non seguir  il tempo del Bolero di Ravel – diretto l'altra sera, a Budapest, dallo stesso autore; una marcia funebre esasperante perch  non finiva mai... La ditta Ricordi mi scrive per avvertirmi che a Varsavia andr  in scena fra poco Francesca e che la direzione di quel teatro ha intenzione di invitarmi. Dovr  andare adagio con l'accettare inviti altrimenti il mio lavoro minaccia di camminare al tempo del Bolero di Ravel. [...]

Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 22 aprile 1932²⁶⁷

²⁶⁴ Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2935-ZAN0741-Pesaro-1930>

²⁶⁵ Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2940-ZAN0611-Roma-1930>

²⁶⁶ Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2941-ZAN0743-Pesaro-1930>

²⁶⁷ Riportata in <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/3356-DAZ0307-Pesaro-1932>

Esempio n. 1²⁶⁸

Immagine n. 5²⁶⁹

²⁶⁸ RICCARDO ZANDONAI, *Gran Marcia Religiosa*, per banda, riproduzione del manoscritto autografo, Sacco di Rovereto, maggio 1905, copertina e p. 1. Ringrazio la bibliotecaria Milena Bassoli dell'Archivio Storico della Biblioteca Comunale di Trento per avermi permesso la consultazione e la riproduzione del documento in questione.

²⁶⁹ Lettera di Giovani Cavalieri al Municipio di Rovereto, 14 agosto 1905, fascicolo L, n. 6, 1905, conservato presso gli archivi storici della Biblioteca Civica del comune di Rovereto. Ringrazio i bibliotecari dell'archivio per avermi permesso di consultare e di riprodurre il materiale in questione. Dalla lettera possiamo dedurre l'assenza di un complesso cittadino nel 1905; abbiamo anche modo di verificare gli sforzi di più personalità (fra cui Quirino Cembrani) al fine di costituire un gruppo stabile di musicisti. Lo scopo della lettera è quello di chiedere al Municipio «un locale per le prove e per le adunanze sociali».

III.2.1 *Fra gli alberghi delle Dolomiti*

Passiamo ora a uno dei due brani orchestrali di Zandonai che contemplano il saxofono all'interno del loro organico: *Fra gli alberghi delle Dolomiti, echi sinfonici* per orchestra. Il brano viene composto dall'autore nel corso del 1929 e terminato nel settembre dello stesso anno; l'orchestrazione viene effettuata a Sacco e conclusa a fine ottobre 1929.²⁷⁰ La prima esecuzione avviene presso l'Augusteo di Roma il 5 gennaio 1930 con la direzione dell'autore. Il pezzo viene pubblicato da Ricordi nel 1932.²⁷¹ **Immagine n. 6**

La gestazione di questa composizione è abbastanza difficoltosa. Sembra che inizialmente Zandonai stesse lavorando a una Sinfonia, e che successivamente abbia tratto del materiale da questa per trasformarne i movimenti in «echi sinfonici per orchestra»: *Fra gli alberghi delle Dolomiti*.²⁷² La storia del titolo del brano è alquanto travagliata. L'8 luglio 1929 Zandonai informa Nicola D'Atri dei suoi progetti e dei suoi dubbi; esterna fra l'altro la volontà di immettere un saxofono all'interno della partitura:

Io lavoro perché prima di andare ai monti voglio finire e limare queste due impressioni sinfoniche che ora mi occupano tanto da poterle istruire in campagna quando il tempo non mi permetterà di andare a caccia o non avrò voglia di passeggiare. [...] L'altro pezzo, di carattere romantico ma brillante, non so ancora come intitolarlo. La musica potrebbe dare l'impressione di trovarsi vicini ad uno stabilimento balneare (!) verso la mezzanotte. C'è un saxofono che piange e ci sono dei ritmi che potrebbero essere anche di danza. Tutto ciò preso molto vagamente. C'è un orologio che suona le undici e la mezzanotte... Il titolo, quindi, avrebbe un grande valore di suggestione per il pezzo tanto più che oggi il successo delle composizioni moderne dipende dai titoli più che dalla consistenza della musica. Ma troveremo. [...]²⁷³

²⁷⁰ In una lettera a Nicola D'Atri, redatta a Sacco il 26 ottobre 1929 Zandonai scrive: «Come vi ho scritto ieri l'altro, sto istruendo la *Fantasia sinfonica* ed è già scritta metà della partitura.»: <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2537-VAC0078-Sacco-1929>

²⁷¹ Per tutti questi dati si veda DIEGO CESCOTTI, *Riccardo Zandonai: Catalogo tematico*, cit., pp. 536-537.

²⁷² Zandonai accenna alla Sinfonia nella lettera a Nicola D'Atri scritta a Pesaro il 24 febbraio 1929: «Tornando a noi posso dirvi oggi che sono più tranquillo e soddisfatto; salvo ritocchi inevitabili e limature, ho fissato quasi interamente il 1° tempo della Sinfonia.- Al contrario di quello che potreste immaginare dal titolo ne è venuto fuori una cosa molto viva e brillante che può avere un carattere notturno... ma che non farà dormire nessuno... Questo primo tempo dura 10 minuti circa, cioè, un minuto di più del 1° tempo dell'8° e tre minuti di più del 1° tempo della V°, di Beethoven. Come forma può richiamare la sinfonia classica ma senza nessun conto nella esposizione o ripetizione di temi.- Penso di riunire insieme il 2° e 3° tempo che dovrebbero dare l'impressione di un colloquio di amanti, in mezzo al linguaggio dei fiori, in una notte stellata.- L'ultimo tempo dovrebbe poi preludere all'alba.- Sarò libero fino all'8 marzo e poiché i nervi sono alenati [sic] e la sensibilità pronta, può dare che riesca a sbizzare anche il 2° tempo.»: <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2350-VAC0014-Pesaro-1929>

²⁷³ Lettera di Zandonai a Nicola D'Atri, Pesaro, 8 luglio 1929, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2439-VAC0050-Pesaro->

Nei mesi successivi l'autore continua a dimostrare una certa titubanza:

“Echi della notte” *Fantasia sinfonica* per orchestra

(...vicino all’Hôtel “Dolomiti”, fra le 23 e le 24, in una notte di agosto.)

quel “vicino” mi piace poco; potrei mettere (...all’ombra dell’Hôtel “Dolomiti”, fra le 23 e le 24, in una notte di agosto; ma quell’“ombra” fra le 23 e le 24 mi sembra un po’ azzardato. Vedete voi se trovate di meglio e cambiate.-)] L’autore ha cercato di cogliere (in modo approssimativo ma senza volerle imitare) le impressioni musicali notturne che vengono dal grande albergo e fonderle con la notte. Questa l’idea.-

274

Pochi giorni dopo, il 26 ottobre, sempre a D’Atri, Zandonai parla di una «Fantasia sinfonica ([che] ha tutto il carattere movimentato di un’ouverture)». ²⁷⁵ Ancora scrivendo a D’Atri, il 19 novembre Zandonai si riferisce al suo pezzo chiamandolo «...Impressione sinfonica» e, discutendo a proposito del programma da eseguire all’Augusteo, in cui desidererebbe inserire la sua nuova composizione, ne parla così, chiedendo consiglio all’amico:

Del mio *primo pezzo* metto un titolo qualunque, o meglio il titolo musicale lasciando in bianco il sottotitolo che ancora non s’è trovato ma che dovrebbe rispondere a questo concetto: *impressioni musicali colte vicino ad un albergo dei monti pallidi (Dolomiti) fra le 23 e le 24 della stagione estiva.*- Cercate voi di sintetizzare l’idea in tre o quattro parole.- ²⁷⁶

Solo due giorni dopo, il 21 novembre, Zandonai azzarda un’altra idea: «L’orologio dell’Hôtel Dolomiti” Schizzo sinfonico», e chiede: «Vi piace come titolo del mio pezzo: “L’orologio dell’Hôtel Dolomiti?”-” risponderebbe bene al carattere del lavoro che si potrebbe poi illustrare nel concetto con una appropriata didascalia.-». ²⁷⁷ D’Atri gli risponde in questo modo:

Il titolo: L’Orologio dell’Hôtel Dolomiten –mi piace e mi interessa. Purché l’orologio abbia una parte di un certo rilievo nel pezzo = Invece che *Schizzo Sinfonico* si potrebbe chiamare *Impressione dal Vero* -

¹⁹²⁹ È curioso il fatto che Zandonai parli di uno «stabilimento balneare», considerando che poi il pezzo farà riferimento alle montagne, nello specifico alle Dolomiti.

²⁷⁴ Lettera di Zandonai a Nicola D’Atri, Sacco, 14 ottobre 1929, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2529-VAC0075-Sacco-1929>

²⁷⁵ Lettera di Zandonai a Nicola D’Atri, Sacco, 26 ottobre 1929, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2537-VAC0078-Sacco-1929>

²⁷⁶ Lettera di Zandonai a Nicola D’Atri, Sacco, 19 novembre 1929, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2558-VAC0089-Sacco-1929>

²⁷⁷ Lettera di Zandonai a Nicola D’Atri, Sacco, 21 novembre 1929, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2563-VAC0091-Sacco-1929>

oppure *Impressione sinfonica dal vero* - oppure *Schizzo sinfonico dal vero*, analogamente al linguaggio pittorico.-
S'intende che dopo seguirebbero, nel programma, alcune parole di spiegazione sul concetto del pezzo.²⁷⁸

Il giorno dopo, sempre riferendosi al programma per il concerto all'Augusteo Zandonai specifica:

Se il titolo della mia composizione vi piace troveremo poi un breve e suggestivo commento che giustifichi l'*orologio* come fatale misuratore del tempo nei momenti lieti o tristi della vita. Questo orologio [-] che segna prima le 23 e poi le 24 - è un tocco di contrasto nel pezzo di carattere brillante.-
Certo che la composizione risponde più ad un'*ouverture* che ad un finale di programma o di prima parte, epperò io l'ho collocata come inizio della seconda parte.-²⁷⁹

Nell'epistolario non viene specificato come, ma il titolo definitivo del brano diviene *Fra gli alberghi delle Dolomiti*. Dopo la prima romana del 5 gennaio 1930 D'Atri scrive ad Arturo Rossato:

Dimenticavo di dirvi che il successo di Riccardo all'Augusteo è stato completo, come autore e come direttore, sebbene al secondo concerto, di sera, il pubblico scarseggiasse a causa delle luminarie ecc. ecc. = Contrariamente alla mia previsione, il pezzo delle *Dolomiti* non passò sotto silenzio. Ebbe applausi ma non calorosi né generali come quelli della Ballata Eroica = Il mio giudizio sulle *Dolomiti* è sempre quello di prima. Il pezzo va riveduto e diversamente svolto e concluso: a Riccardo ne ho detto anche il come e non... ha reagito, anzi.- [...] ²⁸⁰

Insomma secondo D'Atri il pezzo, per essere veramente efficace, necessita di modifiche. Pochi mesi dopo Zandonai comunica a D'Atri di voler apportare dei cambiamenti al brano secondo il suo consiglio, al fine di migliorarlo per l'esecuzione napoletana (che avverrà il 16 maggio 1930 al Teatro San Carlo): «Sto anche pensando di completare il pezzo delle Dolomiti secondo le nostre ultime intenzioni. A Napoli me l'hanno chiesto questo pezzo, ma farò in tempo a metterlo in ordine?»²⁸¹ E ancora, pochi giorni dopo, specifica che i cambiamenti da effettuare riguardano la strumentazione e il finale del brano:

Da ieri lavoro con assiduità al pezzo delle *Dolomiti*. Poiché l'ho promesso a Napoli bisogna che me lo levi dai piedi. Io non amo questi ritorni sulle composizioni fatte e preferirei dare del nuovo... Ma questa

²⁷⁸ Lettera di Nicola D'Atri a Zandonai, Roma, 22 novembre 1929, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2564-PRO0035-Roma-1929>

²⁷⁹ Lettera di Zandonai a Nicola D'Atri, Sacco, 23 novembre 1929, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2565-VAC0092-Sacco-1929>

²⁸⁰ Lettera di Nicola D'Atri ad Arturo Rossato, Roma 12/1930 domenica, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2614-FIL0168-Roma-1930>

²⁸¹ Lettera di Zandonai a Nicola D'Atri, 14 marzo 1930, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2667-ZAN0647-Pesaro-1930>

volta capisco che un ritorno può essere utile se non altro per dare vita ad una composizione che non è bruttissima. Vorrei fare in tempo a definire la parte ideale per poter lavorare di istrumentale a S. Remo. Può darsi che ci riesca poiché qui non si tratta di sviluppare ma di trovare un finale di effetto.-²⁸²

Infatti, confrontando i programmi di sala della prima all'Augusteo di Roma del 5 gennaio 1930 e del concerto al Teatro Massimo di Palermo dell'11 gennaio 1931 è possibile rilevare una certa differenza nelle note di sala dedicate alla partitura di Zandonai:

La composizione distinta col titolo *Fra gli alberghi delle Dolomiti*, è caratterizzata dall'autore colla denominazione di *Echi sinfonici* e reca le seguenti brevi note:

Dai piccoli e grandi alberghi delle Dolomiti si spandono nella notte estiva i suoni festosi della gaia vita mondana. Ma dalla torre del villaggio il vecchio orologio ammonisce coi lenti rintocchi dell'ora. Gli echi fugaci si disperdono e ritorna il silenzio.

Al tema fondamentale, presentato in principio melodicamente dal sassofono, segue un movimento ritmico di danza che, assumendo vari aspetti strumentali e aumentando gradatamente d'intensità, giunge alla maggiore sonorità e poi s'arresta, lasciando al sassofono il compito principale della conclusione mentre fra armonie calme e gravi si sente risuonare dall'orologio del villaggio la mezzanotte.²⁸³

«Dai piccoli e dai grandi alberghi delle Dolomiti si spandono nella notte estiva i suoni festosi della gaiezza mondana. Invano dalla torre del villaggio il vecchio orologio ammonisce coi lenti rintocchi dell'ora: l'eco fugace della campana è sommersa nel rapido pulsare della vita e del piacere»

Armonie calme e profonde e la serena melodia di un saxofono tratteggiano da principio la quiete notturna nella maestosa chiostra alpina. Movenze ritmiche di danza sorgono poco a poco, aumentando gradatamente d'intensità. Interrotta per un istante dalla campana dell'orologio che suona la mezzanotte e dalla voce sognatrice del saxofono le danze riprendono noncuranti e la pagina sinfonica si chiude nel più lieto brio.²⁸⁴

Nel 1929 Zandonai lavora anche ad altre composizioni: *Ballata eroica*, la marcia *Telefunken* e un «pezzo novecentesco» che probabilmente è all'origine dell'ouverture *Colombina* scritta alcuni anni più tardi.²⁸⁵ Fra l'altro, inizialmente, *Ballata eroica* e *Fra gli alberghi delle Dolomiti* (che vengono elaborati contemporaneamente) sono destinati all'editore

²⁸² Lettera di Zandonai a Nicola D'Atri, 26 marzo 1930, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2683-ZAN0653-Pesaro-1930> La nuova versione del brano viene eseguita a Napoli il 15 maggio 1930 con la direzione di Zandonai. Cfr. DIEGO CESCOTTI, *Riccardo Zandonai: Catalogo tematico*, cit., p. 537.

²⁸³ Programma di sala per il concerto del 5 gennaio 1930, Roma, Teatro Augusteo, p. 5. Ringrazio Marcello Ciliberto della biblomediateca dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia per avermi fornito una copia del programma. **Immagine n. 7**

²⁸⁴ Programma di sala per il concerto dell'11 gennaio 1931, Palermo, Teatro Massimo, p. 7. Ringrazio Silvana Danzè della biblioteca del Teatro Massimo di Palermo per avermi fornito una copia del programma. **Immagine n. 8**

²⁸⁵ DIEGO CESCOTTI, *Riccardo Zandonai: Catalogo tematico*, cit., p. 536.

Benjamin di Amburgo.²⁸⁶ In ogni caso, il brano testimonia quell'amore per la natura e in particolare per il paesaggio montano del Trentino che Zandonai manifesta durante l'arco di tutta la sua vita. Il riferimento geografico è infatti dichiarato apertamente nel titolo: le Dolomiti.²⁸⁷ Ma al paesaggio naturale viene affiancato quello delle artificiali costruzioni umane: gli alberghi. E come vedremo, di questi alberghi a interessarci particolarmente è un orologio che batte la mezzanotte.²⁸⁸ Compagno, dunque, il mondo rurale e il mondo urbano.²⁸⁹

Come abbiamo già visto in precedenza e come hanno sottolineato più studiosi, la predilezione di Zandonai per il paesaggio montano è palese e viene dimostrata in più occasioni: «Alcuni [brani per orchestra], *Autunno fra i monti*, *Primavera in Val di Sole*, *Fra gli alberghi delle Dolomiti*, *Rapsodia trentina* indicano con chiarezza le sue intenzioni, i luoghi a cui volle ispirarsi, elevando poeticamente la nostalgia delle sue montagne».²⁹⁰ Quanto al brano *Fra gli alberghi delle Dolomiti*, esso è così dipinto da Bassi: «L'interessante poema sinfonico ha una venatura impressionistica che ricalca gli istanti nati da una personale visione del mondo circostante, inserendovi delle figurazioni ritmiche di grande efficacia [...]».²⁹¹ Si elogia quindi il trattamento ritmico del pezzo; in altri casi viene rimproverata la povertà tematica del brano, mentre viene incensata la maestria della strumentazione:

Meno riuscito ci sembra l'altro poema *Fra gli alberghi delle Dolomiti*, dove più povera è l'invenzione tematica; pure anch'esso presenta una magistrale e originale strumentazione, ricca di trovate, fra cui il gioco dell'arpa e della celeste unite al pianoforte contro gli archi. [...]»²⁹²

²⁸⁶ Cfr. *ibid.*

²⁸⁷ Un altro brano che fa riferimento alle Alpi è la celeberrima *Eine Alpensinfonie* di Richard Strauss, del 1915. Anche Vincent d'Indy ha fatto riferimento al paesaggio montano in molte sue composizioni: *Poème des montagnes*, 1881; *Symphonie sur un chant montagnard français (Symphonie cèvenole)*, pour piano et orchestre, 1886; *Jour d'été à la montagne*, triptyque symphonique, 1905. Per approfondire il vasto tema di musica e natura si vedano: JEAN BOIVIN, *Musica e natura*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2001, vol. 1 *Il Novecento*, pp. 322-347; CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, cit., pp. 326-329.

²⁸⁸ Riguardo alla natura dell'orologio (collegato a una campana) vi è una certa confusione: Zandonai parla, nelle sue lettere, dell'orologio di un albergo, l'Hotel Dolomiti. Nel programma di sala si descrivono i rintocchi dell'orologio della torre del villaggio. Alcuni studiosi invece suppongono che l'orologio sia quello del campanile del paese.

²⁸⁹ In merito allo scontro fra città e campagna facciamo riferimento anche a *Nocturne* di Honegger, trattato nel capitolo II.2 (*Honegger. La sala cinematografica e la sala da concerto*). In questo brano abbiamo avuto modo di rilevare l'opinione di Honegger sulla cattiva influenza dei cambiamenti urbanistici sul paesaggio rurale. Abbiamo evidenziato invece come Jacques Ibert immortalò con fedeltà e leggerezza i vari volti di una delle città per eccellenza dei primi decenni del secolo XX, Parigi, nella *Suite symphonique Paris*, all'interno del capitolo II.3 (*Ibert. Fra mare e terra*).

²⁹⁰ BIANCA BECHERINI, *Dal teatro alla produzione sinfonica di Riccardo Zandonai*, in *Immagini esotiche nella musica italiana*, cit., p. 92.

²⁹¹ ADRIANO BASSI, *Riccardo Zandonai. Tracce di vita*, cit., p. 51.

²⁹² ADELMO DAMERINI, *Le musiche non teatrali*, cit., p. 19.

Ma esaminiamo l'accoglienza del brano da parte della critica in seguito alla prima romana del 5 gennaio 1930. Ecco di seguito due articoli che fanno riferimento a *Fra gli alberghi delle Dolomiti*, entrambi pubblicati il 7 gennaio 1930, il primo nel «Giornale d'Italia», il secondo di Alberto Gasco nella «Tribuna»:

Un aspetto della personalità artistica di Riccardo Zandonai, apparentemente marginale ma in realtà abbastanza considerevole quanto ad esiti di affermazione individuale, riguarda l'attività di direttore d'orchestra che il maestro trentino ebbe a svolgere a fianco di quella compositiva, sia nei teatri lirici in occasione dell'allestimento delle proprie opere che nelle sale da concerto per la preparazione di concerti sinfonici. L'approccio al podio direttoriale fu per Zandonai un passaggio naturale, spontaneo, costituendosi non tanto ad attività alternativa quanto a significativo complemento di quella creativa: egli fu infatti, anche nel campo sinfonico, principalmente un esecutore di se stesso, contribuendo in prima persona alla conoscenza e alla diffusione nelle diverse piazze d'Italia della propria musica strumentale. [...] *Fra gli alberghi delle Dolomiti*: l'autore, che è un alpigiano e sente il fremito e la follia dei suoi luoghi, vede, ascolta e riesprime un quadro di alta suggestione, di vivo contrasto, di squisita essenza estetica ed anche, se vogliamo, di chiara significazione etica. Dagli alberghi escono onde di melodie caratteristiche e voluttuose del sassofono e ritmi irrequieti di danze, che rompono l'austero silenzio della notte purissima d'estate. Il sinfonismo, sempre prevalentemente drammatico, si prospetta in vari atteggiamenti, riconoscibilmente zandonaiiani, specie in certe violenze sonore, in certi passaggi descrittivi affidati agli strumentini, nella impostazione e negli sviluppi delle idee. Quando i lenti rintocchi del vecchio orologio del villaggio si spandono solenni e ammonitori, la gaia e frivola vita mondana si spegne nel vasto e profondo gorgo di armonie, che sembrano sorgere dalla natura circostante. [...] Queste due composizioni di Z. [*Fra gli alberghi delle Dolomiti* e *Ballata eroica*] rientrano in quella corrente sinfonico-romantica, con più o meno forti tinte di realismo, che sembra risponda ad un indirizzo assai adatto a riconciliare i nostri compositori con il nostro pubblico; ma sarà esso l'indirizzo più giusto, più sano e più fecondo? [...] Z., autore e interprete, ha ricevuto lietissime accoglienze ed è stato calorosamente applaudito ed evocato alla fine di ogni numero. [...] ²⁹³

Durante l'ultima estate, trascorsa fra le natie montagne del Trentino, R. Z. ha composto, a guisa di svago, due lavori sinfonici e ieri è venuto all'Augusteo per presentarli al giudizio del pubblico romano. Il ritorno dell'insigne maestro col suo nuovissimo bagaglio musicale ha destato molto interesse e un folto pubblico uguale alle due composizioni che si intitolano rispettivamente *Fra gli alberghi delle Dolomiti* e *Ballata eroica* e che hanno un esplicito carattere descrittivo e rivelano una tendenza coloristica molto accentuata. Diremo brevemente sì dell'una che dell'altra, senza celare le nostre preferenze per la seconda. La regione delle Dolomiti è assai frequentata l'estate dai turisti e dai villeggianti e durante l'inverno dagli skiatori giocondi e turbolenti. Tutti sanno perciò come essa sia piena di alberghi, quale più quale meno *chic*, ove si mangia pantagruelicamente, si dorme senza fastidi e si ha la soddisfazione di ascoltare i fox-trot e i tanghi suonati da orchestre piene di buona volontà. Lo Z., reduce da una bella gita a Cortina d'Ampezzo e a San Martino di Castrozza, ha sentito il prepotente bisogno di fermare le sue impressioni

²⁹³ R. d. r., «Il Giornale d'Italia», 7 gennaio 1930, riportato in DIEGO CESCOTTI, *Zandonai direttore d'orchestra: I concerti di Roma 1915 – 1934*, cit., p. 86.

sulla carta pentagrammata e così ha avuto origine il vivace poemetto che ieri abbiamo applaudito. Si capisce subito come nella partitura dello Z. l'elemento ritmico assuma uno speciale valore. Nessun fox-trot e nessun tango è riprodotto, ma i motivi di danza appuntano qua e là, sostenuti da ritmi di brillante effetto. Il lavoro appare agile, spontaneo e strumentato con magia di colori. Però nuoce ad esso la chiusa, nella quale, spente di colpo le luminarie allegre, uomini e cose annegano nell'ombra: l'orologio di un campanile suona così melanconicamente, che neppure le farfalle notturne hanno il coraggio di mettersi a fare all'amore. Questa precipitosa caduta nell'oscurità e nella tristezza sembra un immeritato castigo. Tuttavia, poiché l'orchestra è soffice come un materasso di lana cardata di fresco, si cade senza farsi alcun male. Così l'avventura del viaggio, pur avendo una conclusione diversa da quella che si attendeva, lascia un ricordo abbastanza simpatico e conviene dichiararsi soddisfatti. [...] ²⁹⁴

Nel primo articolo possiamo sottolineare l'elogio per lo Zandonai direttore d'orchestra, oltre che compositore, il quale si prodiga a diffondere la propria musica sinfonica (oltre che quella altrui); per quanto concerne *Fra gli alberghi delle Dolomiti*, si evidenzia come l'autore vi manifesti l'influenza della sua terra d'origine e come riesca a esprimerla in un contesto musicale. La pacifica notte in alta quota viene "disturbata" dal canto del saxofono e da alcune melodie di danza che provengono dagli alberghi;²⁹⁵ ma quando suona l'orologio del paesino la serena vita dei turisti si spegne per ridare spazio al suono della natura circostante. Il critico rileva in questo brano la volontà del compositore di avvicinarsi agli uditori tramite la forte componente descrittiva/evocativa presente nella partitura.²⁹⁶ Pure nel secondo articolo si nota la tendenza descrittiva, ma anche il curato dosaggio dei colori timbrici. Gasco sottolinea l'accentuata componente ritmica del pezzo (che si rifà alle danze degli alberghi). La nota dolente consisterebbe nel finale, nel quale le attività umane si arrestano dopo i rintocchi dell'orologio. Notiamo, dunque, che anche la critica evidenziava l'inefficacia della parte terminale della partitura, mentre ne elogia la resa orchestrale e l'elemento ritmico.

L'organico definitivo previsto nell'edizione a stampa di Ricordi prevede: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti in Si bemolle, clarinetto basso in Si bemolle, saxofono contralto in Mi bemolle, 2 fagotti, 4 corni in Fa, 4 trombe in Si bemolle, 3 tromboni, trombone basso, timpani, triangolo, tamburello basco, tamburo, piatti, grancassa, tam-tam, xilofono, celesta, campana, 2 arpe, pianoforte, archi. Come possiamo notare, la compagine delle percussioni è davvero nutrita.

²⁹⁴ ALBERTO GASCO, «La Tribuna», 7 gennaio 1930, riportato in *ivi*, pp. 86-87.

²⁹⁵ Anche in *Nocturne* di Honegger abbiamo visto come la pace della campagna venga "disturbata" da un prodotto umano: il caos della città.

²⁹⁶ Come abbiamo visto nel capitolo II.2 (*Honegger. La sala cinematografica e la sala da concerto*), sezione II.2.1 (*Mouvement symphonique n° 3 e Nocturne*), la volontà di avvicinamento verso il pubblico è stata notata anche da Robert-Aloys Mooser per quanto concerne Honegger e il suo *Mouvement symphonique n° 3*.

Il brano si apre in Allegro giusto con dei misteriosi accordi di quinte vuote che si muovono in direzione discendente di viole, violoncelli e contrabassi in *pianissimo* (il sax per ora *tacet*), cui poi si aggiungono violini e clarinetti. Siamo in ascolto di una pacifica notte sulle Dolomiti. Da b. 25 l'organico si allarga e ai profondi accordi precedenti si aggiunge la scansioni ritmica di triangolo, tamburo, celesta, arpe, pianoforte e violini. Su questo sfondo sonoro si staglia, da b. 28, il *solo* del saxofono contralto: parte da un Fa diesis4 che attraverso il Re diesis4 plana sul Do diesis 4. Il passaggio è legato, nella dinamica *piano*; lo strumentista deve però “gonfiare” il suono fra il Fa diesis4 e il Re diesis4. A b. 33 abbiamo di nuovo un disegno discendente dal Fa diesis4 al Do diesis4 che stavolta passa però con un'inflexione cromatica attraverso il Mi diesis4 e il Re4; i valori iniziano a diminuire rispetto alle semibreve dell'intervento precedente; la dinamica cresce per poi ridiscendere fra il Mi diesis4 e il Re4; la pronuncia è sempre morbida e legata.

I valori diminuiscono ulteriormente a b. 39, quando il discorso dello strumento, dopo due brevi, timidi tentativi, prende davvero il via. La dinamica è in *crescendo* e il registro del sax si muove dal Do diesis5 al Re3. Dopo le prime quattro misure che “discendono” verso il basso e le bb. 43-44 che, con l'alternanza di semiminime e coppie di crome, stanno a metà strada, il sax inizia a salire, per lanciarsi in un intervallo Fa diesis4-Do diesis5 in un *crescendo* molto espressivo che spicca sul telaio di accompagnamento dell'orchestra. Da qui, però, lo strumento riprende la discesa, in *diminuendo*, partendo dal Sol diesis4 e arrivando al Re4 accentato di b. 49, dalla quale riprende il lamento di sapore cromatico per note lunghe esposto all'inizio della partitura. Nel frattempo, da b. 51 sono le viole e i clarinetti a esporre una melodia giocosa e spensierata, ma a b. 56 le viole lasciano il posto al sax, per la chiusura dell'intervento, con dei passaggi cromatici di semiminime legate quattro a quattro in *crescendo*, con l'ultima nota Fa diesis4 di b. 60 in *sforzando*. **Esempio n. 2**

Si aprono poi le danze nelle sale degli alberghi, con freschi motivi di serate mondane che aumentano la loro frenesia man mano che ci si addentra nella composizione: costituiscono l'irruzione degli artifici dell'uomo nella natura. Il sax *tacet* e rientra solo a b. 96, di nuovo con interventi di note lunghe “in armonia” con fagotto, tromboni e timpani, in contrasto con il resto dell'orchestra, che continua a “danzare” festosamente. Lo strumento smette di suonare a b. 110. I ritmi vivaci continuano, anche se non manca un momento di minor “espansività” a b. 115, dove è segnato Più calmo; a b. 131 si riprende tuttavia a pieno ritmo, A tempo con vivacità. A b. 173 la campana dell'orologio richiama all'ordine con undici lenti rintocchi della nota Fa diesis3: sono le ventitré. Le danze si fermano, ma non appena la campana smette di risuonare i motivi festosi ripartono a b. 193 con più foga di prima.

Segue un momento più “contenuto” quando incontriamo l’indicazione Calmo, ma a tempo a b. 252, in cui si inserisce due misure dopo il saxofono, ancora con delle armonie sognanti che si muovono in direzione discendente, in coppia, questa volta, con l’oboe, mentre gli altri strumenti fungono da sfondo. Sono le voci del sax e dell’oboe che devono emergere; sulla loro parte Zandonai precisa infatti: *espressivo e sentito*. A b. 274 ritorna il motivo festoso scandito dall’alternanza di semiminime e coppie di crome incontrato già a b. 43, che il sax esegue con oboe e corno inglese. Il saxofono questa volta scende fino al suo estremo grave, ovvero al La diesis² (b. 276), richiedendo allo strumentista una certa destrezza nel registro grave. Ma subito dopo lo strumento inizia a risalire arrivando a toccare il Sol diesis⁴ di b. 277, per poi scendere ancora verso il Sol diesis³ di b. 281. Seguono tre misure dal tono più aggressivo, in cui sax, oboe e flauto eseguono delle coppie di semiminime-crome legate, con accento sulla semiminima, seguite da una pausa di croma a mo’ di singhiozzo, che si muovono con un andamento cromatico. Di nuovo delle inflessioni cromatiche di semiminime a b. 285 da parte di sax e flauto che si chiudono a b. 291. **Esempio n. 3**

Riparte la danza, sempre più indifferente alla quiete notturna della natura; anche questa volta si inserisce un momento Un poco più lento (b. 414) in cui il sax si esibisce con delle scure armonie che si muovono in direzione discendente; in questo caso la dinamica è *fortissimo* e a dar man forte al sax vi sono gli altri legni, i corni, le trombe, i violini e le viole. È l’annuncio della mezzanotte. Da b. 431 la campana suona infatti i suoi dodici rintocchi; all’orchestra viene prescritto di *diminuire e rallentare un poco*. **Esempio n. 4** A b. 458 si riprende il tempo precedente; il sax riparte a b. 473 insieme agli altri strumenti con una melodia scandita da semiminime; la dinamica è in *crescendo* e il disegno melodico del sax si muove sia verso l’alto sia verso il basso, arrivando ad atterrare su delle semiminime accentate e ben scandite alle bb. 481-482. Il sax *tacet* a b. 483, quando riprende a pieno ritmo il Tempo deciso e vivace.

Esempio n. 5

A b. 499 il sax si inserisce nella danza quasi marziale, che prevede la scansione di notte accentate o staccate-puntate in compagnia del resto dell’orchestra; lo strumento si muove nel suo registro medio e si arresta a b. 519. Andiamo così verso la fine del pezzo: Zandonai tenta di enfatizzare l’allegrezza della compagnia in festa negli alberghi. **Esempio n. 6** Il sax si reinserisce a b. 526, dapprima con delle armonie discendenti, poi con delle decise terzine accentate in compagnia degli altri fiati a b. 529. Da b. 530 compaiono delle semiminime accentate, isolate da pause, fino a che lo strumento si appoggia alla semibreve di Re diesis⁴, che sfocia in due terzine della medesima nota a b. 535.

Si ripetono all'incirca le stesse decise scansioni di semiminime e minime fino a b. 542, in cui il sax, con i corni e le trombe, ribatte il Fa diesis⁴ in una figura sincopata, enfatizzata dagli accenti, che si protrae fino a b. 547. Ricomincia subito dopo il susseguirsi di semiminime e minime accentate o staccate-puntate in salita e in discesa, dove il sax arriva a toccare, in acuto, il Si bemolle⁴. Da b. 554 per il sax è un continuo alternarsi di minime e semiminime di Do diesis⁴⁻³, accentate, insieme a clarinetto basso, fagotto, tromboni, violoncelli e contrabbassi, mentre gli altri strumenti eseguono leggere crome staccate-puntate. Il tempo rallenta a b. 559 e la dinamica cresce: è l'apice della danza. Questa si chiude a b. 561. A b. 562, Poco più lento, il sax emette un Si bemolle³ di tredici quarti che parte in *sforzando*, diminuisce a *piano* e poi cresce con gli altri strumenti per scendere e poi chiudere il brano a b. 566 in *fortissimo* su due semiminime accentate di Re bemolle⁴, con tutta l'orchestra.

Esempio n. 7

Possiamo pertanto concludere osservando che Zandonai in *Fra gli alberghi delle Dolomiti* impiega il saxofono sia per il suo caratteristico timbro dolente (pensiamo all'intervento iniziale sulle armonie di note lunghe), che viene messo in luce nel momento in cui lo strumento funge da solista sullo sfondo degli altri strumenti, sia per le sue caratteristiche tecniche, simili a quelle dei legni, che gli permettono da un lato di aumentare le forze di questa sezione di fiati dall'altro di fungere da tramite con quella degli ottoni per via della sua potenza sonora. È questo il caso dei momenti in cui il saxofono suona i motivi di danza (che sono anche di una certa difficoltà tecnica: ampi salti intervallari, impiego del registro grave e acuto, note staccate ad alta velocità), con il resto dell'orchestra, nella quale si integra pienamente, fornendole un ingrediente timbrico insolito e intrigante per gli ascoltatori.

Il brano, nel complesso, nonostante il "tormentato" finale, risulta sicuramente di interesse per la sua resa sonora, oltre che per l'intenzione di Zandonai di evocare veridicamente le sue montagne nella loro veste contemporanea, con tanto di alberghi e di danze provenienti dal caotico mondo moderno. È coinvolgente anche la "trovata" dei rintocchi di campana (eseguiti in partitura nel numero di undici per segnalare lo scoccare delle ore ventitré e di dodici per annunciare l'arrivo della mezzanotte), che rivelano la volontà dell'autore di rappresentare il mondo reale in musica nel modo più veritiero possibile.

Immagine n. 6²⁹⁷

Immagine n. 7²⁹⁸

Immagine n. 8²⁹⁹

Esempio n. 2³⁰⁰

Esempio n. 3³⁰¹

Esempio n. 4³⁰²

Esempio n. 5³⁰³

Esempio n. 6³⁰⁴

Esempio n. 7³⁰⁵

²⁹⁷ RICCARDO ZANDONAI, *Fra gli alberghi delle Dolomiti: echi sinfonici per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1932, p. di copertina.

²⁹⁸ Programma di sala per il concerto del 5 gennaio 1930, Teatro Augusteo, Roma, p. 1.

²⁹⁹ Programma di sala per il concerto dell'11 gennaio 1931, Teatro Massimo, Palermo, p. 1.

³⁰⁰ RICCARDO ZANDONAI, *Fra gli alberghi delle Dolomiti: echi sinfonici per orchestra* (partitura), cit., pp. 2-7, bb. 25-60.

³⁰¹ *Ivi*, pp. 36-43, bb. 254-298.

³⁰² *Ivi*, pp. 64-67, bb. 414-442.

³⁰³ *Ivi*, pp. 68-71, bb. 443-486.

³⁰⁴ *Ivi*, pp. 74-77, bb. 499-523.

³⁰⁵ *Ivi*, pp. 78-84, bb. 524-566.

III.2.2 *Quadri di Segantini*

La seconda partitura orchestrale di Zandonai a prevedere nel suo organico un saxofono è *Quadri di Segantini*. Inizia a essere elaborata dal compositore negli ultimi mesi del 1930, viene completata il 17 dicembre e strumentata durante la primavera del 1931. La partitura viene pubblicata da Ricordi nel dicembre dello stesso anno; la prima avviene il 27 dicembre 1931 presso il Teatro Augusteo di Roma, con la direzione dello stesso Zandonai.³⁰⁶ Il riferimento extra-musicale del pezzo è lampante: si tratta di alcune delle tele del pittore trentino Giovanni Segantini, che Zandonai ci ripropone in musica.³⁰⁷ Il brano è indicato da Zandonai sotto la dicitura «Poema sinfonico» ed è suddiviso in quattro movimenti, ciascuno fornito di una didascalia redatta da Nicola D’Atri e tradotta in francese, inglese e tedesco:

1. «*L’ARATURA*» - Dal vasto luminoso altipiano solcato dall’aratro, col paesetto disteso sotto le gioaie bianche di neve, emana il senso puro e sereno della montagna: senso di vita tra i riflessi del sole, che tutto a poco a poco colora e scalda: giungono echi sommessi, crescono risonanze di ritmi e di canti, squillano tocchi dal primo campanile e sonoramente si rallegra l’ampio paesaggio alpino. **Immagine n. 9**

2. «*IDILLIO*» - Il pastorello, seduto al margine del sentiero, modula sul piffero un’agile cantilena per il piacere della sua compagna che, a tergo, distesa sull’erba, si appoggia alle sue spalle. Per affascinarla si sbizzarrisce in trilli e cadenze, tra cui s’insinuano, col mormorio del ruscello, accenti di tenerezza... Lì presso, un arbusto eleva due rami in fiore. E’ primavera, fiorisce l’idillio montano. **Immagine n. 10**

3. «*RITORNO AL PAESE NATIO*» - Luci di tramonto dietro le gioaie nevose. Per l’altipiano in penombra, trasportano al paese il figliolo morto lontano: la madre, seduta sul carro, piange: il padre procede a capo basso e scoperto, conducendo a mano il cavallo. Le piccole campane del villaggio quasi cadenzano il passo del lento angosciato convoglio. - Una sosta: momento di mistica estasi: «il dolore è confortato dalla Fede». - Poi il convoglio riprende il suo funebre ritmo e si perde nella lontananza.³⁰⁸

Immagine n. 11; Immagine n. 12

³⁰⁶ Per tutti questi dati si veda DIEGO CESCOTTI, *Riccardo Zandonai: Catalogo tematico*, cit., pp. 541-542.

³⁰⁷ A questo proposito, viene spontaneo associare il lavoro di Zandonai a quello di Musorgskij, che, come abbiamo visto nella sezione II.1.1 (*Il vecchio castello*. Un trovatore all’avanguardia), ha “musicato” i quadri dell’amico architetto Hartmann nei suoi *Tableaux d’une Exposition*. «Anche per orchestra è la già accennata Suite ‘Quadri di Segantini’ in cui Zandonai, sull’esempio di Mussorgski, s’ispira ad alcuni dipinti del famoso pittore conterraneo, evitando però di evocare realisticamente le immagini al modo mussorgkiano e attenendosi invece all’espressione allusiva dei sentimenti suggeriti dalla contemplazione dei quadri: sentimenti nostalgici alla visione delle solitudini alpine, accenti di dolore per la sciagurata madre che piange il figlio morto, altrove motivi d’allegrezza e d’amore rispondenti ai vari soggetti pittorici e stemperati in melodie vaghe e in accese policromie strumentali.»: così scriveva FRANCO ABBIATI nella sua *Storia della Musica*, Milano, Garzanti, 1968, vol. IV, p. 109. Si veda anche ADELMO DAMERINI, *Le musiche non teatrali*, cit., p. 19: «Zandonai doveva avere un amore particolare per altro poema, che egli stesso eseguiva, quando dirigeva qualche concerto sinfonico (in cui, sia detto fra parentesi, si rivelava sicuro e padrone della compagine orchestrale e animatore energico e sagace); e era quello, intitolato alla Mussorgki, *Quadri di Segantini*, formato di quattro parti ispirate ai quadri del celebre pittore: *L’Aratura*, *Idillio*, *Ritorno al paese natio*, *Meriggio*».

³⁰⁸ In merito all’origine di questo episodio riportiamo il racconto del pittore Vittorio Casetti di una giornata di caccia trascorsa con Zandonai: «La caccia! La caccia di Zandonai era ben strana alle volte. Un pomeriggio, verso

4. «MERIGGIO» - Un'impetuosa folata di vita cancella ogni impressione di dolore. Sfolgora il sole. Una pastorella, abbigliata, si ripara la vista guardando per l'altipiano inondato di luce. La natura, indifferente alle vicende umane, rinnova le sue esultanze: nel raggianti calore del sole si avviano anche le grandi solitudini alpine: ritornano echi sonori, ingrossano ritmi gioiosi, si leva in allegrezza come un inno alla montagna.³⁰⁹ **Immagine n. 13**

Rispetto a *Fra gli alberghi delle Dolomiti*, la lavorazione di *Quadri di Segantini* risulta molto più spedita e naturale. Gli intenti del compositore sono chiari fin dall'inizio e il brano non subisce ulteriori modifiche in seguito alla prima esecuzione. Ma vediamo le varie tappe che portano alla realizzazione della partitura. L'11 giugno 1930 Zandonai rivela a D'Atri (da Pesaro) il suo nuovo interesse per il pittore Segantini: «Mio caro Nicolino - sono arrivato a Pesaro dopo un viaggio tranquillo. Mi ha accompagnato lo spirito di Segantini attraverso il libro che ho preso dalla vostra biblioteca e che vi ritornerò presto col consiglio di leggerlo.»³¹⁰ Il 5 dicembre dello stesso anno Zandonai annuncia di aver iniziato la stesura del brano:

Intanto continuo a lavorare di lena. E per non tenervi in eccessiva curiosità vi dirò di che si tratta. Sto tentando una vasta visione *segantiniana*. Ho davanti agli occhi quattro quadri: Paratura, pastorale, il ritorno in patria, e un altro quadro di primavera; vorrei riuscire a comporre un poema musicale dall'impressione di questi quattro magnifici episodi. Ne verrebbe un blocco di una 40^m di minuti senza interruzioni. *L'aratura* è già fissata musicalmente ed ho in pugno anche la *pastorale* alla quale lavoro...

sera, stanchi, dopo una giornata di montagna, su e giù, giù e su, a cercare le introvabili beccacce, si riposava su un costone di Cimana, prima di prendere la via del ritorno. Un sole sbiadito illuminava la parte di Finonchio. Nella valle, l'Adige come un gran nastro celeste-argento. Un gran silenzio. Ad un tratto la voce di una campanina di Patone si svegliò. Suonò prima a distesa, e poi con rintocchi cadenzati, continuò a lungo. Un suono estremamente malinconico, toccante; Zandonai disse: "un funerale di montagna". Muti, ascoltammo. I pensieri vagavano lontano. Nell'inverno successivo, all'Augusteo di Roma, Zandonai concertava un suo nuovo lavoro sinfonico: 'Quadri di Segantini'. Al terzo quadro: 'Il Ritorno al paese natio', chi scrive fu preso da profonda emozione; un tocco di campana triste, smorzato, sconsolato accompagnava come pedale, il triste viaggio dell'emigrante morto lontano dal paese natio... Finita la prova, Zandonai mi cercò. Io dissi: 'Il funerale di Patone!'. Il Maestro acconsentì: anche lui riprovava l'emozione indicibile di quella sera, che egli aveva trasformata in forma d'arte»: citato in VITTORIA BONAJUTI TARQUINI, *Riccardo Zandonai nel ricordo dei suoi intimi*, cit., p. 37.

³⁰⁹ RICCARDO ZANDONAI, *Quadri di Segantini. Poema sinfonico* (partitura), Milano, Ricordi, 1931, pp. non numerate. In merito al rapporto fra le didascalie di D'Atri, la musica di Zandonai e i quadri di Segantini si veda MARCO UVIETTA, *I Quadri di Segantini di Riccardo Zandonai: "impressioni sinfoniche" o Symphonische Dichtung?*, in *Giovanni Segantini nella cultura di fine Ottocento*, Atti del convegno di studi (Arco, 26 settembre 2008, Galleria civica G. Segantini), Trento, Centro studi Judicaria, 2009, pp. 87-101. Uvietta nota una certa lontananza fra le didascalie D'Atri e le immagini di Segantini: distacco dovuto, secondo lo studioso, alla musica di Zandonai. Il musicista filtra tramite la propria sensibilità i quadri del pittore e ricrea delle impressioni sonore di sapore differente rispetto al riferimento visivo: è dalla musica di Zandonai che nascono le didascalie di D'Atri, piuttosto che dalle immagini del pittore trentino. Infatti, per quanto concerne il metodo compositivo di Zandonai, in questo contesto si può parlare di impressionismo musicale piuttosto che di descrittivismo: egli non illustra veridicamente i quadri di Segantini ma ci regala l'impressione in lui scaturita nell'atto di scrutare le immagini.

³¹⁰ Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 11 giugno 1930, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2751-ZAN0682-Pesaro-1930>.

Prendetevi una monografia di Segantini e osservate i quadri. Il tema è molto Zandonai perché la montagna torna in ballo con tutte le sue suggestioni; ma se Respighi tratta le fontane e i pini e i ciottoli romani è giusto che io mi sposi al più grande pittore dei nostri tempi, che poi è più conosciuto all'estero che in patria.- Ormai o bene o male credo che andrò in fondo al mio lavoro. Del primo episodio sono contento; del resto vi parlerò più tardi.³¹¹

Insomma, i quadri prescelti sono già gli stessi che andranno a comporre la partitura definitiva. Del resto, è il musicista in persona a individuare un nesso tematico fra il proprio operato e quello del pittore di Arco.

Di poco successiva, del 18 dicembre, è la lettera in cui Zandonai dichiara di aver praticamente terminato la stesura dei *Quadri*; ne fornisce per ogni singolo movimento una lettura (da cui chiaramente D'Atri prenderà ispirazione per la redazione delle quattro didascalie):

Carissimo Nicolino - non vi ho scritto in questi giorni prima perché ero incerto sulla vostra partenza da Milano, poi perché ho dato la botta definitiva al mio lavoro segantiniano. Da ieri l'ho abbandonato perché è bene, per la ripulitura, tornarci sopra a mente fredda e con la sensibilità rinnovata. Questo poemetto musicale chiuderà la serie di *Patria lontana*. Ci riporta ancora alle impressioni di montagna ma con una sensibilità più moderna e con dei tocchi orchestrali più evoluti. Ancora non mi rendo conto se il pezzo è bello o brutto; ritornandoci sopra ne avrò forse la giusta sensazione. I quattro episodi – uniti insieme – sono di un bel contrasto fra di loro tanto che l'ascoltatore non faticerà a distinguerli per il loro colore e per il loro carattere.- Il primo quadro – l'aratura – è, in fondo, la *festa* della montagna; vari canti si intrecciano nell'aria serena sullo sfondo delle grandi montagne; *festa* di canti e di ritmi. Il 2° – Pastorale – è l'idillio fra due pastorelli, accompagnato dal ruscello che mormora poco lontano; protagonista ne è il pastore che improvvisa trilli e cadenze sul suo piffero per affascinare la piccola compagna che lo ammira estasiata. 3° – ritorno in patria –. Un carro passa lento sul vasto altopiano trasportando colui che è morto lontano e che ritorna per sempre. Questo 3° tempo del poemetto può essere di grandissimo effetto; è impostato sopra un pedale ardito di campanine e sopra un ritmo marcato di marcia funebre. Può destare una profonda impressione e può anche far ridere...; ma non riderà nessuno dei miei ascoltatori perché il brano è profondamente sentito. Il 4° episodio è il più breve. La natura che se ne infischia delle miserie umane e dei nostri dolori riprende a cantare. Ritorna la serenità, ritornano i canti, ritorna la gioia e il poema finisce in festa. Tutto il lavoro dura dai 25 ai 30 minuti. Poiché mi sembra che la musica commenti con giusto senso i quadri di Segantini penso che nei programmi eventuali sarebbe simpatico poter riprodurre i quadri stessi invece delle solite didascalie. E adesso mettiamo Segantini a dormire e pensiamo ad altro...³¹²

³¹¹ Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 5 dicembre 1930, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2935-ZAN0741-Pesaro-1930>

³¹² Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 18 dicembre 1930, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2945-ZAN0745-Pesaro-1930> Alla nota di tragica comicità del funerale proposto da Zandonai non possiamo non collegare il parodistico

È poi D'Atri a suggerire all'amico il titolo adatto alla partitura: «Sono da vari giorni senza vostre notizie ma non dispero di riceverne colla posta di mezzogiorno.- Suppongo abbiate lavorato alla *suite* per terminarla. Penso la si possa intitolare: “*Quadri di Segantini*?” facendo seguire il soggetto di ogni quadro.»³¹³ Nel pomeriggio della stessa giornata (il 19 dicembre) D'Atri, dopo aver ricevuto la lettera di Zandonai, aggiunge queste parole alla missiva redatta durante la mattinata: «Ho ricevuto la vostra di ieri 18, con l'ottimo annunzio della *Suite* terminata. Benone. E benissimo anche il titolo di “*Quadri di Segantini*” specialmente se, com'è facile, si potranno riprodurre in clichés.»³¹⁴

Come riferisce D'Atri, nella primavera del 1931, Zandonai sta lavorando alla strumentazione del pezzo: «Frattanto [Riccardo] porta a termine l'orchestrazione della nuova *suite* sui quadri di Segantini – essendo necessario, per varie ragioni, che il lavoro sia terminato fra breve.»³¹⁵ Infatti il 10 maggio Zandonai specifica a D'Atri alcune caratteristiche dei colori impiegatevi e suggerisce dove trovare le riproduzioni dei quadri proposti nel brano al fine di allegarli alla partitura:

Vi ringrazio di aver parlato a Clausetti del mio poema. Probabilmente io stesso gli devo avere accennato l'idea del mio lavoro epperò non gli è giunta nuova.- Circa il modo di istrumentarlo state tranquillo: il lavoro si presta ad essere vivo e coloritissimo e non avrà oasi grigie nemmeno nell'*Idillio*, che al contrario dell'esempio wagneriano che voi mi citate è una paginetta smagliante di colori e trae l'effetto da tutto l'insieme anziché dall'*a solo* dell'oboino.- Arrivato a Rovereto incaricherò Giovannini di trovarmi le riproduzioni dei quadri di Segantini. Può darsi che in Germania o a Vienna ci siano riprodotti anche in cartolina.- Vi manderò anche i titoli definitivi perché a Roma possiate, in qualche pubblicazione, conoscere le quattro visioni come io ho fatto su di un volume che possiede la biblioteca civica di Rovereto.³¹⁶

Il 21 maggio Zandonai ribadisce di star lavorando all'orchestrazione dei *Quadri* e di essere intenzionato a pubblicarli con Ricordi:

corteo funebre del quarto movimento *Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen* della *Sinfonia* n. 1 *Il Titano* di Gustav Mahler, in cui un gruppo di animali della foresta accompagna il feretro dell'odiato cacciatore.

³¹³ Lettera di D'Atri a Zandonai, Roma, 19 dicembre 1930 mattina, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2947-ZAN0615-Roma-1930>

³¹⁴ Lettera di D'Atri a Zandonai, Roma, 19 dicembre 1930 ore 3 pom., <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/2947-ZAN0615-Roma-1930>

³¹⁵ Lettera di D'Atri a Rossato, Roma, 5 maggio 1931, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/3102-GAR0548-Roma-1931>

³¹⁶ Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 10 maggio 1931, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/3110-SAI0079-Pesaro-1931>

La ditta Ricordi mi ha scritto una lettera molto gentile a proposito della mia offerta per i *quadri di Segantini*. Mi fa anche delle proposte discrete che io accetterò animato come sono dal desiderio di lavorare molto una volta installatomi a S. Giuliano.- Vorrei avere un po' di pace per fissare l'strumentale del mio poema ma non mi sarà facile di lavorare finché avrò degli operai da sorvegliare [...]³¹⁷

Nel luglio dello stesso anno i titoli dei singoli movimenti risultano stabiliti: «I titoli dei quattro quadri di Segantini sono definiti: “*L’Aratura*”, *l’idillio, il ritorno al paese nativo, Meriggio*. Rossato non si è sognato di mandarmi le didascalie ed io intanto ho scritto a Giovannini perché mi procuri le *quattro stampe* dalle quali si potranno tirare i clichés [*sic*].»³¹⁸ La ricerca delle riproduzioni dei quadri però continua: «Dunque: Giovannini attende risposta da un grande editore di Monaco che prima della guerra possedeva tutte le riproduzioni di Segantini fatte in modo magnifico. Vi saprò dire se riusciremo ad averle. Vi ripeto per vostra norma i titoli dei quadri che ha me a noi interessano: *L’aratura – Idillio – Ritorno al paese nativo – Meriggio*.»³¹⁹ In alcune delle lettere successive Zandonai sostiene di voler inserire i *Quadri* in un concerto all’Augusteo che il musicista dovrà dirigere a fine anno. Nell’ottobre Zandonai sembra concordare con D’Atri a proposito della modifica del titolo del primo movimento; i due continuano inoltre a riflettere in merito alle riproduzioni dei quadri del pittore:

Parliamo ora di Segantini. Dalla vostra lettera di stamane vedo che siete *a cavallo* per quello che riguarda riproduzione di quadri, didascalie ecc. È vero che avete speso lire 75 per il volume ma se vorrete disfarvene ve lo acquisterò io pagandovi anche una percentuale, tanto sono sicuro che da Giovannini non caverò nulla... [...] Circa la sostituzione del titolo per il primo quadro io non avrei nulla in contrario: la *Raccolta del fieno* potrebbe andar bene perché in genere la fienatura si fa, in alta montagna, in luglio o agosto, quando la natura è in piena bellezza. Il carattere del mio I^o tempo sarebbe intonato a questo quadro.- Il vostro schizzo – senza somigliare troppo a Segantini – mi rende l’idea della composizione pittorica. Se credete, cambiamo subito finché siamo in tempo a far correggere in partitura.- Del resto perché non mi mandate il famoso volume che avete acquistato? Io potrei rimandarvelo appena consultato e tutto sarà a posto. Facciamo così.- [...]

P.S. L’amico Giovannini mi telegrafa oggi che mi ha spedito il famoso volume su Segantini. Sarà certamente in tedesco. Dal prezzo (costa circa 130 lire) dovrebbe essere un’opera abbastanza completa.

³¹⁷ Lettera di Zandonai a D’Atri, Pesaro, 21 maggio 1931, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/3123-SAI0083-Pesaro-1931>

³¹⁸ Lettera di Zandonai a D’Atri, Pesaro-S. Giuliano, 29 luglio 1931, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/3154-SAI0095-Pesaro-1931>

³¹⁹ Lettera di Zandonai a D’Atri, Pesaro-S. Giuliano, 2 agosto 1931, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/3156-SAI0096-Pesaro-1931>

Appena avuta e consultata ve la spedirò. Mi direte poi se sia il caso di acquistare anche l'altra pubblicazione che avete visto a Roma. A buon conto vi autorizzo a farlo se lo riterrete utile.-³²⁰

Pochi giorni dopo, però, Zandonai, visionando la riproduzione dell'*Aratura* di Segantini, preferisce tornare al titolo precedente; il musicista manifesta, anche, apertamente la sua predilezione per il pittore di Arco:

Segantini. Il volume inviatomi da Giovannini, che mi è arrivato stamane, è proprio quello dell'editore F. Brukmann di Monaco con l'introduzione di Gottardo Segantini. Potete risparmiarmi quindi l'invio della vostra edizione che salvo il testo in italiano è identica alla mia.- Rivedendo l'*Aratura*, però, mi vengono scrupoli per il progettato mutamento: quel paesino in fondo all'altipiano io l'ho *sentito* tanto che ne ho fatto vibrare le campane a festa. Non mutiamo nulla, caro Nicolino, e teniamo il poema tale e quale come è stato concepito. Nella vostra di ieri c'è anche una domanda alla quale rispondo: il 2° e 3° quadro; cioè *idillio* e *ritorno*, nulla hanno di comune in fatto di materiale tematico col 1°. Se mai c'è in essi una continuità di senso coloristico della montagna. Il 4° quadro, invece, riprende non solo i temi del 1° – trasformandoli naturalmente – ma anche il motivo affettuoso dell'*idillio*.- Tornando ai volumi segantiniani, poiché vi interessava quello piccolo che voi avete trovato a Roma, vi autorizzo ad acquistarlo per mio conto. Dopo tutto la mia ammirazione per il grande conterraneo può ben giustificare simili spese.-³²¹

Seguono una serie di missive in cui si cerca di ottenere la pubblicazione della partitura da parte di Ricordi entro il giorno della prima (fissata per il 27 dicembre 1931 al Teatro Augusteo), completa delle riproduzioni dei quadri e delle didascalie abbinate a ognuno dei quattro movimenti (scritte da D'Atri su consiglio di Zandonai), tradotte in più lingue. **Immagine n. 14** In una delle lettere, Zandonai precisa che i quadri ai quali si è ispirato non sono quattro (corrispondenti ai quattro movimenti) ma cinque, in quanto il terzo pezzo si sposa sia a *Ritorno al paese natio* sia a *Il dolore confortato dalla fede* di Segantini:

Quadri di Segantini: ne ho spedito fino da ieri le partiture a Milano, però i nomi dei cinque quadri sono stampati già nella partitura grande *in testa* di *ogni quadro*. Anzi i nomi stampati erano soltanto quattro ai quali ho aggiunto il 5: "il dolore confortato dalla fede". Basta quindi che Valcarenghi dia ordine per i clichés [*sic*] e tutto è a posto.-³²²

³²⁰ Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 30 ottobre 1931, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/3217-SAI0117-8-Pesaro-1931>

³²¹ Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro-S. Giuliano, 5 novembre 1931, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/3220-SAI0119-Pesaro-1931>

³²² Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 15 novembre 1931, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/3232-SAI0126-Pesaro-1931>

Dopo aver ricevuto il testo delle didascalie di D'Atri, Zandonai richiede al critico una modifica per il quarto movimento: deve terminare con una “nota” del tutto positiva.

Caro Nicolino - le didascalie dei quadri di Segantini vanno benissimo e sono molto belle. Soltanto alla fine del IV° episodio vorrei un piccolo mutamento che ci darà modo di restare attaccatissimi al senso della musica e di aiutare chi l'ascolta a comprenderla.- Come sapete il IV° tempo del mio poema finisce con una specie di corale, impostato sul tema principale, che dovrebbe essere una specie di inno alla montagna stessa, alla natura, alla vita che si rinnova. Tutto il IV° tempo è costruito a crescendo per giungere a questo *fortissimo* che è lo sfogo naturale di tutta la composizione. Quegli “alti silenzi” ai quali voi accennate nella didascalia, non solo non esistono nella musica ma potrebbero portare lo ascoltatore sopra una falsa strada interpretativa.- Dovreste finire press'a poco così: “La natura, sopra le cose umane, rinnova le sue esultanze con un alto inno di gioia.” Correggete come vi pare ma levate i “silenzi”. E così tutto andrà bene, anzi straordinariamente bene, perché data la misura sintetica che avete usata per questi commenti era ben difficile dire “quanto noi volevamo”: in sì poche parole.- Per uno scrupolo di coscienza vi restituisco i due foglietti didascalici che voi stesso, dopo corretti – domani potrete spedire a don Carluccio.- ³²³

Le missive seguenti alla prima romana testimoniano il sentito successo che i *Quadri* ottengono da parte sia del pubblico sia della critica. Zandonai afferma infatti di aver ricevuto numerose manifestazioni di stima: «L'eco del successo dei Quadri Segantini dev'essere arrivato ben chiaro anche fuori di Roma; lo arguisco dalle numerose lettere che mi sono inviate.»³²⁴ I giornali che elogiano la composizione in questione sono infatti moltissimi; riportiamo una delle critiche più entusiastiche:

La conterraneità dei due artisti [Segantini e Zandonai] è così fraterna che la diversità dei mezzi di espressione non impedisce la identità spirituale delle opere e la loro felice trasposizione. Il quadro dell'“Aratura”, vasto e luminoso come l'altopiano trentino, rievoca nell'animo filiale, commosso, fantastico, realistico, e sia pure romantico, di Zandonai una trama di suoni, lunga, tranquilla, serena, in cui la gioia del lavoro si ambienta nell'atmosfera della montagna e del piccolo borgo. La tavolozza ricchissima, ma non caotica, offre un altro saggio della potente facoltà coloristica di Zandonai. L'“Idillio” dei pastorelli, nella primavera in fiore, è tutta una iridescenza di gentilezza, di amorevolezza, di bellezza. Le improvvisazioni del piffero, simili a gorgheggi di uccelli, si spandono nell'aria nitida e tiepida come un'evocazione d'amore primordiale ed eterno. Nel “Ritorno al paese natio” del figlio morto accompagnato dai poveri e tristi genitori, l'arte di Zandonai tocca un vertice d'irresistibile commozione.

³²³ Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 27 novembre 1931, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/3243-SAI0131-Pesaro-1931>

³²⁴ Lettera di Zandonai a D'Atri, Pesaro, 4 gennaio 1932, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Repertorio-principale/3267-DAZ0258-Pesaro-1932>

Ma la vita corre e travolge. Scompare il piccolo corteo funebre, ed ecco scoppia fremente, indifferente, gioconda, l'esultanza del 'Meriggio', con dovizia insuperabile e varia di accecanti sonorità.³²⁵

Anche in seguito verrà del resto la vistosa capacità di "colorista" di Zandonai.³²⁶ E verrà messa in primo piano la vicinanza del musicista con il pittore di Arco, in quanto entrambi ispirati dal tema della natura, delle montagne. D'altronde, abbiamo visto come sia lo stesso Zandonai a identificarsi nell'operato del suo conterraneo.³²⁷ È bene precisare, tuttavia, che le montagne di Segantini non sono le stesse montagne di Zandonai: scrutando i quadri del pittore, questi pensa alle Dolomiti, mentre Segantini ritrae i paesaggi dell'Engadina (valle di montagna nel cantone dei Grigioni, in Svizzera).³²⁸ Ascoltando il poema sinfonico del

³²⁵ Da un articolo uscito nel «Il Giornale d'Italia» del 29 dicembre 1931, citato in BRUNO CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, cit., p. 258.

³²⁶ Ascoltando i *Quadri di Segantini* appare davvero evidente la smagliante orchestrazione effettuata dall'autore. Gli studiosi che ne hanno parlato sono infatti molti: «[In *Quadri di Segantini*] Si allarga il respiro della melodia lasciando spazio ad una strumentazione incisiva, senza inutili fronzoli armonici.»: ADRIANO BASSI, *Riccardo Zandonai. Tracce di vita*, cit., p. 85; «Non si dimentichi la produzione strumentale, che costituisce un aspetto essenziale di una personalità di operista incline ai valori sinfonici e fra cui spicca per sincerità e immediatezza d'invenzione quella dettata dal vivo amore della natura e degli incanti delle sue montagne, comunque costruita sapientemente, fedele in genere a intendimenti programmatici e vivida di cangianti atteggiamenti timbrici: gli ispirati *Quadri di Segantini* [...]»: FRANCESCO BUSSI, voce *Riccardo Zandonai*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, cit., vol. VIII, p. 583.

³²⁷ A livello biografico è interessante il fatto che anche Segantini abbia rifiutato di prestare il servizio militare sotto gli austriaci durante la Prima Guerra mondiale (come Zandonai); si rifugiò, per questo motivo, in Svizzera, onde evitare la pena capitale. Ancora più di Zandonai, il pittore di Arco era «dipendente» dalla natura nella creazione dei suoi lavori, tanto che era essa stessa a influire sul suo linguaggio pittorico: «[...] Era troppo dipendente dal reale per poter fare a meno della contemplazione della natura nel creare, e lo sapeva con chiarezza: "Ciò che trascina e affascina il mio pensiero è l'immenso amore che nutro per la natura» affermava."; «La natura fu e sempre rimase per Segantini il fulcro dei cambiamenti del suo linguaggio pittorico (alla dolcezza di foschia e di nebbia della Brianza corrisponde una pittura tonale, mentre è la tecnica divisionista a ridare la luce tersa delle Alpi svizzere).»; «Segantini, al concludersi degli anni trascorsi in Brianza, aveva già maturato un suo "modus pingendi" che lo preparò ad accogliere la tecnica divisionista, ma fu la scoperta della luce abbagliante e tersa dei Grigioni a rendere necessario questo suo drastico cambiamento nel modo di concepire il colore, non più come dato chimico ma come elemento ottico legato alle leggi della percezione.»: ANNIE-PAULE QUINSAC, *Segantini*, «Art Dossier», n. 179, giugno 2002, p. 19, p. 6, p. 24. L'elemento "luce" è fondamentale nella produzione divisionista di Segantini; il corrispettivo musicale della luce del pittore di Arco corrisponderebbe all'artificio della «pulsazione» nella musica di Zandonai, che compare anche in *Quadri di Segantini*. In merito alla tecnica della «pulsazione», che prevede l'impiego di «[...] brevi figure ripetute nel registro acuto, un flusso ritmico costante sorretto in altri registri da un battito uniforme e continuo, una linea melodica nel registro centrale, il tutto colorato da un'armonia cangiante, che, pur non esulando dal sistema tonale, non ne segue del tutto la logica» ed è «in linea generale contraddistinta anche da un timbro scintillante e variegato e da un'orchestrazione trasparente, formata da una stratificazione di piani sonori e timbrici spesso distribuiti su differenti famiglie o combinazioni strumentali», si veda SAVERIO PORRY PASTOREL, *Suono, luce e forma in tre opere strumentali di Riccardo Zandonai*, in *Alba d'Aprile. Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai*, Atti del Convegno «La produzione musicale di Riccardo Zandonai fra tradizione e modernità» (Rovereto, 8-10 settembre 2011), a cura di Diego Cescotti e Irene Comisso, Rovereto, Osiride, 2013, pp. 233-273. Per un approfondimento del tema della "luce" all'interno del movimento divisionista italiano si veda *I pittori della luce. Dal divisionismo al futurismo. Catalogo della mostra (Rovereto, 25 giugno-9 ottobre 2016)*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari e Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 2016.

³²⁸ «[...] nel suo orizzonte [di Zandonai] di trentino emigrato a Pesaro, anche il riferimento a Segantini doveva apparire in qualche modo un ritorno alle origini: che in questo ritorno sia leggibile una nostalgia per la propria terra, per le proprie amate montagne, è un dato biografico assodato, benché geograficamente virtuale: nulla hanno a che vedere le Alpi dell'Engadina con le Dolomiti trentine. Ma chi di noi non ha mai pensato alle Dolomiti guardando i quadri di Segantini?»: MARCO UVIETTA, *I Quadri di Segantini di Riccardo Zandonai: "impressioni sinfoniche" o Symphonische Dichtung?*, cit., p. 95.

musicista trentino veniamo pertanto trasportati nelle Dolomiti nonostante il riferimento extra-musicale visivo sia localizzato in Svizzera. Per Zandonai l'identificazione avviene tramite l'"oggetto montagna": poco importa che sia trentina o meno. Indubbiamente, come afferma il musicista stesso, la sua identificazione con Segantini avviene anche perché i due artisti sono conterranei.

Abbiamo già notato in precedenza quanto Zandonai sia legato alla sua terra natale e come cerchi a più riprese di celebrarla nelle sue composizioni; il suo è un encomio al paesaggio naturale del Trentino dovuto anche all'effetto della lontananza, della nostalgia. I *Quadri di Segantini*, più che descrivere, ricreano l'effetto di "impressione della montagna", che tuttavia non immortala il presente della vita dell'autore: piuttosto il suo passato fanciullesco trascorso fra quelle montagne. Si tratta di impressioni del passato che in quanto tali sono posizionate a una certa distanza dal mondo quotidiano dello Zandonai adulto; sono, in sostanza, impressioni filtrate dal ricordo. Le immagini di Segantini fungono quindi da tramite visivo fra Zandonai e la sua infanzia roveretana.³²⁹

Dell'ammirazione che il musicista nutre per il pittore trentino è testimone anche il frammento di una lettera inviata da Zandonai ad Aldo Pizzagalli il 1° maggio 1931; in questa circostanza è possibile riscontrare inoltre l'ampia diffusione che i *Quadri di Segantini* avranno anche fuori dal contesto europeo:

Negli scorsi giorni invece a Roma ho fatto sentire al M^o Molinari un mio Poema sinfonico "Quadri di Segantini" che mi sembra riuscito e che il direttore dell'Augusteo ha accettato con entusiasmo di dirigerlo a Roma e poi in America. Si tratta di una visione nelle mie corde: quattro quadri uniti insieme, l'*Aratura*, l'idillio, il ritorno in Patria, la primavera. Sarà la montagna vista e sentita da due montanari, uno grande perché è morto; l'altro piccolo... perché è vivo.³³⁰

³²⁹ È interessante la teoria di Walter Benjamin concernente il modo di descrivere i luoghi, in particolare le città. Il suo assunto sostiene la diversità della visione del medesimo oggetto da parte di uno straniero o di un nativo: «Lo stimolo superficiale, l'esotico, il pittoresco agisce soltanto sul forestiero. Perché un nativo giunga a rappresentare l'immagine di una città occorrono motivi diversi e più profondi. Motivi che inducono a viaggiare nel passato anziché in luoghi lontani. Se una persona scrive un libro sulla propria città, esso avrà sempre una certa affinità con le memorie»: WALTER BENJAMIN, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007, p. 127. (ed. orig. *Städtebilder*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963). In sostanza, come osserva lo studioso Peter Szondi, per Benjamin «la descrizione della città – e in particolare della propria città – è un viaggio nel tempo piuttosto che nello spazio»: *ivi*, p. VII. Pertanto, possiamo ipotizzare che, anche se non si tratta di una città ma delle montagne del trentino, Zandonai, nell'immortalarle musicalmente, effettuò un viaggio nella sua fanciullezza. La lontananza in questo caso concerne lo Zandonai adulto che ricorda le montagne vissute dallo Zandonai bambino. Jean-Marc Chouvel, nell'illustrare il procedimento da lui seguito per la stesura di tre pezzi dei suoi *Cinq dénis du temps* del 2004 (*Vérone, Madrid, Jérusalem*) parla di "alterità" del soggetto nei confronti della città esperita: «"L'autre" remet en cause l'identité de celui qui en fait l'expérience et révèle à la fois cette identité dans la confrontation.»: JEAN-MARC CHOUVEL, *Paysage – passage*, «Centre de recherche sur les aspects culturels de la vision – Ligue Braille», n°30-31, Bruxelles, novembre 2005, p. 7.

³³⁰ Lettera di Zandonai ad Aldo Pizzagalli, Pesaro, 1 maggio 1931, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Miscellanea/2261-API0123-Pesaro-1931>

Dopo il successo della prima, Zandonai continua a ricevere calorosi complimenti per la fattura dei *Quadri* ed è lui stesso, fiero del proprio lavoro, a “sponsorizzarlo” a ogni possibile occasione sia con amici sia con colleghi:

Al 20 circa saremo a Roma; io inizierò subito le prove dei miei due concerti all'Augusteo. Se Ella troverà modo di avere una Radio credo che il primo lo potrà sentire perchè sarà trasmesso. E potrà udire il mio nuovo poema sinfonico “Quadri di Segantini” che le dirà chiaramente come il mio amore pei monti nostri non si sia affievolito. Il poema commenta 5 quadri del grande pittore nostro che, pure uniti dall'atmosfera e dal sentimento, sono in grande contrasto fra di loro: I° *l'aratura*, II° *l'idillio*, III° *il ritorno al paese natio*, IV° *il dolore confortato dalla fede*, V° *Meriggio*. Nel primo ho cercato di improntare subito l'*aria* della montagna, serena e triste ad un tempo, ma ampia e grandiosa; nel secondo ho voluto cantare l'amore purissimo di due piccole anime semplici e primitive; nel III tempo c'è senso di dolore e di morte: piccole campane lontane lanciano nel cielo lievi e tristi rintocchi; l'orchestra ha un ritmo insistente di funerale che passa, e sopra questo ritmo piange. Ad un tratto il carro si ferma; la nota mistica prende il sopravvento sulla nota umana e la musica vuole consolare, vuole rasserenare (quadro IV°); ma la sosta è breve; le campane riprendono col ritmo funebre e il carro passa e sfuma nell'immensità. Nel quadro V°, Meriggio, è la Natura che prende il sopravvento sui dolori umani; i canti sereni dell'aratura sono intensificati e folate di vita e di suoni passano come in un uragano di festa. Così finisce il mio poema. Speriamo che come al solito, non sia compreso fra 10 anni!!³³¹

L'orchestra di *Quadri di Segantini* è davvero ricca: ottavino, 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 clarinetti in Si bemolle, clarinetto basso in Si bemolle, saxofono in Mi bemolle, 2 fagotti, 4 corni in Fa, 3 trombe in Si bemolle, 4 tromboni, timpani, triangolo, tamburo basco, tamburo, piatti, grancassa, tam-tam, macchina del vento, celesta, campanelli, piccole campane, 2 arpe, pianoforte, archi. Notiamo ancora una volta una sezione percussiva molto nutrita, con la “bizzarra” macchina del vento, una folta compagine di differenti tipi di campane, la celesta e pure il pianoforte (presenti anche in *Fra gli alberghi delle Dolomiti*).³³² Il saxofono non compare in tutti e quattro i movimenti, ma solo nel primo e nell'ultimo.

Cominciamo con il primo Quadro: *L'aratura*. Il pezzo intende celebrare una natura allo stesso tempo gaia e solenne. Ispirandosi all'immagine di Segantini, Zandonai cerca di dar voce all'aratura dei due uomini e dei due cavalli sullo sfondo del paese (da cui giungono allegre campane in festa) e delle Alpi imbiancate. Il tempo è 2/4, Andante mosso. Il brano inizia con un piccolo ma poderoso motivo introduttivo dei legni e degli archi; anche il saxofono partecipa a questa introduzione: la dinamica è *forte* e il disegno melodico si muove

³³¹ Lettera di Zandonai a Luisa de Probizer, Pesaro, 11 novembre 1931, <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/Epistolario/Miscellanea/2294-ZAN0180-Pesaro-1931>

³³² La macchina del vento è stata usata in alcune occasioni in orchestra, in genere con finalità descrittive o comunque volte a riprodurre un certo tipo di atmosfera: Richard Strauss, *Don Quixote* (1896–1897), Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé* (1909–1912), Darius Milhaud, *Les Choéphores* (1915), Arnold Schönberg, *Die Jakobsleiter* (1917–1922), Ralph Vaughan Williams, *Sinfonia antartica* (1949–1952).

verso il basso partendo dal Fa diesis⁴ e arrivando sul Sol³. Il carattere dell'intervento è indubbiamente deciso, per via anche della presenza degli accenti su tutte le note (tranne la prima). Esso sembra muoversi all'interno dell'insolita scala *Double Harmonic*, riconducibile alla cultura gitana e/o araba, contenente ben due intervalli di seconda aumentata; è infatti costituita dalla seguente successione intervallare: 1 st – 1 t e $\frac{1}{2}$ - 1 st – 1 t – 1 st – 1 t e $\frac{1}{2}$ - 1 st.³³³ **Esempio n. 8** A b. 4 si sovrappone, sulla nota finale del motivo d'esordio, la prima comparsa ai corni e alle trombe di quella che costituisce la cellula tematica fondante l'intero brano: la figura ritmica formata da semicroma puntata-biscroma-croma su note della medesima altezza. **Esempio n. 9**

Il sax rifà il suo ingresso a b. 26, con un disegno melodico del tutto simile a quello esposto all'inizio ma più sviluppato nella parte terminale che propone una successione di terzine; anche in questo caso lo strumento si muove con il resto dell'orchestra; la dinamica è *forte* e la pronuncia ben decisa e scandita. **Esempio n. 10** A b. 38, Calmo, ma sempre a tempo, vi è la prima vera apparizione del motivo di festa, esposto dal saxofono e dal corno I in Fa: insieme formano un gradevole impasto timbrico. Il loro intervento in simultanea dura sedici battute (periodo costituito da due frasi di otto battute ciascuna) ed è controbilanciato dalla melodia del corno inglese e dal sommesso e ostinato accompagnamento degli altri strumenti. **Esempio n. 11** Il sax si muove in un registro che va dal Sol diesis³ al Si bemolle⁴. La melodia inizia sulla cellula tematica che abbiamo nominato sopra, e si muove prevalentemente attraverso gruppi di semicrome, terzine e semiminime pronunciate in differenti maniere: appoggiate, staccate-puntate, accentate, legate. La seconda frase del periodo riprende la prima, ma in maniera più sviluppata e complessa, con una prevalenza di semicrome e una conclusione di due battute sincopate nel registro acuto. L'intervento è pertanto vario e altamente espressivo; vista la velocità contenuta non dovrebbe creare problemi allo strumentista.

Il sax lascia il testimone al flauto a b. 54, ma riprende in mano la situazione a b. 58 reiterando la seconda frase del periodo esposto poco prima aggiungendovi due battute contenenti la cellula tematica principale del brano. Lo strumento in questo caso suona con il flauto, gli oboi e il corno I in Fa, mentre gli altri leggi d'orchestra li accompagnano e in particolare il violoncello simula l'avanzare imperterrito dell'aratro proponendo a mo' di ostinato la cellula puntata principale. Ancora una volta, a b. 73, il sax si inserisce nel discorso orchestrale in compagnia dei corni con un intervento dal carattere del tutto simile a quello

³³³ La scala *Double Harmonic* viene nominata all'interno dell'elenco delle scale artificiali o «originali» nel testo di VINCENT PERSICHETTI, *Armonia del Ventesimo Secolo*, Milano, Angelo Guerini e Associati, 1993, p. 39 (ed. orig. *Twentieth Century Harmony*, New York, Norton & Company, 1965).

eseguito a b. 58; la cellula puntata principale viene qui modificata con la sostituzione del punto con una pausa di biscroma. Da b. 80 il sax *tacet*.

Rientra a b. 119, dove funge da controcanto alla morbida melodia esposta da flauto, corno inglese e clarinetto, ripresa da quella suonata da b. 107 dall'oboe sull'ostinato ritmico di violini II, viole, tamburo e pianoforte. È un momento di maggior calma e intimità rispetto ai precedenti. Il sax, nel suo solitario controcanto, si esibisce in una duttile melodia di andamento prevalentemente discendente; si muove all'interno dell'intervallo Fa diesis3-La4, in *piano*, con un piccolo *crescendo-diminuendo* fra le bb. 121-122 che enfatizza il passaggio dalla figura di semicrome Do diesis4-Si3 alla semiminima La diesis3. L'intervento del sax si spegne a b. 126.

Fa seguito un susseguirsi di vari gioiosi canti affidati agli strumenti d'orchestra sopra l'imperterrito tamburo/aratro che, con la cellula tematica principale, continua il suo lavoro senza concedersi sosta alcuna. Finalmente, a b. 194, il saxofono interviene di nuovo nel discorso musicale, questa volta con un *solo* tutto suo. Si tratta di un disegno melodico di carattere cantabile in cui lo strumentista può mettere in luce tutte le sue possibilità espressive. Esso è già apparso a b. 147 ai violini e ai violoncelli *a gran voce* (e ancora prima all'oboe a b. 107), in una forma leggermente diversa; la differenza sostanziale rispetto alla melodia esposta dal saxofono consta nel suo carattere: grandioso per il *tutti* di violini e violoncelli, intimo per il solitario saxofono. Si muove nel registro più pieno e caldo dello strumento, quello di regione media. Suona infatti all'interno dell'intervallo Fa diesis3-Re4; la dinamica è *mezzoforte* e Zandonai specifica sulla sua parte *ben cantato*, a riprova della natura melodiosa dell'intervento. Il saxofono è solo nel suo canto sullo sfondo ritmico di clarinetti, fagotti, timpani, tamburo, pianoforte, viole e violoncelli. La sua pronuncia è perlopiù legata, in presenza anche di alcune note accentate o appoggiate. Le doppie acciaccature, presenti in due occasioni, rendono ancora più verosimile il canto del saxofono, che qui sembra per l'appunto voler imitare la voce umana. Le bb. 194-197 racchiudono un arco melodico che inizia con un salto ascendente di quinta giusta (Fa diesis3-Do diesis4) che poi ricade sul Fa diesis3 accentato di b. 197. Troviamo un altro arco melodico alle bb. 198-203, dove dal Sol diesis3, in *crescendo*, passando attraverso il Si3, il sax sale al Do diesis4; *diminuendo*, scende al Sol diesis3 passando ancora per il Si3. Una pausa di semiminima interrompe per un momento il discorso sul battere di b. 200, dopodiché dal La3 si va verso la chiusura dell'arco della melodia al Fa diesis3 di bb. 202-203 tramite le crome accentate di Si diesis3, La3, Sol diesis3. Il disegno discendente di bb. 200-203 viene ripetuto quasi identico da b. 204, anticipato in questo caso da un'acciaccatura di Fa diesis3-Sol diesis3 sulla croma di La3 in battere di b.

204. Il Fa diesis³ finale non compare subito, ma viene ritardato creando una certa *suspense* nella conclusione con la pausa di un quarto nel battere di b. 206. Da qui la nota viene ribattuta e prolungata *diminuendo e perdendosi* fino a b. 211. All'ostinato ritmico di accompagnamento si sono aggiunti, con dei brevi interventi melodici ricorrenti in tutto il movimento, flauto, oboe, corni I e II, tromboni, violini e contrabbassi alle bb. 202-203 e bb. 206-207, nei momenti in cui il sax si adagia sul Fa diesis³. **Esempio n. 12**

Il saxofono poi *tacet* e ritorna un momento di carattere più vivace. A b. 212 è infatti segnato: A tempo. Riprendendo con vivacità. L'aria di festa fa di nuovo capolino. Il sax è pronto a rientrare in scena a b. 226. Qui lo strumento suona con i violini I e II *uniti* fino a b. 234 un tema aperto, grandioso, che richiama in sé vari elementi melodici e ritmici comparsi nel brano in momenti precedenti ma che qui subiscono un'ulteriore mutazione. A contrastare questo "canto della montagna" vi sono in contemporanea il flauto, l'oboe, il corno inglese, i clarinetti e il corno I con il brioso e saltellante tema già esposto dal sax e dal corno a b. 38. Il saxofono si muove in questo caso nella regione acuta del suo registro: dal Re diesis⁴ al Do diesis⁵. Zandonai pretende pertanto che lo strumentista sappia gestire accuratamente i suoni acuti dello strumento, per quanto concerne sia l'intonazione e il timbro sia la tecnica. Troviamo infatti anche due trilli sulla nota Si bemolle⁴ alle bb. 232-233. Da b. 235 il saxofono si unisce invece ai fiati per cinque misure, con un intervento di carattere più tecnico che richiama sempre elementi già comparsi nel corso del brano. **Esempio n. 13**

Al secco cambio di tempo di b. 240 (da 2/4 si passa a 1/2) il sax *tacet* e l'orchestra enfatizza a gran voce la cellula tematica principale. Da qui tutto il materiale tematico precedente viene rimescolato in funambolico intreccio, la cui tensione sale sempre di più fino a placarsi nella parte finale del movimento (nel frattempo il tempo è passato a 2/2 a b. 308). Il sax interviene solo a b. 337, proponendo la medesima cellula tematica anche se qui adattata al metro di 2/2. La dinamica è *mezzoforte* e Zandonai prescrive al musicista di rendere l'intervento *ben cantato*. Al primo disegno melodico del sax risponde il clarinetto basso a b. 339 con un *piano, dolce*. I violini li accompagnano con figure puntate, mentre violoncelli e contrabbassi fungono da "pilastri armonici". Alla seconda proposta del medesimo motivo da parte del saxofono, il clarinetto basso funge prima da controcanto (anticipando a b. 342 la terzina del saxofono di b. 343), poi suona con il sax scendendo nel registro grave. Il sax arriva a toccare, infatti, a b. 349 il Do diesis³ con cui, *perdendosi*, arriva a concludere la sua parte in questo primo movimento (a b. 351). L'aratura termina poco dopo, a b. 354. **Esempio n. 14**

Il quarto movimento, *Meriggio*, è di carattere molto simile al primo. È di natura vitalistica, festosa: un inno alla montagna e alle sue bellezze. Il sole splende e abbaglia una

pastorella mentre essa guarda il paesaggio montano circostante. Contro la natura l'uomo è nulla. Ricompaiono gli esultanti canti dell'*Aratura*, in questo caso intensificati e enfaticizzati. L'andamento del pezzo è Vivo e impetuoso; il metro 2/2. Il sax non entra subito, ma solo a b. 106, all'andamento Festoso. Esegue lo stesso tema presentato per la prima volta dall'oboe a b. 107 dell'*Aratura*, ma per valori aumentati, apportando un tono di indubbia solennità. La dinamica è *fortissimo* e le note sono ben scandite dagli accenti; in questo contesto, a dare man forte al saxofono vi sono corno inglese, clarinetto basso, fagotti, tutti gli ottoni, timpani, arpa II, violoncelli e contrabbassi. Questi sovrastano, con la loro imponenza sonora, il resto dell'orchestra: violini e viole scandiscono la cellula tematica principale, inserita all'interno della figura di terzina, che si pone in contrasto con la melodia perlopiù binaria degli ottoni; flauti, oboi, clarinetti, campanelli, arpa I e pianoforte eseguono un ricamo di crome che contrappunta il tema principale.

Da b. 114 il sax continua a suonare con gli stessi strumenti, ma proponendo ora la solita cellula principale accompagnata da una presenza ben nutrita di figure di terzine fino a b. 121. Anche in questo caso la scansione è pronunciata e decisa; il sax si muove nel suo registro più solido, quello medio. Gli altri strumenti continuano il medesimo accompagnamento presentato da b. 106. Da b. 122 il sax con il solito gruppo di strumenti passa a solenni valori lunghi, anche questa volta ben accentati; la dinamica sale a b. 128; gli strumenti arrivano a b. 129 dove ripropongono la solita figura puntata a cui si aggiunge anche la scansione per crome del timbro scintillante del triangolo. Segue a b. 130 una successione di semiminime, per finire con dei valori lunghi che andranno a chiudere solennemente il brano a b. 139 tramite un'imponente *fortissimo* orchestrale in cui il sax conclude la sua parte con un lunghissimo Fa diesis⁴. Anche in questo caso il gruppo formato per la stragrande maggioranza dagli ottoni è supportato dalla scansione per crome dei legni, dei campanelli, dell'arpa I e del pianoforte, mentre i violini e le viole mantengono il solito ostinato della cellula principale. **Esempio n. 15**

Possiamo ora notare quanto Zandonai abbia in considerazione il saxofono. Nel primo movimento *L'aratura* gli assegna in più momenti ruoli molto importanti, di vero e proprio solista sullo sfondo dell'orchestra; in altri casi lo considera invece un normale leggio orchestrale a cui affida il medesimo compito degli altri strumenti. In ogni caso, Zandonai cerca di porne in rilievo il valore timbrico, accostandolo in genere a strumenti che ne mettono in risalto il colore quali il corno. Il compositore richiede un musicista in grado di destreggiarsi sia con passaggi tecnici (pensiamo ai passi che si muovono nell'estremo acuto) sia con momenti di lirica espressività. La tecnica di Zandonai in merito al saxofono è sempre corretta

e conferma il fatto che il compositore ha avuto modo di studiare le caratteristiche dello strumento in maniera approfondita. È un peccato dunque non poter registrare la presenza di esempi di passi orchestrali di saxofono tratti dalle partiture di Zandonai nei trattati di strumentazione e di orchestrazione del Novecento.

Immagine n. 9³³⁴

Immagine n. 10³³⁵

Immagine n. 11³³⁶

Immagine n. 12³³⁷

Immagine n. 13³³⁸

Immagine n. 14³³⁹

Esempio n. 8

Esempio n. 9³⁴⁰

Esempio n. 10³⁴¹

Esempio n. 11³⁴²

Esempio n. 12³⁴³

Esempio n. 13³⁴⁴

Esempio n. 14³⁴⁵

Esempio n. 15³⁴⁶

³³⁴ GIOVANNI SEGANTINI, *L'aratura*, 1890.

³³⁵ GIOVANNI SEGANTINI, *Idillio*, 1882-1883.

³³⁶ GIOVANNI SEGANTINI, *Ritorno al paese*, 1895.

³³⁷ GIOVANNI SEGANTINI, *Il dolore confortato dalla fede*, 1896.

³³⁸ GIOVANNI SEGANTINI, *Mezzogiorno sulle Alpi* (o *Meriggio*), 1891.

³³⁹ RICCARDO ZANDONAI, *Quadri di Segantini*, Milano, Ricordi, 1931, p. di copertina.

³⁴⁰ RICCARDO ZANDONAI, *Quadri di Segantini*, cit., I. *L'aratura*, p. 1, bb. 1-6.

³⁴¹ *Ivi*, pp. 4-5, bb. 21-33.

³⁴² *Ivi*, pp. 6-11, bb. 34-65.

³⁴³ *Ivi*, pp. 32-35, bb. 186-211.

³⁴⁴ *Ivi*, pp. 36-39, bb. 212-239.

³⁴⁵ *Ivi*, pp. 54-55, bb. 330-354.

³⁴⁶ *Ivi*, IV. *Meriggio*, pp. 114-121, bb. 102-139.

Conclusione

È arrivato il momento di tirare le somme a proposito della nostra ricerca. Abbiamo cercato in più occasioni di mettere in luce la poliedricità del particolare periodo storico preso in esame e delle tendenze in esso operanti. Mai come nei primi decenni del Novecento le correnti culturali si presentano così floride, multiformi, eterogenee e contraddittorie. Lo sviluppo industriale ereditato dal secolo precedente, il maggior benessere raggiunto da una fetta sempre più grande della popolazione, l'esplosione delle città e il trionfo dell'urbanistica, l'incremento degli scambi internazionali, la nascita di supporti quali il disco, il successo di media quali la radio e il cinema sono sicuramente complici della vivace multiculturalità novecentesca. Si tratta di un momento storico in cui, grazie anche all'implementazione dei mezzi di trasporto, la comunicazione e le idee circolano più facilmente e più velocemente.¹

Nonostante le tendenze nazionalistiche e i due conflitti mondiali, non tutte le barriere vengono alzate a difesa dell'identità nazionale.² Uno dei casi in cui i muri vengono abbassati concerne l'arte della musica: forse mai come nel Novecento si verifica una così feconda osmosi fra i territori della musica "colta" e della musica "popolare" (con 'popolare' intendiamo in particolare la musica jazz, la musica da ballo e la musica di tradizione orale).³

¹ In merito al variopinto contesto del primo Novecento si vedano: LEON BOTSTEIN, voce *Modernism*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, diretto da Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001-2002², vol. XVI, pp. 868-875; GIOVANNI SABBATUCCI – VITTORIO VIDOTTO, *Il Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2012⁷; SIMONA COLARIZI, *Storia del Novecento italiano*, Milano, BUR, 2000; JEAN FRANÇOIS SIRINELLI – ROBERT VANDENBUSSCHE – JEAN VAVASSEUR-DESPERRIERS, *Storia della Francia nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2003 (ed. orig. *La France de 1914 à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993); *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Torino, Einaudi, 2001, vol. 1 (*Il Novecento*); ENRICO FUBINI, *Il pensiero musicale del Novecento*, Pisa, ETS, 2007²; GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento* (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. X), Torino, EDT, 1991².

² Sulla portata dei nazionalismi novecenteschi si vedano, fra i tanti testi dedicati all'argomento: GIOVANNI SABBATUCCI – VITTORIO VIDOTTO, *Il Novecento*, cit.; SIMONA COLARIZI, *Storia del Novecento italiano*, cit.; JEAN FRANÇOIS SIRINELLI – ROBERT VANDENBUSSCHE – JEAN VAVASSEUR-DESPERRIERS, *Storia della Francia nel Novecento*, cit.

³ Per approfondire le correnti musicali dei primi decenni del Novecento e in particolare la situazione francese e italiana si vedano: PAUL GRIFFITHS, *La musica del Novecento*, Torino, Einaudi, 2014 (ed. orig. *The Twentieth-Century Music*); JEAN-NOËL VON DER WEID, *La musica del XX secolo. Le opere, i compositori, le tecniche, i linguaggi, gli scritti, la critica, le tendenze*, Milano-Lucca, Ricordi/Lim, 2002; RICHARD TARUSKIN, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2010; *Enciclopedia della musica*, cit., vol. 1 (*Il Novecento*); ENRICO FUBINI, *Il pensiero musicale del Novecento*, cit.; GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento*, cit.; ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Novecento*, Busto Arsizio, Bramante Editrice, 1985; *Italia 1911. Musica e società alla fine della Belle Époque*, a cura di Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini e associati, 2014; *Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80"*, Atti del Convegno, Firenze, 9-10-11 maggio 1980, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, L. S. Olschki, 1981; FIAMMA NICOLODI, *Gusti e tendenze del novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni Editore, 1982; FIAMMA NICOLODI, *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Roma, Bulzoni editore, 1990; *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, edited by Barbara L. Kelly, Rochester, University of Rochester Press, 2008; BARBARA L. KELLY, *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939*, Woodbridge, The Boydell Press, 2013; MICHEL FAURE, *Du néoclassicisme musical*

La musica “colta” dei primi decenni del secolo XX si presta infatti in modo particolare ad accogliere “suggerimenti” provenienti da altri contesti musicali: la sala da concerto spalanca le porte all’ambiente esterno; i compositori si dimostrano attenti alla realtà che li circonda. In poche parole, si verifica «la crisi dell’egemonia colta sugli altri livelli dell’esperienza musicale».⁴ Il jazz e la musica da ballo delle *big band* arrivano in Europa con le bande delle truppe americane che giungono in aiuto dell’esercito francese dopo l’entrata in guerra degli Stati Uniti nell’aprile 1917. La musica “leggera” e il jazz sbarcano insomma nel vecchio continente “grazie” alla Prima Guerra mondiale:

How much influence the friendly invasion of Paris by American armies in 1917-18 had in making the French crave a jazz-band cannot be known. At any rate, in 1918, while Allied troops were still face to face with Germans along the Western Front, Gaby Deslys and Harry Pilcer, at the Casino de Paris, introduced Paris to its first jazz-band. The Gallic soul liked it, Gallic feet tapped to its rhythms, Gallic ears enjoyed its novel instrumentation. The Jazz Age was launched in France.⁵

Con il jazz dall’America arriva anche il saxofono, che nel nuovo continente ha già raggiunto un certo successo nell’area delle musiche popolari, per poi diffondersi con determinazione in tutta Europa. È inutile dire che durante gli scoppiettanti *roaring twenties* la musica da ballo e il jazz la fanno da padroni nell’animare le sfrenate serate parigine, di cui il saxofono diventa l’assoluto protagonista.

Come è possibile dedurre dalla lista di composizioni per orchestra comprendenti il saxofono allegata nella tesi, la maggior parte dei titoli sono scritti proprio nel periodo fra le due guerre.⁶ È il momento in cui la musica viene percepita come un’ancora di salvezza rispetto ai ricordi delle sofferenze passate e ai timori di quelle future: le serate delle danze costituiscono un momento di evasione dalla realtà appena chiusasi alle spalle degli europei. Il “divertimento” ha però breve durata: con il crollo finanziario del 1929, l’ascesa di Hitler al potere in Germania e il successivo scoppio della Seconda Guerra mondiale le ombre tornano a calare sulle varie nazioni. Allora, forse, a maggior ragione si ricorre ancora di più alla musica,

dans la France du premier XX^e siècle, Paris, Klincksieck, 1997; FRANÇOIS PORCILE, *La belle époque de la musique française. Le temps de Maurice Ravel (1871-1940)*, Paris, Fayard, 1999; BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique en France depuis 1870*, Paris, Fayard, 2013 ; FLAVIO TESTI, *La Parigi musicale del primo Novecento. Cronache e documenti*, Torino, EDT, 2003.

⁴ GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento*, cit., p. 27.

⁵ M. ROBERT ROGERS, *Jazz Influence on French Music*, «The Musical Quarterly», vol. 21, n. 1, January 1935, p. 60.

⁶ In merito alla produzione musicale del periodo compreso fra le due guerre mondiali si vedano: RENÉ DUMESNIL, *La Musique en France entre les deux guerres 1919-1939*, Genève-Paris-Montréal, Milieu du Monde, 1946; BARBARA L. KELLY, *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939*, cit.; FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984; HARVEY SACHS, *Musica e regime*, traduzione di Luca Fontana, Milano, il Saggiatore, 1995 (ed. orig. *Music in Fascist Italy*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987).

al fine di fuggire la tragica realtà contemporanea. C'è chi, totalmente sfiduciato dalla follia della civiltà, auspica persino un ritorno ai puri valori del mondo rurale, in contrapposizione con il frenetico caos della città industriale (Honegger). È in questo periodo, dunque, che incontriamo il maggior numero di composizioni orchestrali che accolgono il saxofono fra i propri strumenti. Ricordiamoci che sempre dall'America oltre alla spinta del jazz è arrivata quella di Elise Boyer Hall che, per sopperire alla lacuna del repertorio per saxofono solista, agli albori del Novecento ha commissionato delle composizioni ad alcuni musicisti "colti" francesi (fra cui la *Rapsodie, pour orchestre et saxophone* di Claude Debussy). È all'America quindi che il saxofono deve il suo ritorno in auge nei primi decenni del Novecento.

I due canali del repertorio per saxofono solista, "colto" e del jazz, sono indubbiamente i tramiti attraverso cui i compositori iniziano a porsi il problema di includere il saxofono all'interno dell'organico delle orchestre. Il momento, fra l'altro, combacia con quello in cui dilaga l'orientamento neoclassico: sia in Francia sia in Italia i compositori mirano a focalizzarsi sulla produzione strumentale. Bisogna quindi raffinare l'orchestra, che rappresenta la voce più autorevole attraverso cui esprimere la legittimità e la dignità della musica francese e italiana rispetto in particolare alla produzione tedesca. L'orchestrazione deve essere moderna, al passo coi tempi; può, anzi deve "svecchiarsi" e accogliere nuovi strumenti. Per il saxofono il momento è dunque propizio. Lo strumento in molti casi in orchestra funge da "rappresentante" del mondo del jazz a cui diversi compositori colti si rifanno per dimostrare la loro attualità, la loro ricettività nei confronti della realtà contemporanea. In altri casi il saxofono costituisce semplicemente un ulteriore, smagliante, nuovo timbro tramite cui modernizzare il suono dell'orchestra.

In merito all'abbattimento delle barriere geografiche e alla diffusa internazionalizzazione delle conoscenze riteniamo utile fornire uno sguardo d'insieme sulla prima parte della tesi dedicata ai trattati di strumentazione e di orchestrazione, che testimonia la diffusione dello strumento nelle nazioni europee e *non* fra i secoli XIX e XX. Tutti i teorici di cui ci siamo occupati nel panorama della trattatistica francese concordano nel rilevare la bellezza del timbro del saxofono e quindi il suo possibile apporto positivo alla sonorità dell'orchestra. I musicisti francesi, d'altronde, sono stati i primi ad accorgersi delle qualità dello strumento e ad accoglierlo nei loro trattati (Berlioz, Kastner). Tutti, da metà Ottocento con Berlioz a metà Novecento con Koechlin, convengono nell'augurare allo strumento una pronta e stabile accoglienza in seno all'*ensemble* orchestrale. In molti lo percepiscono come il possibile *trait d'union* fra la famiglia dei legni e quella degli ottoni (finalità con cui è stato creato da Adolphe Sax a metà Ottocento). Il repertorio "classico" ottocentesco dello strumento è

conosciuto da tutti gli autori novecenteschi, che si dimostrano ricettivi anche nei confronti della produzione dei contemporanei. Per questo lavoro è di una certa rilevanza il *Cours d'Instrumentation et Orchestration* del 1925 di Jacques Ibert, dato che un capitolo sulle partiture francesi è a lui dedicato; nel *Cours* l'autore esprime la sua sfiducia nei confronti dei colleghi compositori, che difficilmente, per la forza dell'abitudine, si presteranno a offrire al saxofono un ruolo stabile in orchestra. Con Büsser, ma poi anche con d'Indy e Koechlin, abbiamo colto l'utilizzo del saxofono all'interno della musica jazz e il ruolo "propulsore" di questo genere musicale nella diffusione dello strumento. Büsser, fra l'altro, è anche il primo autore a nominare l'esempio del *Boléro* di Ravel. Alcuni teorici (Büsser, d'Indy, Koechlin) testimoniano la loro stima nei confronti del saxofono riportando i titoli delle partiture in cui loro stessi lo hanno utilizzato. Koechlin, in particolare, rappresenta l'apice e il punto di arrivo della trattatistica sull'orchestrazione in merito al saxofono: ne conosce approfonditamente la storia, la tecnica, il repertorio storico e contemporaneo (Ravel, Ibert, Milhaud); è informato sui produttori dello strumento; si dedica in prima persona alla sua diffusione; testimonia che ormai il saxofono è ben accetto fra le file dell'orchestra e che i compositori a lui coevi gli dedicano la giusta attenzione. Come d'Indy e Büsser, egli riconosce nel mondo del jazz l'"ancora di salvataggio" del saxofono, senza individuare in questo processo un'ombra negativa, semmai un'ulteriore fonte di ricchezza.⁷ A giudicare dalle parole di Koechlin, il travagliato percorso del saxofono in orchestra sembrerebbe giunto a una felice conclusione esattamente un secolo dopo la nascita dello strumento per mano di Sax, che più di tutti ne ha auspicato una "nobilitazione" orchestrale.

In generale anche i trattatisti italiani, come quelli francesi, apprezzano il particolare timbro del saxofono e le sue doti di strumento "cantabile" piuttosto che di strumento "virtuoso". Galli testimonia la presenza non meno importante del sax nelle bande italiane già a partire dall'Ottocento: si tratta, per quanto riguarda l'Italia, del primo e significativo passo verso l'accoglienza del saxofono. L'autore, inoltre, mostra di aver consultato la trattatistica belga, in particolare il testo di Gevaert. Nonostante il ritardo con cui i teorici italiani iniziano a dedicare una parte significativa dei loro trattati allo strumento di Sax, non mancano di fornire una serie di indicazioni tecniche e storiche, ma soprattutto di repertorio sia ottocentesco sia novecentesco, dimostrando quindi una certa attenzione per

⁷ Per approfondire la natura dei ricchissimi scambi avvenuti fra la musica colta francese e il jazz nella prima metà del Novecento si vedano: DEBORAH MAWER, *French Music and Jazz in Conversation. From Debussy to Brubeck*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014; RICHARD TARUSKIN, *Music in the Early Twentieth Century*, cit. A proposito del testo di Taruskin rimandiamo in particolare ai capitoli n. 10 (*The Cult of Commonplace*) e n. 11 (*In Search of the "Real" America*).

l'uso e il possibile impiego orchestrale del saxofono. Panizza cita il repertorio "classico" ottocentesco per saxofono e non manca di testimoniare la sua conoscenza in merito alla produzione contemporanea italiana (*Lorenza* di Edoardo Mascheroni, 1901); Ricci nomina a più riprese il trattato di Widor e, oltre ai titoli "storici" francesi, riporta quello della *Sinfonia domestica* di Richard Strauss (1904); Casella e Mortari forniscono per la prima volta in un trattato di orchestrazione italiano gli esempi del *Vecchio castello* e del *Boléro* di Ravel, oltre che di *An American in Paris* di George Gershwin. Rispetto ai trattati francesi, quelli italiani riportano con un certo ritardo la notizia del successo dello strumento nel mondo jazzistico (Büsser: 1933; Casella-Mortari: 1950), tradendo forse un'attenzione minore da parte del mondo musicale italiano per il nuovo genere importato dall'America. Possiamo rilevare in ogni caso una discreta ricezione della produzione francese da parte dei teorici italiani, visto che vengono citati sia partiture sia trattati di orchestrazione pubblicati in Francia. Ma dobbiamo a malincuore osservare il generale pessimismo dei trattatisti italiani in merito a una possibile inclusione in pianta fissa del saxofono in orchestra rispetto ai colleghi francesi; sembra infatti che lo strumento sia da loro percepito come un elemento avulso dall'orchestra in quanto rappresentante del mondo del jazz.

Fra i musicisti italiani che usano il saxofono "jazzistico" in orchestra vi è per esempio Carlo Jachino, che, come abbiamo visto, oltre a pubblicare nel 1950 *Strumenti d'orchestra. Tavole sinottiche e testo illustrativo* in cui si occupa anche del saxofono, nel 1935 scrive *Fantasia del Rosso e Nero* per orchestra, dove figura un sax contralto. Qui il saxofono presenzia in quanto strumento "alieno" dal resto dell'orchestra: l'autore non tenta di inserirlo nell'*ensemble* orchestrale. Nella partitura, infatti, nonostante in alcuni momenti il saxofono esegua la medesima parte degli altri strumenti, esso si integra solo superficialmente nelle file dell'orchestra per esplicita volontà di Jachino, che, sotto la parte del saxofono, al momento della sua entrata, specifica: «Questo strumento deve essere affidato a un esecutore di *Jazz* (Hot solo).»⁸ Sono chiari quindi il riferimento al mondo del jazz e l'estraneità, in questo caso, del saxofono nei confronti degli altri strumenti "classici". La parte scritta da Jachino presenta comunque una certa difficoltà di esecuzione, che se non altro conferma le conoscenze dell'autore in merito allo strumento. Per di più, grazie a questo brano possiamo osservare

⁸ CARLO JACHINO, *Fantasia del Rosso e Nero* (partitura), Milano, Ricordi, 1936, p. 20. Con l'espressione «hot jazz» si intende il tipo di jazz tradizionale delle *band* che si è sviluppato a New Orleans agli albori del Novecento. L'aggettivo 'hot' si riferisce in particolare alla natura appassionata, espressiva delle improvvisazioni dei primi decenni del genere jazzistico, contrapposto al 'cold jazz', fresco, calmo e più distaccato, affermatosi fra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta. In merito alle varie tendenze susseguitesi nella storia del jazz si vedano, fra i vari testi dedicati all'argomento: MARK TUCKER-TRAVIS A. JACKSON, voce *Jazz*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, cit., vol. XII, pp. 903-926; ARRIGO POLILLO, *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*, Milano, Mondadori, 1975.

come anche in Italia il mondo del jazz arrivi a lambire quello della musica “colta”, come tante volte accade nella vicina Francia, in particolar modo nella musica dei componenti del *Groupe des Six*.

Esempio n. 1⁹

Per quanto concerne gli altri paesi è possibile osservare che il Belgio nell'Ottocento ha subito dato molto spazio allo strumento creato dal celebre inventore belga e che Gevaert in particolare si è puntualmente informato a proposito della storia, del repertorio e della tecnica del sax; l'autore, come abbiamo visto, ha fornito anche nuove idee sul possibile impiego orchestrale di gruppi di saxofoni. I teorici inglesi comprendono e accolgono lo strumento di Sax in modo sorprendente, in particolare Forsyth, che lo giudica degno dell'organico orchestrale e che si dimostra preparato in merito alla produzione coeva dei suoi conterranei. Sia Prout sia Forsyth cercano di restituirci quella che è la posizione dello strumento all'epoca degli scriventi; rivelano di conoscere il repertorio francese ottocentesco; mostrano di aver consultato la manualistica belga (Gevaert) inerente all'argomento. Anche in Inghilterra, insomma, particolarmente nel Novecento, il saxofono trova il suo spazio e la sua dignità nella sala da concerto. In Svizzera Marescotti auspica la stabilizzazione di due o tre musicisti “fissi” in orchestra in grado di suonare il saxofono, dato che nella maggior parte dei casi si è costretti a ricorrere a strumentisti esterni con serie difficoltà a integrarsi nelle file dell'*ensemble* orchestrale. L'autore cita il trattato di Widor per descrivere le qualità del sax contralto, dimostrando di essere a conoscenza della trattatistica francese, oltre che di quella belga, quando fa riferimento alle due formazioni («*petit chœur*», «*grand chœur*») nominate da Gevaert. È notevole che tutte queste osservazioni arrivino da un teorico svizzero nel cui paese lo strumento non ha avuto molte possibilità di mettersi in mostra. In America pare che i teorici, giunti dopo la metà del secolo XX, abbiano ben chiara la distinzione ormai netta fra il saxofono “classico” e il saxofono “jazzistico”; imputano la colpa dell'ancora mancato avvento dello strumento in pianta stabile in orchestra all'uso discutibile che il jazz e la musica “leggera” ne fanno a partire dagli anni Venti. Non mancano loro le conoscenze in merito al repertorio “storico” e contemporaneo del saxofono, e tanto meno riguardo alle caratteristiche tecniche, che, verso la fine del Novecento, si danno ormai per scontate presso i trattatisti di tutto il mondo.

Possiamo ora constatare il considerevole numero di scambi avvenuto fra le varie nazioni nel corso dei secoli XIX e XX. Non ci stupisce il tempestivo arrivo dello strumento in Belgio nell'Ottocento, dato l'interesse particolarmente acceso dei musicisti belgi (come dei

⁹ CARLO JACHINO, *Fantasia del Rosso e Nero* (partitura), cit., pp. 20-21.

francesi) per la produzione di strumenti musicali e per la strumentazione, e considerata la provenienza belga dell'inventore del saxofono. Un trattato così approfondito come quello di Gevaert, che arriva a elaborare la possibilità della presenza in orchestra di "gruppi" di saxofoni, ha, come abbiamo visto, una naturale eco in vari paesi (Italia, Inghilterra, Svizzera). L'Inghilterra accoglie lo strumento soprattutto dal Novecento in poi; i suoi compositori si dimostrano capaci di calarlo nell'organico orchestrale sfruttandone le possibilità intrinseche. La Svizzera di metà Novecento si rivela altrettanto entusiasta all'idea di includere lo strumento fra le file dell'orchestra, con Marescotti che addirittura immagina l'impiego di uno "sfondo sonoro" di saxofoni nella scrittura orchestrale. Notiamo che in questo paese si conosce il trattato del francese Widor, oltre a quello di Gevaert. Gli americani si dimostrano ben preparati in merito al repertorio e alle caratteristiche dello strumento; in particolare si soffermano sull'influenza dell'avvento del jazz sulla prassi esecutiva dello strumento. Possiamo notare che, a differenza dei teorici francesi (che in generale riflettono sull'influsso positivo del ruolo del jazz sulle sorti del saxofono), in Svizzera e negli Stati Uniti la "sfortuna" del saxofono in orchestra viene invece ricondotta all'impiego discutibile fattone dai musicisti jazz, che ne avrebbero "storpiato" il carattere d'origine.

In linea generale però belgi, inglesi, svizzeri e americani non appaiono negativi quanto i trattatisti italiani sul possibile arrivo del saxofono al traguardo di strumento *standard* dell'orchestra sinfonica: si avvicinano di più alle idee "positiviste" dei trattatisti francesi, maggiormente inclini ad aprire il recinto della sala da concerto a nuove sonorità. Consideriamo poi molto significativo alla luce della nostra ricerca il fatto che Casella, Mortari e Adler constatino che nei primi decenni del Novecento l'impiego del saxofono in orchestra derivi principalmente dal contatto fra musica "colta" e "popolare", dato che abbiamo cercato in più occasioni di sottolineare il carattere assolutamente "sincretico" delle svariate correnti musicali del periodo analizzato nella tesi, in cui la sala da concerto finalmente apre le porte alla realtà che la circonda. In linea generale, comunque, dobbiamo evidenziare che per nessun teorico si può dare per raggiunto l'obiettivo di annoverare il saxofono come strumento *standard* dell'orchestra; come abbiamo visto, c'è chi è più positivo di altri in merito alla realizzazione di tale proponimento (molti compositori si sono adoperati per assegnare al sax ruoli di una certa rilevanza nell'organico orchestrale), ma di fatto ancora oggi non è possibile individuare nelle orchestre sinfoniche uno strumentista in pianta stabile incaricato di suonare il saxofono.¹⁰

¹⁰ Se scrutiamo la lista delle partiture comprendenti il saxofono, fra l'altro, è possibile notare la non esigua quantità di titoli legati alla musica per film, di scena e per danza. Per i compositori era infatti molto più semplice sfondare i limiti imposti dalla "classica" orchestra sinfonica all'introduzione di nuovi strumenti musicali in altri

Continuiamo queste annotazioni conclusive con alcune considerazioni in merito alle composizioni francesi analizzate nella tesi. La parte del saxofono nel *Vecchio castello* orchestrato da Maurice Ravel costituisce senza ombra di dubbio il miglior esempio di saxofono cantabile del Novecento, che può essere considerato il secondo in classifica dopo quello del sax nell'*Arlésienne* di Bizet. Nel caso del *Vecchio castello* si tratta di una trascrizione e non di un brano originale, ma Ravel è talmente geniale nella propria scelta e nella maniera di condurla che abbiamo ritenuto fondamentale occuparcene. Abbiamo già detto che l'esempio del *Vecchio castello* come parte orchestrale per il saxofono compare in alcuni trattati d'orchestrazione e che il pezzo viene di prassi richiesto ai concorsi per orchestrali. Ci sembra tuttavia doveroso osservare che il ruolo che il saxofono svolge in questo *tableau* si pone più come un retaggio del saxofono tardoromantico dell'Ottocento, usato in genere per il suo caratteristico timbro velato e sognante, che si staglia sullo sfondo sonoro dell'orchestra; qui lo strumento, per quanto il suo impiego da parte dell'autore sia magistrale, non si fonde con gli altri legghi d'orchestra ma indossa ancora quella veste esotica che è tipica del suo uso all'interno del teatro musicale francese del secolo precedente.

Con *Boléro* Ravel dimostra invece la sua attenzione per il mondo contemporaneo; in particolare in questo brano si notano gli influssi della musica jazz sull'estetica del compositore francese. I saxofoni sono usati in questo senso: come voci caratteristiche del jazz. Ravel manifesta la sua stima per lo strumento introducendo addirittura tre saxofoni in orchestra; cura fino ai minimi dettagli soprattutto la parte del sax tenore, per la quale lo strumentista si cimenta in un'esecuzione di difficile realizzazione. A differenza della parte del *Vecchio castello*, nel caso di *Boléro* i saxofoni sono calati completamente in orchestra: non sono più degli intrusi nella sala da concerto. L'autore tuttavia tradisce qualche lacuna nella conoscenza del saxofono scrivendo, come abbiamo visto, una parte per soprano in Fa, mentre questo strumento è in genere fabbricato in Mi bemolle; ciò dimostra che nel 1928 le conoscenze in merito alle caratteristiche del saxofono non sono ancora completamente assimilate. In ogni caso l'interesse di Ravel per il saxofono è testimoniato anche dall'impegno che l'autore prende con Marcel Mule in merito alla composizione di un quartetto per sax, purtroppo mai realizzato a causa della malattia che condurrà Ravel alla morte.

È il turno di Arthur Honegger, a cui è stata dedicata una parte considerevole della tesi per via sia dell'elevato numero di partiture in cui inserisce il nostro strumento, sia per la nutrita rosa di scritti che dedica al saxofono al fine di perorarne la causa. Sia in *Mouvement*

contesti che non fossero quelli della "restrittiva" sala da concerto. Nella musica di scena, per danza e per film spesso si usufruiva di organici *ad hoc*, grazie ai quali il compositore poteva permettersi la libertà di sperimentare con differenti timbri strumentali.

symphonique n° 3 sia in *Nocturne* Honegger usufruisce delle possibilità del saxofono (“tecnico” e “cantabile”); il sax svolge il ruolo di solista ma anche di strumento *standard* dell’orchestra. È questo forse il traguardo che il saxofono può raggiungere. È un compositore quale Honegger, che denuncia l’assenza del sax in Conservatorio, la difficoltà delle società dei concerti a procurarsi dei saxofonisti, la rigidità della maggior parte delle orchestre, restie ad accogliere nuovi esemplari di strumenti, a condurre il sax a questo livello. Honegger si dimostra più attento alle caratteristiche del sax quando lo adopera nell’orchestra sinfonica piuttosto che in un organico della musica per film, come abbiamo potuto constatare nei *Misérables* (in cui vi è un piccolo errore di registro nella parte dello strumento). Nel caso del cinema, comunque, è chiaro che Honegger sceglie il saxofono per il suo timbro, particolarmente adatto alla registrazione tramite microfono, piuttosto che per le sue possibilità virtuosistiche. Possiamo constatare in ogni caso che il compositore non usa il sax in orchestra come un richiamo al mondo del jazz: lo slega dal “genere” americano e gli affida parti del tutto simili a quelle dei “normali” strumenti, sugellandone così la legittima entrata nella fossa orchestrale.

Jacques Ibert è il terzo compositore francese di cui ci siamo occupati. In *Restaurant au Bois de Boulogne*, quarto movimento della *Suite symphonique Paris*, Ibert dispiega un saxofono che funge da solista della danza del ristorante parigino. Non si tratta qui di uno strumento veramente integrato nell’organico dell’orchestra: all’interno della *Suite* il saxofono appare solo nel quarto movimento, per di più nel pezzo funzionale alla scena del ballo in un ristorante del Bois de Boulogne. In questo caso, quindi, il saxofono è usato come rappresentante del genere della musica per danza, in cui spesso si usufruisce della sua “voce” per interpretare le melodie della Parigi degli anni Trenta. Bisogna però ricordare che non si tratta di una partitura nata per la sala da concerto bensì per la musica di scena, e che quindi è comprensibile che Ibert faccia appello al saxofono per richiamare una determinata situazione rappresentata sul palcoscenico. Se passiamo alla *Symphonie marine* dello stesso autore possiamo riscontrare la completa trasformazione della parte del saxofono, in possesso, ormai, di tutte le proprie caratteristiche tecniche ed espressive. Il sax rappresenta egregiamente le varie fasi della “tempesta di mare” con momenti di cupa tristezza canora, altri di brillante agilità strumentale, altri ancora di mero accompagnamento orchestrale. È con questo pezzo, pertanto, che Ibert dimostra come il saxofono possa assumere un degno ruolo in orchestra e in generale nella musica sinfonica del Novecento. Ibert, come l’amico Honegger, ha inoltre un ruolo attivo nella “propaganda” per la diffusione dello strumento: lo dimostrano le testimonianze di Marcel Mule e la redazione da parte di Ibert del celeberrimo *Concertino da camera pour saxophone alto et onze instruments*.

È possibile notare che, per quanto concerne la produzione francese per saxofono in orchestra, sono presenti casi di voluto richiamo al mondo del jazz e della musica da ballo, ma anche momenti in cui si riscontra la volontà di dotare lo strumento di un repertorio “colto”. Il tentativo che alcuni compositori fanno è quello di tramutare la presenza del saxofono in orchestra da caso eccezionale a situazione “normale”: lo strumento non deve più essere giustificato da un riferimento extramusicale. È indubbiamente in Francia, d'altronde, che il saxofono può tentare di effettuare questo “salto di registro”; è in terra francese che si manifesta un'attenzione particolare per la sperimentazione dei timbri orchestrali e soprattutto per gli strumenti a fiato proprio nei primi decenni del Novecento, come abbiamo potuto approfondire nei capitoli su Arthur Honegger e Jacques Ibert.¹¹ È sempre in questo paese che i compositori (come abbiamo visto con Honegger) rimarcano con amarezza l'inferiorità del numero di studenti e quindi di strumentisti a fiato (soprattutto donne) rispetto ai musicisti dediti al pianoforte o agli strumenti ad arco. Sono gli stessi compositori francesi a denunciare le difficoltà economiche delle società dei concerti a procurarsi dei saxofoni e degli strumentisti in grado di suonare fra le file dell'orchestra (Honegger e d'Indy). In Francia sono sempre i compositori a scandalizzarsi per l'assenza di una classe di saxofono presso il Conservatorio di Parigi; i musicisti francesi sono anche i primi a congratularsi, al momento dell'avvento di tale disciplina fra le mura dell'istituzione parigina (Honegger e Koechlin).

Passiamo ora all'ultima parte della tesi relativa alle composizioni italiane. Nella *Leggenda di Natale*, primo movimento della *Suite siciliana*, Gino Marinuzzi arriva a dispiegare ben quattro saxofoni (il quartetto “classico” al completo) senza manifestare alcuna insicurezza di scrittura. La cosa è ancora più stupefacente se pensiamo che siamo all'inizio del Novecento e che si tratta della prima volta in cui il saxofono entra nell'orchestra sinfonica italiana. Il soprano in Si bemolle, in particolare, esegue tutti i generi di passaggi, ma sono da notare specialmente quelli di carattere virtuosistico. In questa partitura contralto e tenore eseguono prevalentemente passaggi di carattere melodico, in cui possono mettere in mostra il loro timbro, mentre il baritono si limita a fornire una base di accompagnamento armonico. Il quartetto è dunque orchestrato da Marinuzzi in base alle caratteristiche di ognuno dei suoi membri, senza esagerarne le possibilità. La formazione dei saxofoni, tuttavia, è segnata in partitura «*ad libitum*», a testimonianza delle difficoltà riscontrate nel reperire questi strumenti nell'Italia di inizio Novecento. Con *Sicania* Marinuzzi conferma il suo interesse per lo

¹¹ Ricordiamo che Charles Koechlin dedica un dei suoi studi ai soli strumenti a fiato: *Les Instruments à vent*, Paris, Presses universitaires de France, 1948.

strumento di Sax impiegando il sax tenore (non più «*ad libitum*») sia come “voce” solista (segnalato in partitura come «*interno-lontano*») sia come strumento *standard* dell’orchestra (segnalato in partitura come «*in orchestra*»). Il musicista deve essere in grado di padroneggiare sia la sonorità sia la tecnica dello strumento, che è più elaborata rispetto a quella della *Suite siciliana*.

L’ultimo compositore a cui abbiamo dato spazio nella tesi è il trentino Riccardo Zandonai. In *Fra gli alberghi delle Dolomiti* l’autore usa il sax contralto sia per il suo caratteristico timbro “doloroso” (per i momenti da solista) sia per le sue possibilità tecniche. È questo il caso in cui il saxofono suona i motivi di danza con il resto dell’orchestra, in cui si integra pienamente. Qui il saxofono è probabilmente scelto da Zandonai proprio per il suo ampio utilizzo all’interno della musica da ballo: basta il suono del suo timbro, unito ai ritmi scanditi della danza, a ricordare agli ascoltatori l’atmosfera delle sale da ballo. È con gli altri strumenti che nel brano il sax esegue, nella maggior parte dei casi, i motivi di danza; è la sua “voce”, pertanto, a fornire all’impasto sonoro il “*sound*” dei balli degli alberghi delle Dolomiti. In *Quadri di Segantini* il saxofono contralto è presente nei movimenti I e IV (*L’aratura* e *Meriggio*). In questo caso il ruolo del saxofono è ancora più importante: in alcuni momenti suona come vero e proprio solista sullo sfondo dell’orchestra, mentre in altri si comporta come un normale strumento d’orchestra. In diversi casi il saxofonista si trova a dover eseguire passaggi tecnici di alto livello, rivelando la volontà di Zandonai di liberare le possibilità del saxofono al completo. Quella che appare comunque evidente in questa partitura è la variopinta tavolozza orchestrale, di cui il saxofono costituisce una delle pennellate più vive.

Possiamo ora notare che sia Marinuzzi sia Zandonai “osano” di più con lo strumento nella seconda occasione in cui si trovano a utilizzarlo (*Sicania*; *Quadri di Segantini*), ovvero nel momento in cui sono in possesso di una conoscenza maggiore delle sue caratteristiche. Entrambi, in ogni caso, non commettono errori di strumentazione, rivelando pertanto che pure nell’Italia dei primi decenni del Novecento è possibile utilizzare adeguatamente il saxofono in orchestra. Anche nella nostra penisola, come abbiamo notato per la Francia, è riscontrabile la tendenza sia a usare il sax come elemento di richiamo del mondo del jazz e della musica da ballo, sia a cercare di legittimarlo nella sala da concerto come abituale strumento d’orchestra, privo di significati extramusicali.

Non possiamo stupirci del fatto che l’orchestra italiana del primo Novecento accolga fra i suoi componenti anche il saxofono, dato che si tratta proprio del momento in cui, sotto l’influsso dell’orientamento neoclassico, prende il via la rinascita della musica strumentale, in particolare sinfonica, che, intenzionata a dimostrare al mondo intero la

propria italianità, è pronta a sperimentare i timbri dell'orchestra usufruendo anche di strumenti moderni. Nel nostro caso specifico segnaliamo inoltre che i due compositori che abbiamo scelto come rappresentanti di questo ritorno alla musica strumentale appartengono a due mondi completamente diversi: il Nord e il Sud dell'Italia. Ma la loro volontà è comunque quella di dimostrarsi al passo coi tempi nei confronti delle altre nazioni in quanto italiani. L'operazione di "modernizzazione" coinvolge ovviamente anche il campo dell'orchestrazione, che deve essere all'avanguardia. È già un grande passo in avanti, se pensiamo che l'Ottocento italiano è quasi totalmente sprovvisto di musica sinfonica da concerto. Notiamo, tuttavia, un minor coinvolgimento sul campo in merito alla difesa del saxofono da parte dei compositori italiani rispetto a quelli francesi; non abbiamo infatti trovato testimonianze, saggi, lettere di musicisti italiani attivi nella diffusione dello strumento. L'unica informazione che ci viene fornita è quella sulla difficoltà di reperire dei saxofoni per le orchestre sinfoniche (lettera di Marinuzzi). Ci basta ricordare, d'altronde, che il saxofono entra nei Conservatori italiani molto in ritardo rispetto a quelli francesi (anni Sessanta in Italia; anni Quaranta in Francia), nonostante figure, come abbiamo visto con i trattati di Amintore Galli, all'interno delle bande civili e militari già dall'Ottocento.

Considerando le partiture analizzate nella tesi si dovrebbe riconoscere la superiorità dell'uso del saxofono in orchestra, perlomeno dal punto di vista tecnico, da parte dei compositori francesi (pensiamo per esempio alla parte funambolica del sax nella *Symphonie marine* di Ibert), che parrebbero riuscire meglio nell'intento di procurare allo strumento una dignità pari a quella degli altri leggi d'orchestra. L'uso fattone da Marinuzzi e Zandonai sembra in parte legato a scelte coloristiche (il primo per dipingere la Sicilia, il secondo il Trentino) che ricordano le modalità con cui si impiegava saltuariamente il saxofono nelle orchestre del teatro musicale francese dell'Ottocento. Per di più l'influenza del jazz e della musica popolare sulla produzione colta italiana sembrerebbe meno accentuata rispetto alla portata che ha avuto nel mondo francese. Bisogna precisare tuttavia che, nello stesso periodo in cui Zandonai scrive le sue partiture per orchestra (con saxofono), vi è un altro compositore italiano che si accorge delle potenzialità dello strumento. Si tratta di Goffredo Petrassi.

Petrassi (Zagarolo 1904; Roma 2003), che appartiene a una generazione seguente a quella di Marinuzzi e Zandonai, raggiunge il successo con le partiture redatte durante gli ultimi anni trascorsi presso il Conservatorio romano, ed è proprio in questi brani, composti attorno al 1930, che il giovane Petrassi fa uso del saxofono. Si tratta di *Ouverture da concerto* (1931), *Passacaglia* (1931), *Partita per orchestra* (1932) e *Concerto per Orchestra n. 1* (1934). Queste partiture appartengono dunque al "primo periodo" della produzione del compositore di

Zagarolo, quello dell'«affermazione di magistero strumentale», in cui il musicista fresco di studi di Conservatorio mette in mostra tutta la sua maestria nella conduzione delle voci orchestrali e rivela la sua apertura verso le correnti contemporanee.¹² Queste composizioni sono indubbiamente legate all'orientamento neoclassico, che dilaga fra i musicisti italiani proprio in questi anni. In questo tipo di produzione del giovane Petrassi si individua per l'appunto la volontà del compositore di contribuire alla rinascita della musica strumentale tornando alle forme del passato (Passacaglia, Partita, Concerto). Il compositore inoltre tenta di immortalare in maniera obbiettiva il meccanico e caotico mondo contemporaneo in tutte le sue sfaccettature, compresa quella della frenetica musica jazz. A dirla con Fiamma Nicolodi, ci troviamo di fronte a «un'assoluta aderenza al tempo reale», a un «urbanesimo novecentista».¹³ Il ritmo incalzante, l'inarrestabile velocità, il «motore contrappuntistico» la fanno da padrone in questi pezzi, che richiamano, come conferma *in primis* l'autore, la scrittura di Stravinskij e di Hindemith.¹⁴ Si parlava prima del «magistero strumentale» di Petrassi; ebbene, nelle partiture sopra citate i critici hanno modo di scorgere per la prima volta la brillante tecnica orchestrale del compositore, segno di una notevole bravura artigianale in un autore che ha a malapena trent'anni ed è fresco di Conservatorio. Il suono della sua orchestra «già suona rude e “ferrigno”», e si propone come «modello di chiarezza latina, di trasparenza mediterranea, di armonioso giuoco di forme, di timbri e di melodie».¹⁵

In questo primo periodo di produzione si scorgono, come dicevamo, delle inflessioni verso il mondo del jazz, che in questo contesto sta per «luogo di civiltà moderna, alla maniera in cui l'intendeva il novecentista Bontempelli».¹⁶ Il giovane Petrassi vuole infatti dimostrare di essere attento alle tendenze che lo circondano e desidera, ovviamente, palesare la propria modernità in ambito compositivo accogliendo anche elementi che provengono dal genere musicale importato dall'America. Per fare questo, però, Petrassi non si affida solo alla

¹² MASSIMO MILA, voce *Goffredo Petrassi*, in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1999, vol. V, p. 670.

¹³ FIAMMA NICOLODI, *Inizi prestigiosi*, in *Petrassi*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1986, p. 6.

¹⁴ In merito all'influenza della produzione di Stravinskij e di Hindemith sulle composizioni giovanili di Petrassi si vedano: MASSIMO MILA, voce *Goffredo Petrassi*, cit.; GOFFREDO PETRASSI, *Seminario di composizione*, 1976, in *Goffredo Petrassi. Scritti e interviste*, a cura di Raffaele Pozzi, Milano, Suvini Zerboni, 2008, p. 131; LUCA LOMBARDI, *Conversazione con Petrassi*, Milano, Suvini Zerboni, 1980; MASSIMO MILA, *Presenza di Goffredo Petrassi nella musica contemporanea*, in *Di Goffredo Petrassi. Una antologia: 1983*, Roma, Nuova Consonanza editore, 1983, pp. 13-14; FEDELE D'AMICO, *Goffredo Petrassi*, Roma, Edizioni di Documento, 1942; FIAMMA NICOLODI, *Ricezione del primo Petrassi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», anno X, n. 2, aprile-giugno 2006, pp. 195-216; FIAMMA NICOLODI, *L'esordio di Goffredo Petrassi*, in *Orizzonti musicali italo-europei, 1860-1980*, cit., pp. 283-297; FIAMMA NICOLODI, *Inizi prestigiosi*, in *Petrassi*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1986, pp. 64-73.

¹⁵ FEDELE D'AMICO, *Goffredo Petrassi*, cit., p. 35; FIAMMA NICOLODI, *Ricezione del primo Petrassi*, cit., p. 215.

¹⁶ FIAMMA NICOLODI, *Inizi prestigiosi*, cit., p. 71.

forza inarrestabile dei ritmi sincopati ma tenta anche di infondere alla propria orchestra una sonorità che ricordi quella del jazz. È fondamentale allora, per il compositore, contemplare anche il saxofono. La scelta di questo strumento costituisce infatti in questo caso una chiara allusione al mondo del jazz, come dichiara Petrassi stesso più volte. In realtà il compositore non attinge solo alla letteratura jazzistica: si rifà ad altri brani che “subiscono” l’influenza del jazz quali per esempio il *Boléro* di Ravel (autore molto amato da Petrassi). Riportiamo di seguito una serie di dichiarazioni del compositore stesso in merito a queste tematiche e alla loro applicazione in *Partita*. Si tratta nello specifico di un’intervista di Luca Lombardi a Petrassi:

L.L. [...] a Ravel avrei pensato non per dei rimandi stilistici, ma per l’uso dei saxofoni.

G.P. E quindi anche l’uso del saxofono in quanto mutuato dal jazz...

L.L. Ecco, a proposito del saxofono si può dire qualcosa. Intanto colpisce una certa contraddizione (dove però non vorrei usare il termine in senso negativo, ma dialettico) tra la forma classica – o preclassica – e l’uso di strumenti come i saxofoni che invece sono tipicamente moderni, anzi di una cultura diversa dalla nostra.

G.P. Sì, ma appunto questa era l’attualità di quel periodo. Il neoclassicismo non era inteso come semplice ricalco di forme antiche, come rievocazione, ma nel senso di riversare dentro queste forme tutta l’attualità; quindi per me non era niente di straordinario adoperare il saxofono, il cui timbro era un timbro attuale, non dico proprio una riscoperta, ma comunque il jazz ce l’aveva riproposto come una novità. E una novità densa anche di sapore e di significato.¹⁷

[...]

L.L. Per tornare alla *Partita*...

G.P. Le voglio indicare la particolare suggestione raveliana che è soltanto un particolare. Si ricorda quelle volate cromatiche degli ottoni [numeri 8 e 16] è un particolare minimo, però è qualche cosa che avevo nell’orecchio, più che Stravinsky. Stravinsky proprio non c’era.

L.L. Ecco, semmai la melodia del saxofono che è il secondo tema della prima parte [numero 12], quella potrebbe forse ricordare Stravinsky...

G.P. No, no. Caso mai potrebbe ricordare Ravel...

L.L. Ricorda forse un po’ anche *Pétrouchka*...

G.P. No, no. Semmai può ricordare il saxofono del *Boléro*, ma qui Stravinsky mi pare non sia riferibile, in questo particolare...¹⁸

Nelle partiture che abbiamo citato sopra Petrassi dispiega infatti dei saxofoni del tutto “modernisti”, a cui dedica delle parti molto complesse dal punto di vista tecnico. Non

¹⁷ LUCA LOMBARDI, *Conversazione con Petrassi*, cit., p. 95.

¹⁸ *Ivi*, p. 101.

mancano però anche momenti di *solì* di serena cantabilità o altri in cui i sax suonano semplicemente come strumenti *standard* dell'orchestra. Ecco alcuni dei momenti più salienti:

Esempio n. 2¹⁹

Esempio n. 3²⁰

Quanto a *Partita*, ricordiamo che si tratta dell'unica partitura orchestrale italiana novecentesca di cui si cita un passo saxofonistico all'interno di un trattato: quello di Casella e Mortari. Gli autori ne parlano come di «un bell'esempio moderno» di saxofono in orchestra e riportano il *solo* del saxofono contralto che inizia a [12] del primo tempo, *Gagliarda*, della *Partita* (siamo esattamente a p. 13 dell'edizione Ricordi del 1934).²¹ Possiamo dunque sostenere che, grazie a Petrassi, l'impiego del saxofono nell'orchestra italiana non ha nulla da invidiare a quella francese, e che il riscatto dell'italianità tanto auspicato dai compositori della penisola raggiunge il suo traguardo tramite la produzione sinfonica grazie anche all'apporto dello strumento di Sax, che gli conferisce un tocco di modernità tutta internazionale.

Ricapitolando, possiamo evidenziare che in merito all'uso del saxofono in orchestra i punti di contatto fra Italia e Francia sono numerosi dal punto di vista sia teorico sia applicativo. In entrambi i paesi sono riscontrabili diverse casistiche di saxofono in orchestra: si va dal semplice uso dello strumento in quanto “cantore” malinconico e sognante (di retaggio ottocentesco) al saxofono “graffiante” mutuato dal jazz, fino ad alcuni esempi in cui il sax non è più considerato un elemento eccezionale ma viene trattato come un leggio *standard* dell'orchestra. Ed è proprio nel momento in cui l'“eccezionale” diventa “normale”, nella seconda metà del Novecento, che il percorso del saxofono in orchestra può considerarsi definitivamente suggellato. Ma questa è un'altra storia.

¹⁹ GOFFREDO PETRASSI, *Overture da concerto. Per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1934, pp. 18-19.

²⁰ GOFFREDO PETRASSI, *Partita. Per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1934, pp. 13-14.

²¹ ALFREDO CASELLA – VIRGILIO MORTARI, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Milano, Ricordi, 1950², p. 111. Gli esempi saxofonistici di Marinuzzi e Zandonai, purtroppo, non hanno trovato spazio in nessun trattato di strumentazione e di orchestrazione.

Elenco delle composizioni comprendenti il saxofono

FRANCIA

- CHARLES KOECHLIN, *L'automne. Poème symphonique*, 1906 ;
- VINCENT D'INDY, *Poème des Rivages. Suite symphonique en 4 tableaux*, 1921 ;
- MODEST MOUSSORGSKY-MAURICE RAVEL, *Tableaux d'une Exposition*, 1922 ;
- PIERRE-OCTAVE FERROUD, *Foules*, 1922-1924 ;
- MAURICE RAVEL, *Boléro*, 1928 ;
- ANDRÉ JOLIVET, *Sarabande sur le nom d'Eric Satie. Pour orchestre*, 1930 ;
- JACQUES IBERT, *Symphonie marine*, 1931 ;
- GABRIEL PIERNÉ, *Divertissement sur un thème pastoral*, 1931 ;
- MAURICE DURUFLÉ, *Trois Danses pour orchestre*, Paris, Durand, 1932 ;
- JACQUES IBERT, *Suite symphonique "Paris"*, 1932 ;
- ANDRÉ JOLIVET, *Choral et fugato. Pour orchestre*, 1932 ;
- ANDRÉ BLOCH, *Kaa. Poème symphonique*, 1933 ;
- ARTHUR HONEGGER, *Mouvement symphonique n. 3*, 1933 ;
- CHARLES KOECHLIN, *The Seven Stars' Symphony*, 1933 ;
- ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Partition d'orchestre*, 1934 ;
- CHARLES KOECHLIN, *Hymne à la Jeunesse, poème symphonique, d'après le 1^{er} chapitre du Voyage d'Urien d'André Gide. (Symphonie d'Hymnes)*, 1935 ;
- ARTHUR HONEGGER, *Nocturne*, 1936 ;
- JACQUES IBERT, *Le chevalier errant. Suite symphonique*, 1936 ;
- ARTHUR HONEGGER, *Musique pour Regain. Partition d'orchestre*, 1937 ;
- DARIUS MILHAUD, *Carnaval de Londres*, 1937 ;
- CHARLES KOECHLIN, *La Cité nouvelle, rêve d'avenir. Poème symphonique*, 1938 ;
- CHARLES KOECHLIN, *La Loi de la jungle. Poème symphonique d'après le Livre de la Jungle de R. Kipling*, 1939 ;
- JACQUES IBERT, *Ouverture de fête*, Paris, Alphonse Leduc, 1940 ;
- CHARLES KOECHLIN, *Les Bandar-log. Poème symphonique d'après le Livre de la jungle de Rudyard Kipling*, 1940.

ITALIA

- GINO MARINUZZI, *Suite Siciliana, in quattro tempi, per orchestra*, 1909;
- PIETRO SCARPINI, *I Re Magi*, 1911-1940;
- NICOLA COSTARELLI, *Overture*, 1911-1940;
- GINO MARINUZZI, *Sicania, poema sinfonico su alcuni temi popolari di Sicilia, per orchestra*, 1912;
- DANTE D'AMBROSI, *Tema con variazioni*, 1928;
- RICCARDO ZANDONAI, *Fra gli alberghi delle Dolomiti: echi sinfonici per orchestra*, 1929;
- GOFFREDO PETRASSI, *Overture da concerto*, 1931;
- GOFFREDO PETRASSI, *Passacaglia*, 1931;
- RICCARDO ZANDONAI, *Quadri di Segantini*, 1931;
- LUIGI DALLAPICCOLA, *Partita*, 1932;
- GOFFREDO PETRASSI, *Partita per orchestra*, 1932;
- ANTONIO RICCI SIGNORINI, *Finale Farsesco per piccola orchestra*, 1933;
- GOFFREDO PETRASSI, *Concerto per Orchestra n. 1*, 1934;
- CARLO JACHINO, *Fantasia del Rosso e Nero*, 1935;
- GIAN LUCA TOCCHI, *Concerto per orchestra e due pianoforti*, 1935;
- GIAN LUCA TOCCHI, *Luna park, suite per un balletto*, 1937;
- CARLO ALBERTO PIZZINI, *Grotte di Postumia*, Milano, Ricordi, 1941;
- LUIGI DALLAPICCOLA, *Frammenti sinfonici dal balletto «Marsia» per orchestra*, 1943.

Elenco degli esempi musicali

Parte I *Teoria. I trattati di strumentazione e di orchestrazione*

Cap. I.1 *Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione francesi*

- **Esempio n. 1.** L'estensione dei saxofoni. HECTOR BERLIOZ, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes. Nouvelle Edition revue, corrigée, augmentée de plusieurs chapitres sur les instruments récemment inventés, et suivie de l'Art du chef d'Orchestre*, Paris, Henry Lemoine, 1860, pp. 284-285 ;
- **Esempio n. 2.** I trilli da evitare. HECTOR BERLIOZ, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes. Nouvelle Edition revue, corrigée, augmentée de plusieurs chapitres sur les instruments récemment inventés, et suivie de l'Art du chef d'Orchestre*, Paris, Henry Lemoine, 1860, p. 258 ;
- **Esempio n. 3.** Charles Koechlin, *The Seven Stars' Symphony* (IV. *Clara Bow et la joyeuse Californie*), in CHARLES KOECHLIN, *Traité de l'Orchestration en quatre Volumes*, Paris, Éditions Max Eschig, 1954-1959, vol. IV, p. 399 ;
- **Esempio n. 4.** Charles Koechlin, *The Seven Stars' Symphony* (VII. *Charlie Chaplin – Tango de rêve*), CHARLES KOECHLIN, *Traité de l'Orchestration en quatre Volumes*, Paris, Éditions Max Eschig, 1954-1959, vol. IV, p. 407.

Cap. I.2 *Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione italiani*

- **Esempio n. 1.** LOUIS MAYEUR, *Grande fantaisie de concert sur Rigoletto, pour saxophone alto*, Op. 42, 1877, p. 1.

Cap. I.3 *Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione delle altre nazioni*

- **Esempio n. 1.** FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris-Bruxelles, Lemoine & Fils, 1885, p. 192 ;
- **Esempio n. 2.** FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris-Bruxelles, Lemoine & Fils, 1885, p. 193 ;
- **Esempio n. 3.** FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris-Bruxelles, Lemoine & Fils, 1885, p. 193 ;
- **Esempio n. 4.** FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris-Bruxelles, Lemoine & Fils, 1885, p. 194.

- **Esempio n. 5.** Joseph Holbrooke, *Apollo and the Seaman*, in CECIL FORSYTH, *Orchestration*, London, Macmillan, 1914, p. 170;
- **Esempio n. 6.** Joseph Holbrooke, *Apollo and the Seaman*, in CECIL FORSYTH, *Orchestration*, London, Macmillan, 1914, p. 172;
- **Esempio n. 7.** JOSEPH HOLBROOKE, *Apollo and the Seaman* (partitura), London, Novello and company, 1908, p. di copertina e p. 3.

Parte II. *Composizioni francesi*

Cap. II.1 *Ravel. L'antico e il moderno*

- **Esempio n. 1.** MIKHAIL TUSHMALOV, *Tableaux d'une Exposition* (partitura), New York, Edwin F. Kalmus, s. d., II. *Il vecchio castello*, p. 7;
- **Esempio n. 2.** MOUSSORGSKY-RAVEL, *Tableaux d'une Exposition* (partitura), *Promenade* [n. 2], London, Boosey & Hawkes, 2002, p. 19 ;
- **Esempio n. 3.** Scale afferenti alla melodia principale del *Vecchio castello*. L'esempio riportato si riferisce alla notazione trasposta per saxofono contralto in Mi bemolle;
- **Esempio n. 4.** MODESTE MOUSSORGSKY, *Tableaux d'une exposition*, curato da Nicolaj Rimskij-Korsakov, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1918, II. *Il vecchio castello*, p. 7;
- **Esempio n. 5.** MODEST PETROVICH 2, *Pictures at an Exhibition and Other Works for Piano*, edited by Pavel Lamm for the Complete Works Edition, Mineola, Dover, 1990, 2. *The Old Castle*, vol. VIII, p. 6;
- **Esempio n. 6.** MOUSSORGSKY-RAVEL, *Tableaux d'une Exposition* (partitura), 2. *Il vecchio castello*, London, Boosey & Hawkes, 2002, pp. 20-21, bb. 1-24;
- **Esempio n. 7.** MODEST MOUSSORGSKY, *Tableaux d'une Exposition*, Orchestration de Maurice Ravel, Paris, Editions Russes de Musique, 1929, II. *Il vecchio castello*, parte del saxofono contralto, pp. 1-2;
- **Esempio n. 8.** MAURICE RAVEL, *Boléro* (partitura), Paris, Durand, 1929, p. 1;
- **Esempio n. 9.** Modo ionio (o maggiore), su cui si basa il tema; modo frigio, su cui si basa il controtema;
- **Esempio n. 10.** L'inizio della decelerazione della locomotiva in *Pacific 231* a [17]. ARTHUR HONEGGER, *Pacific 231* (partitura), Paris, Senart, 1924, pp. 45-46;
- **Esempio n. 11.** SERGE PROKOFIEFF , *Le Pas d'acier. Opus 41. Ballet in two scenes* (partitura), London, Boosey & Hawkes, 1986, IX. *L'usine*, p. 141;

- **Esempio n. 12.** MAURICE RAVEL, *Boléro. Pour 2 Pianos à quatre mains par l'Auteur*, Paris, Durand, 1930, p. 1 ;
- **Esempio n. 13.** MAURICE RAVEL, *Boléro* (partitura), Paris, Durand, 1929, pp. 2-7, bb. 113-340, parte dei saxofoni soprano in Fa, soprano in Si bemolle, tenore in Si bemolle.

Cap. II.2 Honegger. La sala cinematografica e la sala da concerto

- **Esempio n. 1.** ARTHUR HONEGGER, *Mouvement symphonique N° 3* (partitura), Paris, Salabert, 1933, p. 1, bb.1-2;
- **Esempio n. 2.** ARTHUR HONEGGER, *Mouvement symphonique N° 3* (partitura), Paris, Salabert, 1933, pp. 12-13, bb. 44-54;
- **Esempio n. 3.** ARTHUR HONEGGER, *Mouvement symphonique N° 3* (partitura), Paris, Salabert, 1933, pp. 18-22, bb. 78-95;
- **Esempio n. 4.** ARTHUR HONEGGER, *Mouvement symphonique N° 3* (partitura), Paris, Salabert, 1933, pp. 27-29, bb. 108-116;
- **Esempio n. 5.** ARTHUR HONEGGER, *Mouvement symphonique N° 3* (partitura), Paris, Salabert, 1933, p. 46, bb. 182-184;
- **Esempio n. 6.** ARTHUR HONEGGER, *Mouvement symphonique N° 3* (partitura), Paris, Salabert, 1933, pp. 50-51, bb. 195-210;
- **Esempio n. 7.** ARTHUR HONEGGER, *Mouvement symphonique N° 3* (partitura), Paris, Salabert, 1933, p. 59, bb. 238-240;
- **Esempio n. 8.** ARTHUR HONEGGER, *Nocturne* (partitura), London, Hawkes & Son, 1951, p. 1, bb. 1-6;
- **Esempio n. 9.** ARTHUR HONEGGER, *Nocturne* (partitura), London, Hawkes & Son, 1951, pp. 4-5, bb. 22-41;
- **Esempio n. 10.** ARTHUR HONEGGER, *Nocturne* (partitura), London, Hawkes & Son, 1951, pp. 19-20, bb. 165-186;
- **Esempio n. 11.** ARTHUR HONEGGER, *Nocturne* (partitura), London, Hawkes & Son, 1951, pp. 21-24, bb. 187-212;
- **Esempio n. 12.** ARTHUR HONEGGER, *Nocturne* (partitura), London, Hawkes & Son, 1951, pp. 25-27, bb. 213-231;
- **Esempio n. 13.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Suite d'orchestre* (partitura), Paris, Salabert, 1984, 1. *Générique*, pp. 1-2, bb. 3-8;

- **Esempio n. 14.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Suite d'orchestre* (partitura), Paris, Salabert, 1984, 1. *Générique*, pp. 3-4, da [1] a 8 battute dopo [1];
- **Esempio n. 15.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables* (partitura), manoscritto autografo, p. 25, da [1] a 9 battute dopo [1];
- **Esempio n. 16.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables* (partitura), manoscritto autografo, p. 25, da [1] a 9 battute dopo [1];
- **Esempio n. 17.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables* (partitura), manoscritto autografo, p. 13, da 3 battute prima di [4] a 1 battuta prima di [4];
- **Esempio n. 18.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables* (partitura), manoscritto autografo, p. 13, da 3 battute prima di [4] a 1 battuta prima di [4];
- **Esempio n. 19.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables* (partitura), manoscritto autografo, p. 15, 1 battuta prima di [7];
- **Esempio n. 20.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables* (partitura), manoscritto autografo, p. 30, da 4 battute prima di [1] a 4 battute dopo [1];
- **Esempio n. 21.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables* (partitura), manoscritto autografo, p. 31, da [C] a 4 battute dopo [C];
- **Esempio n. 22.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables* (partitura), manoscritto autografo, pp. 33-34, da 13 battute prima di [1] a [1];
- **Esempio n. 23.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables* (partitura), manoscritto autografo, p. 35, da [D] a 8 battute dopo [D];
- **Esempio n. 24.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Suite d'orchestre* (partitura), Paris, Salabert, 1984, 2. *Dans les Égouts*, p. 24, bb. 7-10 ;
- **Esempio n. 25.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Suite d'orchestre* (partitura), Paris, Salabert, 1984, 2. *Dans les Égouts*, pp. 25-26, bb. 15-17;
- **Esempio n. 26.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Suite d'orchestre* (partitura), Paris, Salabert, 1984, 2. *Dans les Égouts*, pp. 28-29, bb. 28-31;
- **Esempio n. 27.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Suite d'orchestre* (partitura), Paris, Salabert, 1984, 1. *Générique*, pp. 12-13, da [6] a 11 bb. dopo [6];
- **Esempio n. 28.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Suite d'orchestre* (partitura), Paris, Salabert, 1984, p. 17, 1. *Générique*, da 4 bb. prima di [10] a [10];
- **Esempio n. 29.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Suite d'orchestre* (partitura), Paris, Salabert, 1984, 1. *Générique*, pp. 18-20, da 6 bb. prima di [11] a 5 bb. dopo [11];

- **Esempio n. 30.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Suite d'orchestre* (partitura), Paris, Salabert, 1984, 4. *Mort de Jean Valjean*, pp. 48-50, da [12] a 10 bb. dopo [12];
- **Esempio n. 31.** ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Suite d'orchestre* (partitura), Paris, Salabert, 1984, 5. *L'Emeute*, pp. 55-60, da 1 b. dopo [14] a 11 bb. dopo [15].

Cap. II.3 Ibert. Fra mare e terra

- **Esempio n. 1.** JACQUES IBERT, *Concertino da camera pour Saxophone Alto et Onze instruments* (partitura), Paris, Alphonse Leduc, 1935, p.1, parte del saxofono contralto;
- **Esempio n. 2.** JACQUES IBERT, *Suite symphonique Paris* (partitura), London – Zürich – Mainz – New York, Ernst Eluenburg Ltd., 1957, IV. *Restaurant au Bois de Boulogne*, pp. 21-22 ;
- **Esempio n. 3.** ANTONIO VIVALDI, *6 Concerti a flauto traverso*, Op.10 (No.1) (partitura), Amsterdam, Michel-Charles Le Cène, 1728, I. *Allegro*, p. 2 (parte del flauto);
- **Esempio n. 4.** JACQUES IBERT, *Symphonie marine* (partitura), Paris, Alphonse Leduc, 1964, pp. 1-2, bb. 1-9 ;
- **Esempio n. 5.** JACQUES IBERT, *Symphonie marine* (partitura), Paris, Alphonse Leduc, 1964, pp. 10-15, bb. 35-56;
- **Esempio n. 6.** JACQUES IBERT, *Symphonie marine* (partitura), Paris, Alphonse Leduc, 1964, pp. 26-27, bb. 87-96;
- **Esempio n. 7.** JACQUES IBERT, *Symphonie marine* (partitura), Paris, Alphonse Leduc, 1964, pp. 30-34, bb. 117-143;
- **Esempio n. 8.** JACQUES IBERT, *Symphonie marine* (partitura), Paris, Alphonse Leduc, 1964, pp. 37-40, bb. 157-181;
- **Esempio n. 9.** JACQUES IBERT, *Symphonie marine* (partitura), Paris, Alphonse Leduc, 1964, pp. 41-43, bb. 182-204;
- **Esempio n. 10.** JACQUES IBERT, *Symphonie marine* (partitura), Paris, Alphonse Leduc, 1964, pp. 49-50, bb. 230-249;
- **Esempio n. 11.** JACQUES IBERT, *Symphonie marine* (partitura), Paris, Alphonse Leduc, 1964, pp. 81-82, bb. 428-442;
- **Esempio n. 12.** JACQUES IBERT, *Symphonie marine* (partitura), Paris, Alphonse Leduc, 1964, pp. 86-90, bb. 455-472.

Parte III. Composizioni italiane

Cap. III.1 Marinuzzi. *I colori della Sicilia*

- **Esempio n. 1.** GINO MARINUZZI, *Suite siciliana in quattro tempi per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1910, 1. *Leggenda di Natale*, pp. 1-5;
- **Esempio n. 2.** Scala pentatonica minore.
- **Esempio n. 3.** GINO MARINUZZI, *Suite siciliana in quattro tempi per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1910, 1. *Leggenda di Natale*, pp. 7-10;
- **Esempio n. 4.** GINO MARINUZZI, *Suite siciliana in quattro tempi per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1910, 1. *Leggenda di Natale*, pp. 11-12;
- **Esempio n. 5.** GINO MARINUZZI, *Suite siciliana in quattro tempi per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1910, 1. *Leggenda di Natale*, pp. 13-18;
- **Esempio n. 6.** GINO MARINUZZI, *Suite siciliana in quattro tempi per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1910, 1. *Leggenda di Natale*, pp. 22-24;
- **Esempio n. 7.** GINO MARINUZZI, *Sicania. Poema sinfonico (su alcuni temi popolari di Sicilia)* (partitura), Milano, Ricordi, 1912, p. 1;
- **Esempio n. 8.** ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, Milano, Ricordi, 1907, vol. I, p. 21;
- **Esempio n. 9.** *Ivi*, p. 64,
- **Esempio n. 10.** ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, Milano, Ricordi, 1907, vol. I, pp. 58-59;
- **Esempio n. 11.** ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, Milano, Ricordi, 1907, vol. I, p. 96;
- **Esempio n. 12.** GINO MARINUZZI, *Sicania. Poema sinfonico (su alcuni temi popolari di Sicilia)* (partitura), Milano, Ricordi, 1912, pp. 47-49;
- **Esempio n. 13.** Scala di Sol minore napoletano;
- **Esempio n. 14.** ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, Milano, Ricordi, 1907, vol. I, p. 44;
- **Esempio n. 15.** GINO MARINUZZI, *Sicania. Poema sinfonico (su alcuni temi popolari di Sicilia)* (partitura), Milano, Ricordi, 1912, pp. 77-80,
- **Esempio n. 16.** GINO MARINUZZI, *Sicania. Poema sinfonico (su alcuni temi popolari di Sicilia)* (partitura), Milano, Ricordi, 1912, pp. 82-86.

Cap.III.2 Zandonai. *La natura fra pittura e musica*

- **Esempio n. 1.** RICCARDO ZANDONAI, *Gran Marcia Religiosa*, per banda, riproduzione del manoscritto autografo, Sacco di Rovereto, maggio 1905, copertina e p. 1;
- **Esempio n. 2.** RICCARDO ZANDONAI, *Fra gli alberghi delle Dolomiti: echi sinfonici per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1932, pp. 2-7, bb. 25-60;
- **Esempio n. 3.** RICCARDO ZANDONAI, *Fra gli alberghi delle Dolomiti: echi sinfonici per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1932, pp. 36-43, bb. 254-298;
- **Esempio n. 4.** RICCARDO ZANDONAI, *Fra gli alberghi delle Dolomiti: echi sinfonici per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1932, pp. 64-67, bb. 414-442;
- **Esempio n. 5.** RICCARDO ZANDONAI, *Fra gli alberghi delle Dolomiti: echi sinfonici per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1932, pp. 68-71, bb. 443-486;
- **Esempio n. 6.** RICCARDO ZANDONAI, *Fra gli alberghi delle Dolomiti: echi sinfonici per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1932, pp. 74-77, bb. 499-523;
- **Esempio n. 7.** RICCARDO ZANDONAI, *Fra gli alberghi delle Dolomiti: echi sinfonici per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1932, pp. 78-84, bb. 524-566;
- **Esempio n. 8.** Scala Double Harmonic;
- **Esempio n. 9.** RICCARDO ZANDONAI, *Quadri di Segantini*, Milano, Ricordi, 1931, I. *L'aratura*, p. 1, bb. 1-6;
- **Esempio n. 10.** RICCARDO ZANDONAI, *Quadri di Segantini*, Milano, Ricordi, 1931, I. *L'aratura*, pp. 4-5, bb. 21-33;
- **Esempio n. 11.** RICCARDO ZANDONAI, *Quadri di Segantini*, Milano, Ricordi, 1931, I. *L'aratura*, pp. 6-11, bb. 34-65;
- **Esempio n. 12.** RICCARDO ZANDONAI, *Quadri di Segantini*, Milano, Ricordi, 1931, I. *L'aratura*, pp. 32-35, bb. 186-211;
- **Esempio n. 13.** RICCARDO ZANDONAI, *Quadri di Segantini*, Milano, Ricordi, 1931, I. *L'aratura*, pp. 36-39, bb. 212-239;
- **Esempio n. 14.** RICCARDO ZANDONAI, *Quadri di Segantini*, Milano, Ricordi, 1931, I. *L'aratura*, pp. 54-55, bb. 330-354;
- **Esempio n. 15.** RICCARDO ZANDONAI, *Quadri di Segantini*, Milano, Ricordi, 1931, IV. *Meriggio*, pp. 114-121, bb. 102-139.

Conclusione

- **Esempio n. 1.** CARLO JACHINO, *Fantasia del Rosso e Nero* (partitura), Milano, Ricordi, 1936, pp. 20-21;
- **Esempio n. 2.** GOFFREDO PETRASSI, *Overture da concerto. Per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1934, pp. 18-19;
- **Esempio n. 3.** GOFFREDO PETRASSI, *Partita. Per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1934, pp. 13-14.

Elenco delle immagini

Parte I *Teoria. I trattati di strumentazione e di orchestrazione*

Cap. I.1 *Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione francesi*

- **Immagine n. 1.** JACQUES IBERT, *Cours d'Instrumentation et Orchestration*, Paris, École Universelle par Correspondance de Paris, 1925, Première partie : Instrumentation, prima p. di copertina ;
- **Immagine n. 2.** *Arthur Honegger et Jacques Ibert à sa gauche peu après la guerre.* Foto riportata in HARRY HALBREICH, *Arthur Honegger*, Genève, Éditions Slatkine, 1995, p. 19.

Cap. I.2 *Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione italiani*

- **Immagine n. 1.** Immagini tratte dal libretto di *Giovanni da Procida*, opera seria del 1838 di Józef Poniatowski (Roma, 1816 – Londra, 1873), compositore e tenore polacco;
- **Immagine n. 2.** LOUIS MAYEUR, *New and Grand Method for Saxophone*, London, Alfred Hays, 1896, frontespizio.

Cap. I.3 *Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione delle altre nazioni*

- **Immagine n. 1.** CECIL FORSYTH, *Orchestration*, London, Macmillan, 1914, Plate VI, The Saxophones.

Parte II *Composizioni francesi*

Cap. II.1 *Ravel. L'antico e il moderno*

- **Immagine n. 1.** *Ravel e Stravinskij.* Questa immagine è reperibile online al sito https://c1.staticflickr.com/3/2770/4202177359_0b4a73fdcd.jpg
- **Immagine nn. 2 e 3.** *Clarens, general view, from the Lake, Geneva Lake, Switzerland, 1890-1900.* Questa immagine è reperibile online al sito <http://www.old-picture.com/europe/Clarens-general-view-from.htm> . *Montreux and Clarens, Geneva Lake,*

Switzerland, 1890-1900. Reperibile online al sito <http://www.old-picture.com/pics/europe/000/Montreux-Clarens-Geneva-Lake.htm>

- **Immagine n. 4.** La pittoresca casa a graticcio a Lyon-la-Forêt in cui Ravel soggiornò in più occasioni nel periodo intercorso fra il 1917 e il 1922. Come è possibile leggere dall'iscrizione, Ravel qui compose la Suite pianistica *Le Tombeau de Couperin* e lavorò all'orchestrazione dei *Tableaux d'une Exposition*. Questa immagine è reperibile online al sito https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Normandie_Eure_Lyons2_tango7174.jpg?uselang=fr
- **Immagine n. 5.** VIKTOR ALEKSANDROVIČ HARTMANN, *Progetto per la grande porta cittadina di Kiev - Facciata principale*. Questa immagine è reperibile online al sito https://it.wikipedia.org/wiki/Viktor_Aleksandrovi%C4%8D_Hartmann#/media/File:Hartmann -- Plan for a City Gate.jpg
- **Immagine n. 6.** MODESTE MOUSSORGSKY, *Tableaux d'une exposition*, curato da Nicolaj Rimskij-Korsakov, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1918, pagina di copertina (ristampa dell'edizione di Bessel & Co. del 1886);
- **Immagine n. 7.** GIORGIO DE CHIRICO, *Il Trovatore*, autunno 1917, olio su tela, cm 91x57, collezione privata. Questa immagine è tratta dal catalogo *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardia*. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015 / 28 febbraio 2016, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2015, p. 268;
- **Immagine n. 8.** *L'impromptu du Belvédère*, Montfort-l'Amaury, 10 giugno 1928. Questa immagine è reperibile online al sito <http://boleravel.blogspot.it/>. Nella splendida "quercia umana" (l'espressione è di Adriana Guarnieri) ritratta nella fotografia è possibile riconoscere Arthur Honegger con la moglie Andrée Vaurabourg, Suzanne Roland-Manuel (moglie di Roland-Manuel), Germaine Tailleferre e Lucien Garban;
- **Immagine n. 9.** *Saint-Jean-de-Luz. Vue sur les montagnes*. Questa immagine è reperibile online al sito <http://www.hotel-les-almadies.com/slider-st-jean-de-luz/data1/images/4.jpg>
- **Immagine n. 10.** LUC-ALBERT MOREAU, *Maurice Ravel conducting Bolero*. Questa immagine è reperibile online al sito <http://www.lebrecht.co.uk/cache/mcache/00000998.jpg>
- **Immagine n. 11.** *Atelier de refonlage du verre optique à l'usine du Vésinet des verreries de Parra-Mantouis*, 1927. Una delle tante fabbriche presenti a Le Vésinet, sobborgo della periferia

occidentale di Parigi. Questa immagine è reperibile online al sito http://www.saint-gobain350ans.com/static/object/asset/wzobj-image_5457b2ec384f0.jpg

- **Immagine nn. 12 e 13.** Un esempio della coreografia per il *Boléro* di Maurice Béjart, eseguita dal Béjart Ballet Lausanne. Queste immagini sono reperibili online ai siti <http://www.danzaeffebi.com/chi-danza-dove/al-carlo-felice-di-genova-il-bejart-ballet-lausanne-con-il-mandarino-meraviglioso-e-bolero-di-maurice-bejart/> <http://giornaledelladanza.com/home/wp-content/uploads/2012/11/Bolero.jpg> (consultati in data 20/02/2016).
- **Immagine n. 14.** GIORGIO DE CHIRICO, *Interno metafisico (con grande officina)*, fine 1916, olio su tela, cm. 96,3 x 73,8, Stoccarda, Staatsgalerie. Questa immagine è tratta dal catalogo *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardie*, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015 / 28 febbraio 2016, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2015, p. 208;
- **Immagine n. 15.** GIORGIO DE CHIRICO, *Interno metafisico (con piccola officina)*, 1917, olio su tela, cm. 46 x 36, collezione privata. Riprodotto in *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardie*, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015 / 28 febbraio 2016, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2015, p. 210;
- **Immagine n. 16.** *Poster for the 1934 film Bolero*. Questa immagine è reperibile online al sito https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/52/Bolero_1934.jpg

Cap. II.2 Honegger. La sala cinematografica e la sala da concerto

- **Immagine n. 1.** Rue Arthur Honegger a Le Havre. Foto scattata da Alberto Grando il 15 agosto 2015;
- **Immagine n. 2.** Vignetta di Etienne Carjat, «Le boulevard», 2/xlii, 19 octobre 1862, riprodotto in KATHARINE ELLIS, *The Fair Sax: Women, Brass-Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris*, «Journal of the Royal Musical Association», 1999, vol. 124, No. 2, p. 226;
- **Immagine n. 3.** Locandina del film *Les Misérables* di Raymond Bernard (1934);
- **Immagine n. 4.** Jean Valjean in veste del sindaco di Montreuil-sur-Mer;
- **Immagine n. 5.** Jean Valjean nei panni del forzato;
- **Immagine n. 6.** Cosette e Marius al Jardin de Luxembourg;
- **Immagine n. 7.** Jean Valjean raccoglie il candelabro;
- **Immagine nn. 8 e 9.** Cosette nella foresta a riempire il secchio d'acqua;
- **Immagine n. 10.** Jean Valjean sur la route.

Cap. II.3 Ibert. *Fra mare e terra*

- **Immagine n. 1.** JULES ROMAINS, *Donogoo Tonka ou Les miracles de la Science. Conte cinématographique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920; JULES ROMAINS, *Donogoo, un Prologue, trois Parties et un Épilogue*, «La Petite Illustration», n° 514_Théâtre: n° 272, 7 février 1931;
- **Immagine n. 2.** Varie foto della prima rappresentazione di *Donogoo-Tonka* riprodotte in JULES ROMAINS, *Donogoo, un Prologue, trois Parties et un Épilogue*, «La Petite Illustration», n° 514_Théâtre: n° 272, 7 février 1931;
- **Immagine n. 3.** JACQUES IBERT, *Donogoo*, Disques Artiphone;
- **Immagine n. 4.** ROBERT DELAUNAY, *La tour Eiffel*, 1926;
- **Immagine n. 5.** Mappa di Parigi con segnalati i luoghi in cui si è ambientata la *Suite symphonique Paris*;
- **Immagine n. 6.** Bénin e Lamedin sul Pont de la Moselle. Foto riprodotta in JULES ROMAINS, *Donogoo, un Prologue, trois Parties et un Épilogue*, «La Petite Illustration», n° 514_Théâtre: n° 272, 7 février 1931;
- **Immagine n. 7.** CLAUDE MONET, *Pont de l'Europe. Gare Saint-Lazare*, 1877; CLAUDE MONET, *Gare Saint-Lazare*, 1877; GUSTAVE CAILLEBOTTE, *Le Pont de l'Europe*, 1876; *Gare Saint-Lazare 1868. La gare Saint-Lazare nouvellement reconstruite. Au premier plan, le pont de l'Europe*. Foto del 1868;
- **Immagine n. 8.** Lamedin e Le Truhadec davanti alla Moschea di Parigi. Foto riprodotta in JULES ROMAINS, *Donogoo, un Prologue, trois Parties et un Épilogue*, «La Petite Illustration», n° 514_Théâtre: n° 272, 7 février 1931;
- **Immagine n. 9.** Margajat e Lamedin presso il ristorante del Bois de Boulogne. Foto riprodotta in JULES ROMAINS, *Donogoo, un Prologue, trois Parties et un Épilogue*, cit;
- **Immagine n. 10.** Immagine disponibile online al sito <http://www.salles-cinema.com/actualites/il-etait-une-fois-le-gaumont-palace>
- **Immagine n. 11.** Titoli di testa tratti dal cortometraggio *S.O.S. Foch* di Jean Arroy, 1931;
- **Immagine n. 12.** Varie immagini tratte dal cortometraggio *S.O.S. Foch* di Jean Arroy, 1931;
- **Immagine n. 13.** *Le Cinéma. Les Films de la Semaine. S. O. S. Foch*, «L'Écho de Paris», 19 juin 1931, p. 4.

Parte III *Composizioni italiane*

Cap. III.1 *Marinuzzi. I colori della Sicilia*

- **Immagine n. 1.** ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, Milano, Ricordi, 1907, vol. I, copertina;
- **Immagine n. 2.** GINO MARINUZZI, *Suite siciliana in quattro tempi per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1910, p. di copertina;
- **Immagine n. 3.** Programma di sala per il concerto del 16 marzo 1913, Teatro Augusteo, Roma;
- **Immagine n. 4.** GINO MARINUZZI, *Sicania. Poema sinfonico (su alcuni temi popolari di Sicilia)* (partitura), Milano, Ricordi, 1912, p. di copertina.

Cap. III.2 *Zandonai. La natura fra pittura e musica*

- **Immagine n. 1.** CARLO FAIT, *Busto di Riccardo Zandonai*, foto scattata in piazza Rosmini, Rovereto, da Alberto Grando il 24/07/2016;
- **Immagine n. 2.** Teatro Zandonai, Rovereto, foto scattata da Alberto Grando il 24/07/2016;
- **Immagine n. 3.** Tempietto dell'Armonia, Rovereto, foto scattata il 17/09/2016;
- **Immagine n. 4.** Monumento funebre dedicato a Mozart, Rovereto, foto scattate il 17/09/2016;
- **Immagine n. 5.** Lettera di Giovani Cavalieri al Municipio di Rovereto, 14 agosto 1905, fascicolo L, n. 6, 1905, conservato presso gli archivi storici della Biblioteca Civica del comune di Rovereto.
- **Immagine n. 6.** RICCARDO ZANDONAI, *Fra gli alberghi delle Dolomiti: echi sinfonici per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1932, p. di copertina;
- **Immagine n. 7.** Programma di sala per il concerto del 5 gennaio 1930, Teatro Augusteo, Roma, p. 1;
- **Immagine n. 8.** Programma di sala per il concerto dell'11 gennaio 1931, Teatro Massimo, Palermo, p. 1;
- **Immagine n. 9.** GIOVANNI SEGANTINI, *L'aratura*, 1890;
- **Immagine n. 10.** GIOVANNI SEGANTINI, *Idillio*, 1882-1883;
- **Immagine n. 11.** GIOVANNI SEGANTINI, *Ritorno al paese*, 1895;

- **Immagine n. 12.** GIOVANNI SEGANTINI, *Il dolore confortato dalla fede*, 1896;
- **Immagine n. 13.** GIOVANNI SEGANTINI, *Mezzogiorno sulle Alpi* (o *Meriggio*), 1891;
- **Immagine n. 14.** RICCARDO ZANDONAI, *Quadri di Segantini*, Milano, Ricordi, 1931,
p. di copertina.

Indice dei nomi

A

Abbiati; 523; 641
Adler; 78; 106; 108; 109; 110; 188; 394; 569; 619; 620;
623; 639
Aimone; 618
Albright; 625
Aleksandrov; 268; 269
Alfano; 376; 383; 429; 430; 640
Allgeier III; 103; 618
Amore; 615
Amoroso; 383; 393
Anesa; VIII; 404; 607; 636
Antolini; 375; 638
Arbós; 149; 152
Arroy; 327; 330; 332; 340; 341; 596
Ashkenazy; 129
Auric; 191; 192; 631

B

Bach; 40; 83; 84; 192; 193; 200; 205; 291; 391; 619
Balakirev; 123
Baldessari; 478
Banti; 373; 636
Baroni; 561; 646
Bartók; 67; 371; 372; 378; 384; 388; 636
Bartoli; 14; 611; 615
Bassi; 465; 466; 470; 471; 472; 473; 474; 475; 497; 530;
641; 642
Bastianelli; 377
Baudrier; 218
Becherini; 470; 472; 497; 643
Beethoven; 21; 52; 89; 193; 200; 203; 254; 308; 330;
390; 468; 484; 493
Béjart; 162; 163; 595
Bellini; 47; 381; 471; 477
Benjamin; 3; 76; 107; 256; 311; 312; 497; 531; 609; 625;
631; 641
Bennet; 625
Berlioz; III; VI; VII; 1; 6; 7; 10; 13; 14; 15; 16; 18; 19;
20; 21; 24; 38; 39; 49; 50; 51; 61; 62; 67; 71; 83; 103;
117; 194; 195; 197; 202; 203; 296; 298; 300; 334; 394;
397; 424; 472; 475; 563; 585; 609; 611; 612; 613; 614;
615; 616; 626; 628; 633; 639
Bernard; 103; 207; 260; 265; 266; 289; 327; 595; 625
Billard; VIII; 300; 607; 631
Bimboni; 51; 53
Bizet; VII; 25; 29; 34; 35; 44; 56; 62; 66; 71; 88; 93; 106;
107; 110; 136; 160; 195; 308; 313; 378; 396; 423; 437;
570
Bloch André; 35; 582
Boivin; 497; 641
Bonneau; 300; 303
Bonnefille; 625
Bontempelli; 575
Borodin; 118; 123
Boschi; 250; 625
Bossi; 69; 377
Botstein; 249; 561
Bottaro; I; 18; 607; 612; 627

Boulanger; 105; 292
Boyer Hall; VIII; 563
Bozza; 203; 300
Brelet; 627
Bresci; 382
Britten; 76; 107
Brummitt; 617
Bruyr; 294; 631
Büsser; III; 23; 34; 35; 39; 187; 338; 564; 565; 613; 623
Bussi; 468; 474; 530

C

Cagnoli; 467; 530; 641
Caillebotte; 311; 322; 596
Caillet; 129
Calvocoressi; 118; 120; 153
Canteloube; 378
Capet; 191
Caplet; VIII; 300
Capra; 373; 638
Caravaglios; 467; 642
Carissimi; 391
Carlini; 466; 467; 477; 478; 641; 643
Carpana; 181; 183; 476
Carpitella; 372; 388
Carse; 7; 47; 48; 468; 611; 615; 641
Casals; 205
Casella; III; 46; 49; 61; 67; 69; 70; 71; 72; 146; 187; 188;
199; 295; 376; 377; 383; 390; 394; 430; 470; 565; 569;
580; 616; 623; 629; 639; 648
Catrufo; 613
Cavalieri; 468; 492; 597; 644
Cembrani; 477; 492
Cescotti; 466; 468; 469; 470; 472; 493; 496; 498; 523;
641; 643
Cézan; 631
Chabrier; 294
Charpentier; 311; 423
Chautemps; VIII; 300; 607; 631
Chion; 251; 267; 625
Choron; 18; 613
Chouvel; 531; 643
Cocchiara; 371; 388
Cocteau; 192; 193; 199; 249; 261; 264; 377; 625; 629
Colarizi; 375; 561; 636; 646
Colin; 144; 195; 306; 621; 625; 631; 633
Collet; 192; 196
Comisso; 530; 643
Copland; 107; 108
Cortès; 311
Costarelli; 583
Crespelle; 631
Creston; 300
Crosland; 250; 328
Cui; 123
Curinga; IX; 194; 196; 218; 607; 625
Curti; 467; 641

D

D'Ambrosi; 583

D'Amico; 471; 642
 D'Atri; 484; 485; 486; 487; 488; 489; 493; 494; 495; 496;
 523; 524; 525; 526; 527; 528; 529
 D'Azeglio; 375
 d'Indy; III; VII; 2; 10; 23; 36; 37; 38; 93; 191; 197; 198;
 199; 300; 338; 378; 397; 497; 564; 572; 582; 610;
 612; 613; 614; 628
 D'Ormeville; 382
 Dahlhaus; 372; 473; 497; 636; 641
 Dallapiccola; 13; 24; 310; 372; 473; 583; 613; 636; 641
 Dalmonte; 467; 561; 643; 646
 Damerini; 305; 473; 497; 523; 631; 643
 D'Amico; 575; 646
 Daniel-Lesur; 218
 Dargomyžskij; 123
 David; 612
 de Chirico; 145; 147; 166; 168; 169; 594; 595
 De Natale; 621
 de Probizer; 532
 De Salvo; 466
 de Santis; 199; 629
 Debussy; VIII; 98; 118; 162; 197; 199; 264; 300; 468;
 471; 473; 475; 476; 484; 485; 563; 564; 599; 646
 Delannoy; 40; 327
 Delaporte; III; 23; 338; 397; 613
 Delaunay; 319; 596
 Delius; 76
 Della Seta; 47; 615
 Delvincourt; 294
 Dhéré; 291
 Di Benedetto; 119; 123; 371; 372; 621; 636
 Djagilev; 119
 Donizetti; 47; 298; 471
 Dreyfus; 120
 Ducasse; 98; 292
 Duchesneau; 44; 194; 283; 611; 628
 Dufourt; 158; 621
 Dukas; 105; 197; 249; 437
 Dumesnil; 192; 195; 562; 625; 646
 Duruflé; 582

E

Ejženštejn; 268; 269
 Elgar; 76
 Ellis; 204; 220; 595; 628
 Emmanuel; 191; 310
 Erbstein-Thomé; 631

F

Fait; 479; 597
 Falla; 162; 291; 327
 Fara; 376
 Fauquet; 612
 Faure; 192; 194; 195; 196; 199; 294; 378; 562; 625; 631;
 636; 646
 Fauré; 36; 38; 116; 198; 294
 Favara; 370; 371; 376; 379; 385; 386; 387; 388; 389; 390;
 391; 395; 405; 424; 431; 437; 439; 441; 442; 448; 450;
 590; 597; 636; 638; 640
 Ferroud; 311; 582
 Feschotte; 26; 267; 292; 294; 296; 299; 305; 311; 332;
 611; 626; 631
 Fétis; 3; 13; 18; 61; 75; 609; 612; 618
 Figueras; 631
 Florio; 378; 379; 381; 382; 390; 395; 475; 636

Forsyth; 76; 89; 91; 92; 93; 94; 97; 568; 586; 619
 Franck; 24; 197
 François-Sappey; 118; 249; 310; 311; 378; 562; 622; 627;
 632; 637; 646
 Frescobaldi; 379
 Frontini; 376
 Fubini; 10; 371; 372; 561; 611; 636; 646
 Funtek; 129
 Furtwängler; 206; 207
 Fusco; 475

G

Gabriel; 38; 116; 205; 293; 376; 429
 Galli; III; 48; 50; 55; 56; 59; 61; 86; 397; 564; 574; 616
 Gamberini; 305; 631
 Gance; 252; 330
 Gandino; 376
 Garbelotto; 391; 396; 405; 430; 431; 437; 450; 636
 Garel; 258; 626
 Gasco; 470; 498; 499
 Gédalge; 26; 27; 116; 117; 191; 196; 198; 292; 298; 300
 Gee; 607
 Gershwin; 71; 311; 565
 Gevaert; 29; 55; 59; 65; 67; 74; 75; 79; 80; 81; 82; 83; 85;
 86; 87; 92; 99; 101; 394; 397; 564; 568; 585; 616; 618;
 619; 639
 Gianferrari; 466; 467; 468; 477; 484; 642
 Gide; 44; 305; 582
 Giglio; 378; 379; 381; 382; 384; 386; 390; 395; 636; 638;
 640
 Glazunov; 203; 300
 Glinka; 118; 123
 Gluck; 21; 468
 Goehr; 129
 Gorchakov; 129
 Goubault; 135; 152; 155; 156; 182; 621
 Gousset; 263; 298; 628
 Grandgambe; 194; 628
 Grazioli; 395
 Greenwood; 615
 Griffiths; 561; 646
 Grossato; 466; 467; 471; 643
 Guarnieri; I; VII; VIII; 10; 150; 305; 373; 424; 607; 612;
 633; 638
 Guiraud; III; 23; 34; 187; 338; 613; 623
 Gut; 609

H

Hacquard; 626
 Haendel; 468
 Haine; VIII; 7; 607; 611
 Halbreich; 33; 191; 195; 206; 211; 213; 215; 216; 252;
 260; 262; 267; 268; 277; 283; 285; 593; 611; 626
 Halévy; 20; 93; 397
 Hart; 197; 200; 628
 Hartmann; 125; 126; 127; 132; 144; 146; 523; 594
 Harvey; 607; 632
 Haydn; 1; 2; 52; 198; 200; 262; 468; 609; 626
 Hindemith; XI; 108; 206; 575
 Hitler; 207; 562
 Hoérée; 26; 27; 191; 197; 199; 200; 251; 254; 259; 260;
 262; 263; 282; 295; 299; 309; 310; 612; 628; 633
 Holbrooke; 94; 95; 586; 618; 619
 Honegger; III; X; 2; 24; 26; 27; 31; 33; 36; 77; 116; 149;
 150; 153; 155; 162; 164; 165; 190; 191; 192; 193; 194;

195; 196; 197; 198; 199; 200; 201; 202; 203; 204; 205;
206; 207; 208; 210; 211; 212; 213; 215; 216; 218; 219;
221; 236; 249; 251; 252; 253; 254; 255; 256; 257; 258;
259; 260; 261; 262; 263; 264; 265; 267; 268; 269; 270;
271; 272; 273; 274; 275; 276; 277; 279; 280; 281; 282;
283; 284; 285; 288; 289; 292; 294; 298; 300; 309; 311;
328; 333; 334; 469; 497; 499; 563; 570; 571; 572; 582;
587; 609; 611; 621; 623; 625; 626; 627; 628; 629; 630;
631
Horwood; 607

I

Ibert; III; X; 23; 26; 27; 28; 29; 30; 32; 33; 40; 42; 116;
117; 149; 191; 201; 203; 205; 250; 263; 265; 288; 290;
291; 292; 293; 294; 295; 296; 297; 298; 299; 300; 301;
302; 303; 305; 306; 307; 308; 309; 310; 311; 312; 313;
314; 315; 318; 325; 327; 328; 329; 330; 331; 332; 333;
334; 338; 349; 497; 564; 571; 572; 574; 582; 589; 593;
596; 599; 611; 612; 614; 628; 631; 632; 633; 634; 635
Illiano; 613
Isnenghi; 373; 374; 375; 637; 638
Isotta; 381; 383; 392; 395; 407; 423; 437; 441; 449; 637

J

Jachino; III; 49; 61; 67; 565; 566; 583
Jackson; 565
Jankélévitch; 10; 114; 117; 118; 120; 128; 144; 145; 158;
162; 163; 166; 169; 170; 180; 621
Jolivet; IX; 194; 196; 201; 218; 259; 267; 310; 582; 607;
625
Jommelli; 468
Joppin; 613
Jost; 628
Jouvet; 306; 307; 308; 309; 631; 632; 633; 634

K

Kastner; III; VII; VIII; 7; 10; 13; 18; 19; 20; 21; 22; 38;
50; 51; 55; 563; 607; 612; 613; 614
Kelly; 195; 197; 200; 201; 327; 561; 626; 646
Kientzy; VIII; 300; 607; 631
Kipling; 35; 44; 582
Kodály; 388
Koechlin; III; 7; 10; 11; 23; 38; 39; 40; 41; 42; 43; 44;
116; 147; 187; 188; 201; 261; 283; 294; 338; 394; 563;
572; 582; 585; 611; 612; 613; 614; 624; 628; 639
Koussevitzky; 108; 119; 120; 123; 129

L

Labiche; 305
Lacombe; 626
Laederich; 26; 27; 291; 292; 293; 294; 295; 296; 297;
299; 300; 305; 327; 330; 331; 332; 333; 611; 632
Lai; I; VII; 3; 11; 609; 611
Lanza; 626
Leonardi; 129; 466; 474; 642
Lévi-Strauss; 156; 162; 164; 173; 621
Leyritz; 149; 160
Lombardi; 375; 575; 576; 646
Londei; 632
Londeix; VIII; 300; 607; 631; 632
Lorent; 313; 633
Loubier; 632
Lovato; 477

Loyer; 632
Lunelli; 467; 641

M

Macdonald; 13; 18; 19; 34; 129; 612
Maehder; 622
Maillard; 612
Maione; 476; 641
Malipiero; 2; 3; 4; 10; 13; 377; 383; 430; 609; 612
Manzoni; 194; 207; 211; 626
Marcello; 379; 432; 496
Marescotti; 74; 77; 98; 99; 100; 101; 102; 103; 104; 187;
397; 568; 569; 619; 624
Marino; 385; 639
Marinuzzi; IV; X; XI; 371; 376; 380; 381; 382; 383; 384;
385; 390; 391; 392; 393; 394; 395; 396; 397; 398; 399;
404; 405; 407; 408; 409; 410; 414; 423; 424; 425; 429;
430; 431; 436; 437; 438; 441; 442; 444; 447; 449; 450;
452; 461; 462; 465; 469; 473; 474; 572; 573; 574; 580;
583; 636; 637; 638; 639; 640
Marnat; 116; 128; 129; 149; 152; 153; 155; 159; 161;
162; 164; 170; 621
Marti; 622
Martín; VIII; 77; 191; 300; 303
Marzi; VIII; XI; 28; 69; 70; 77; 81; 183; 206; 300; 404;
476; 607; 612; 615; 618; 626; 632; 637; 641
Mascagni; 48; 383; 468; 470; 642
Mascheroni; 62; 424; 565
Massenet; VII; 29; 34; 38; 44; 56; 62; 63; 66; 85; 93; 423
Mastrocola; 621
Mawer; 116; 137; 158; 159; 162; 166; 180; 183; 186;
194; 295; 296; 564; 621; 622; 623; 628; 633; 646
Mayeur; 56; 57; 58; 585; 593; 615; 616
Mazzucato; 616
Méadel; 626
Messenger; 395
Messiaen; 201; 218
Messing; 199; 626
Meucci; 619
Meyerbeer; VII; 20; 21; 48; 85; 93
Miceli; 250; 268; 272; 280; 626
Michel; 26; 27; 192; 194; 195; 196; 199; 267; 291; 292;
293; 294; 295; 296; 298; 299; 305; 308; 328; 329; 332;
334; 378; 562; 612; 625; 631; 632; 636; 646
Mila; 574; 575; 647
Milhaud; 24; 26; 27; 36; 40; 43; 116; 152; 191; 192; 196;
197; 200; 201; 205; 259; 263; 265; 267; 288; 292; 294;
298; 300; 310; 311; 327; 532; 564; 582; 626; 628; 629
Monet; 264; 311; 322; 596; 631
Monteverdi; 391
Moore; 194; 628; 629
Mooser; 208; 210; 213; 499; 629
Mori; 623
Mortari; III; 46; 49; 61; 69; 70; 71; 72; 146; 187; 188;
394; 565; 569; 580; 616; 623; 639; 648
Mozart; 21; 52; 202; 203; 291; 379; 467; 482; 484; 597;
644; 645
Mugnone; 395; 640
Mule; XI; 41; 181; 182; 190; 202; 203; 205; 206; 288;
289; 299; 300; 301; 334; 570; 571; 608; 622; 627; 632;
633
Mulè; 376; 390; 470
Münch; 205; 331
Musorgskij; X; 72; 102; 106; 116; 118; 119; 120; 123;
126; 127; 128; 129; 131; 132; 133; 134; 135; 137; 138;
139; 140; 143; 144; 146; 169; 249; 394; 405; 407; 476;
523; 582; 586; 594; 621; 623

N

Nicolao; 379
Nicolini; 466; 643
Nicolodi; 3; 305; 376; 377; 430; 468; 469; 471; 472; 561;
562; 575; 609; 633; 637; 642; 647; 648
Nietzsche; 621
Nin; 149; 152; 153

O

Olmo; 618
Onerati; 615
Orenstein; 77; 116; 117; 120; 129; 145; 153; 170; 618;
621; 622
Orledge; 38; 39; 44; 195; 612
Orsell; 468; 642
Ottaviano; VIII; 300; 607; 632

P

Palestrina; 468
Panizza; 13; 49; 61; 62; 424; 472; 565; 616
Pasculli; 382; 404; 640
Paul; 622
Penzo; 632
Perrin; VIII; 264; 300; 608; 632
Persichetti; 533; 642
Pestalozza; 250; 472; 629
Pettrassi; 71; 310; 574; 575; 576; 577; 578; 580; 583; 592;
648
Pierne; 205; 293; 429; 450; 582
Pierotti Cei; 381; 382; 383; 429; 637
Pierrotti Cei; 381; 382; 383; 393; 394; 429; 636
Pilard; 622
Piperno; 3; 47; 48; 52; 61; 609; 615
Pissarro; 311
Piston; 78; 105; 106; 107; 108; 147; 188; 619; 624
Pistone; 1; 2; 7; 38; 39; 105; 193; 194; 199; 262; 313;
609; 612; 613; 626; 628; 633
Pitrè; 385; 639
Pizzagalli; 531
Pizzetti; 69; 377; 384; 390; 392; 430; 470; 638
Pizzini; 583
Podda; 608
Polillo; 565
Porcile; 116; 117; 192; 193; 251; 258; 263; 562; 622;
626; 627; 647
Porry Pastorel; 530; 643
Poulenc; 192; 294; 299; 310; 311; 333
Pozzi; 199; 575; 629; 648
Pratella; 376
Prokof'ev; 78; 166 167; 586; 623
Prot; 627
Prout; 64; 76; 87; 88; 397; 568; 619; 620
Puccini; 48; 373; 380; 381; 383; 430; 484
Pudovkin; 268; 269

Q

Quaranta; 199; 629
Quinsac; 530; 644

R

Rameau; 7
Raspé; 618

Ravel; III; X; 26; 35; 38; 40; 41; 43; 62; 70; 72; 77; 98;
102; 106; 107; 110; 114; 115; 116; 117; 118; 119; 120;
121; 123; 124; 128; 129; 130; 132; 133; 134; 135; 136;
139; 140; 143; 144; 145; 146; 149; 152; 153; 154; 155;
156; 157; 158; 159; 160; 161; 162; 163; 164; 166; 169;
170; 171; 173; 174; 180; 181; 182; 183; 185; 186; 187;
188; 192; 193; 206; 263; 294; 327; 431; 450; 468; 473;
476; 484; 486; 487; 488; 489; 532; 562; 564; 565; 569;
570; 576; 582; 586; 593; 594; 599; 618; 621; 622; 623;
624; 627; 647
Respighi; 377; 383; 430; 470; 525
Restagno; 77; 116; 118; 119; 120; 136; 149; 153; 155;
158; 182; 575; 618; 622; 648
Rhené-Bâton; 309
Ricci; III; 46; 61; 64; 65; 66; 86; 87; 92; 93; 397; 616;
619
Ricci Signorini; 583
Richard Strauss; 66; 71; 76; 93; 104; 111; 117; 191; 197;
384; 394; 404; 424; 497; 532; 565
Ricordi; 48; 55; 61; 62; 69; 76; 133; 146; 196; 382; 386;
387; 392; 394; 395; 429; 436; 465; 468; 471; 472; 488;
489; 493; 499; 503; 523; 524; 526; 527; 528; 543; 561;
565; 577; 578; 580; 583; 590; 591; 592; 597; 598; 616;
619; 621; 623; 627; 638; 639; 642; 644; 647; 648
Rigotti; 478
Rimskij-Korsakov; 67; 117; 118; 119; 120; 123; 127;
129; 131; 132; 137; 144; 394; 623; 639
Rivier; 288
Rogers; 562; 648
Roland-Manuel; 116; 118; 150; 164; 166; 180; 197; 259;
294; 594; 622; 627
Rolland; 305
Romagnani; 644
Romagnoli; 405
Romains; 305; 306; 308; 309; 312; 314; 316; 317; 321;
323; 324; 596; 631; 632; 633; 634
Rosenthal; 26; 40; 327
Ross; 613
Rossato; 495; 526; 527
Rossini; VI; VIII; 47; 298; 404
Rousseau; XI; 181; 206; 288; 289; 301; 334; 608; 622;
627; 632
Roy; 191; 192; 193; 195; 196; 200; 627
Rubinstein; 149; 152; 159; 160
Russ; 116; 119; 123; 126; 127; 128; 129; 132; 133; 136;
622; 623

S

Sabbatucci; 561; 647
Sacchini; 468
Sachs Curt; 372; 637
Sachs Harvey; 377; 470; 562; 637; 642; 647
Saint-Saëns; 93; 619
Sala; 305; 632; 633
Saljapin; 327
Salvetti; 376; 377; 380; 561; 562; 637; 647
Sanford; 619
Sarnette; 263; 264; 627; 629
Satie; 191; 192; 195; 199; 250; 261; 264; 294; 582
Sax Adolphe; VII; VIII; XI; 7; 10; 14; 15; 28; 37; 55; 56;
62; 74; 75; 80; 82; 109; 172; 201; 204; 262; 564; 607;
608; 616
Sax Adolphe-Edward; 201; 262
Sax Alphonse; 204; 627
Scannapieco; 373; 638
Scarpini; 583
Schafer; 196; 627

Scherchen; 215; 299
Schmitt; VIII; 38; 116; 197; 204; 205; 288; 300; 310
Schoenberg; 11; 614
Segantini; IV; 471; 473; 475; 476; 523; 524; 525; 526;
527; 528; 529; 530; 531; 532; 543; 545; 573; 583; 591;
598; 644
Selmer; 70
Selvini; 381; 382; 383; 390; 391; 395; 429; 637
Sibelius; 486
Singelée; 85; 404
Sinigaglia; 376
Sirinelli; 194; 561; 627; 647
Sità; 376; 638
Sorba; 373; 637; 638
Šostakovič; 78
Southon; 200; 627
Spratt; 191; 258; 627
Staffiero; 616
Steinegger; 305; 632
Stoianova; 3; 609
Stokowski; 129
Stradella; 379
Stravinskij; 1; 2; 119; 121; 156; 199; 249; 262; 264; 299;
469; 575; 576; 593; 609; 626
Sullivan; 394
Summer; 470; 472; 475; 644
Szondi; 531

T

Tailleferre; 150; 191; 192; 311; 594
Talbot; 334; 632
Tappolet; 627
Tarquini; 465; 466; 524; 642
Taruskin; 166; 561; 564; 622; 647
Tchamkerten; 627
Tedesco; 382; 404; 640
Testi; 38; 118; 562; 612; 622; 647
Thiollet; XI; 181; 182; 205; 206; 289; 608; 622; 627; 633
Thomas; 29; 34; 66; 85; 93; 104
Thomson; 612
Tiby; 371; 388; 437; 442; 638
Tintori; 395
Tocchi; 583
Tomasi; 288; 300
Torrefranca; 380
Toscanini; 155; 183; 382; 487; 488
Tosoroni; III; VIII; 48; 50; 51; 53; 55; 64; 616; 617
Tucker; 565
Tushmalov; 129; 130; 586; 623

U

Umberto I; 382
Utrillo; 311
Uvietta; 524; 530; 644

V

Vacca; 382; 637
Vandenbussche; 194; 561; 627; 647
Vavasseur-Desperriers; 194; 561; 627; 647
Veber; 291; 293
Vellones; 203
Velly; 191; 193; 196; 200; 629
Verdi; 28; 48; 61; 62; 298; 373; 389; 395; 478
Vessella; VIII; 48; 404; 608; 616; 637
Vidal; 292
Vidotto; 561
Vildrac; 629
Villa-Lobos; 300; 303
Vinay; 199
Vittorio Emanuele III; 382
Vivaldi; 333; 348; 381; 487; 632; 634
Vuillermoz; 629

W

Wagner; 28; 191; 192; 197; 203; 249; 251; 379; 382; 384;
468; 472; 474; 478
Weber; 484
Weid; 76; 77; 561; 619; 647
Widor; III; 6; 23; 24; 25; 65; 66; 92; 103; 117; 136; 191;
198; 338; 397; 614
Wiener; 294
Williams; 76; 118; 532
Wood; 91; 92; 129
Woodward; 612

Z

Zandonai; IV; X; XI; 376; 383; 464; 465; 466; 467; 468;
469; 470; 471; 472; 473; 474; 475; 476; 478; 479; 480;
484; 485; 486; 487; 488; 489; 490; 493; 494; 495; 496;
497; 498; 499; 501; 502; 503; 506; 523; 524; 525; 526;
527; 528; 529; 530; 531; 532; 534; 535; 536; 543; 545;
573; 574; 580; 583; 641; 642; 643; 644; 645
Zanetti; 376; 561; 637; 647
Zazzera; 467; 642
Zeni; 466; 477; 478; 641
Zermani; VIII; 300; 608; 633
Zuelli; 376; 379; 381; 382; 385

Bibliografia

Introduzione

Dizionari

- MARINO ANESA, *Dizionario della musica italiana per banda. Biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 ad oggi*, Gazzaniga, ABBM, 2004, 2 voll.

Saggi critici

- FRANÇOIS ET YVES BILLARD, *Histoires du Saxophone*, Paris, Joseph Clims, 1986 ;
- MARICA BOTTARO, *Il saxofono nel teatro musicale francese del XIX secolo*, Università Ca' Foscari di Venezia, a.a. 2011/2012, relatore prof.ssa Adriana Guarnieri;
- *The Cambridge Companion to the Saxophone*, edited by Richard Ingham, Cambridge, Cambridge University Press, 1998;
- JEAN-LOUIS CHAUTEMPS – DANIEL KIENTZY – JEAN-MARIE LONDEIX, *Le Saxophone*, Paris, J.C. Lattès, 1987 ;
- LUISA CURINGA, *André Jolivet e l'umanesimo musicale nella cultura francese del Novecento*, Roma, Edicampus, 2013;
- HARRY R. GEE, *Saxophone Soloist and Their Music 1844-1985. An Annotated Bibliography*, Bloomington, Indiana University Press, 1986;
- MALOU HAINE, *Adolphe Sax (1814-1894). Sa vie, son oeuvre et ses instruments de musique*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1980 ;
- PAUL HARVEY, *Saxophone*, London, Kahn & Averill, 1997;
- WALLY HORWOOD, *Adolphe Sax 1814-1894 – His Life and Legacy*, Baldock, Egon Publishers, 1983;
- JEAN-GEORGES KASTNER, *Manuel général de musique militaire à l'usage des armées françaises*, Paris, F. Didot frères, 1848 ;
- JEAN-MARIE LONDEIX, *125 ans de musique pour saxophone, répertoire général des œuvres et des ouvrages d'enseignement pour le saxophone*, Paris, Alphonse Leduc, 1971 ;
- MARIO MARZI, *Il Saxofono*, Varese, Zecchini, 2009;
- ROBERTO OTTAVIANO, *Il sax: lo strumento, la storia, le tecniche*, Padova, Franco Muzzio, 1989;

- MARCEL PERRIN, *Le saxophone : son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1977 ;
- LUIGI PODDA, *Adolphe Sax ed il saxofono. Profilo storico, interpreti e repertorio, classico e jazz*, Udine, Pizzicato, 1992;
- EUGÈNE ROUSSEAU, *Marcel Mule : sa vie et le saxophone*, Paris, Alphonse Leduc, 1982 ;
- JEAN-PIERRE THIOULET, *Sax, Mule & Co. Marcel Mule ou l'éloquence du son*, Milon-La-Chapelle, Editions H&D, 2004 ;
- ALESSANDRO VESSELLA, *La banda. Dalle origini fino ai nostri giorni. Notizie storiche con documenti inediti e un'appendice musicale*, Milano, Istituto editoriale nazionale, 1935;
- ANDREA ZERMANI, *Sax: lo strumento del mito*, Milano, Mondadori, 2003.

Parte I Teoria. I trattati di strumentazione e di orchestrazione

Dizionari

- *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1984;
- *Dictionnaire de la musique*, publié sous la direction de Marc Honegger, Paris, Bordas, 1970-1976.

Saggi critici

- WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966⁷;
- SERGE GUT - DANIELE PISTONE, *Les partitions d'orchestre de Haydn à Stravinsky*, Paris, Editions Champion, 1984 ;
- ANTONIO LAI - IVANKA STOIANOVA, *La couleur des timbres et sa fonction formatrice dans la musique du vingtième siècle*, in *La couleur réfléchie*, Paris, L'Harmattan, 2001 ;
- GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *L'orchestra*, Bologna, Zanichelli, 1920.

Articoli in riviste e miscellanee

- FIAMMA NICOLODI, *Il sistema produttivo dall'Unità ad oggi*, in *Storia dell'opera italiana, Il sistema produttivo*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, Einaudi, 1987, vol. IV, pp. 167-229;
- FRANCO PIPERNO, *Introduzione*, «Studi Verdiani», vol. 16 *L'orchestra di teatro in Italia nell'Ottocento*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2002, pp. 13-17.

Trattati/Manuali

- HECTOR BERLIOZ, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, Paris, Schonenberger, 1844 ;
- FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Manuel des Compositeurs, Directeurs de Musique, Chef d'Orchestre et de Musique Militaire ou Traité Méthodique de l'Harmonie, des Instruments, des Voix et de tout ce qui est relatif à la Composition, à la Direction et à l'exécution de la Musique*, Paris, Schlesinger, 1837 ;
- VINCENT D'INDY, *Cours de Composition Musicale*, Paris, Durand, 1933.

Cap. I.1 Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione francesi

Dizionari

- *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Paris, Libraire de Firmin Didot, 1866², vol. IV ;
- *Dictionnaire Berlioz*, sous la direction de Pierre Citron et Cécile Reynaud avec Jean-Pierre Bartoli et Peter Bloom, Paris, Fayard, 2003 ;
- *Dictionnaire de la musique*, publié sous la direction de Marc Honegger, Paris, Bordas, 1970-1976 ;
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, diretto da Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001-2002².

Saggi critici

- ADAM CARSE, *The History of Orchestration*, New York, Dover, 2014³;
- JACQUES FESCHOTTE, *Jacques Ibert*, Paris, Ventadour, 1958 ;
- ENRICO FUBINI, *Il pensiero musicale del Novecento*, Pisa, ETS, 2007²;

- MALOU HAINE, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIXe siècle*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985 ;
- HARRY HALBREICH, *Arthur Honegger*, Genève, Editions Slatkine, 1995;
- *Charles Koechlin, compositeur et humaniste*, sous la direction de Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau, édité par Marie-Hélène Benoit-Otis, Paris, Vrin, 2010 ;
- CHARLES KOECHLIN, *Esthétique et langage musical. Écrits présentés par Michel Duchesneau*, Sprimont, Mardaga, 2006, vol. I ;
- CHARLES KOECHLIN, *Musique et société. Écrits présentés par Michel Duchesneau*, Sprimont, Mardaga, 2009, vol. II ;
- ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, Hildesheim-Zurich-New York, Olms, 1998 ;
- ALEXANDRA LAEDERICH, cd booklet *Jacques Ibert: Orchestral works. Escales. Divertissement. Symphonie marine*, Orchestre des Concerts Lamoureux, Yutaka Sado, Naxos, recording during live performance and studio sessions at Salle Pleyel, Paris, on 29th and 30th April 1996;
- ANTONIO LAI, *Genèse et révolutions des langages musicaux*, Paris-Budapest-Torino, L'Harmattan, 2002 ;
- HUGH MACDONALD, *Berlioz's Orchestration Treatise. A Translation and Commentary*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002;
- JEAN AND FRANCINE MAILLARD, *Vincent D'Indy : le Maître et sa musique*, Paris, Éditions Aug. Zurfluh, 1994 ;
- GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *L'orchestra*, Bologna, Zanichelli, 1920;
- MARIO MARZI, *Il Saxofono*, Varese, Zecchini, 2009;
- GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son oeuvre*, Paris, Éditions Seghers, 1967 ;
- *L'œuvre de Charles Koechlin. Introduction de Henri Sauget. Catalogue*, Paris, Eschig, 1975 ;
- ROBERT ORLEDGE, *Charles Koechlin (1867 – 1950). His Life and Works*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1989;
- PASCAL PISTONE, *Le Traité de l'orchestration de Charles Koechlin. Etude historique et technique suivie d'un index commenté des exemples et des matières*, Paris, Observatoire musical français, 2004 ;
- FLAVIO TESTI, *La Parigi musicale del primo Novecento. Cronache e documenti*, Torino, EDT, 2003;
- ANDREW THOMSON, *Vincent D'Indy and his world*, Oxford, Clarendon press, 1996;
- PATRICIA JOVANNA WOODWARD, *Jean-Georges Kastner's Traité general d'instrumentation: A Translation and a Commentary*, University of North Texas, Thesis Prepared for the Degree of Master of Music, maggio 2003.

Articoli in riviste e miscellanee

- MARICA BOTTARO, *Dalla strada alla sala da concerto. Jean-Georges Kastner e Félicien David*, «Gli spazi della musica», a. 4, n. 1 (2015), pp. 67-69, <http://www.ojs.unito.it/index.php/spazidellamusica/article/view/845/870> ;
- JOËL-MARIE FAUQUET, *The Grand Traité d'instrumentation*, in *The Cambridge Companion to Berlioz*, edited by Peter Bloom, Cambridge, Cambridge University press, 2000, pp. 164-170;
- FRANÇOIS-JOSEPH FÉTIS, *Des révolutions de l'orchestre*, «Revue musicale», Paris, n° 11, avril 1827, pp. 269-280 ;
- ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Oriente prossimo e remoto nella musica francese fin-de-siècle*, in *Musica e Oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, a cura di Claudio Toscani, Pisa, Pacini, 2012, pp. 111-156;
- ARTHUR HOÉRÉE, *Jacques Ibert*, «La Revue Musicale», 10ème année, n°8, 1er juillet 1929, pp. 97-115 ;
- ROBERTO ILLIANO, *Il trattato di orchestrazione di Berlioz: appunti inediti di Luigi Dallapiccola*, in *Hector Berlioz. Miscellaneous studies*, edited by Fulvia Morabito & Michela Niccolai, Bologna, Ut Orpheus, 2005, pp. 213-228;
- GUNTHER JOPPIN, *L'utilisation des instruments à vent dans l'orchestre de Roussel*, in *Albert Roussel. Musique et esthétique*, textes réunis et édités par Manfred Kelkel, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1989 ;
- PASCAL PISTONE, *Berlioz et les Traités d'Orchestration de Kastner à Koechlin*, «Ostinato rigore», n° 21, 2003, pp. 173-183 ;
- JAMES ROSS, *Vincent d'Indy interprète*, in *Vincent d'Indy et son temps*, sous la direction de Manuela Schwartz, Sprimont (Belgique), Pierre Mardaga éditeur, 2006, pp. 331-350.

Partiture

- VINCENT D'INDY, *Poème des Rivages. Suite symphonique en 4 tableaux*, Paris, Rouart-Lerolle, 1922.

Trattati/Manuali

- HECTOR BERLIOZ, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*, Paris, Schonenberger, 1844 ;

- HECTOR BERLIOZ, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes. Nouvelle Edition revue, corrigée, augmentée de plusieurs chapitres sur les instruments récemment inventés, et suivie de l'Art du chef d'Orchestre*, Paris, Henry Lemoine, 1860 ;
- JOSEPH CATRUFO, *Des voix et des instruments à cordes à vent et à percussion, ouvrage à l'usage des personnes qui veulent écrire la partition et arranger des morceaux en harmonie*, Paris, s.e., 1832 ;
- ALEXANDRE CHORON, *Traité général des voix et des instruments d'orchestre*, Paris, Aux adresses ordinaires musique, 1813 ;
- ALFRED DELAPORTE, *Manuel théorique et pratique indispensable pour apprendre seul l'harmonie, la transposition, le contrepoint, la fugue, l'orchestration et le plain-chant grégorien avec les différentes manières de l'accompagner*, Paris, Louis Gregh, 1901 ;
- LOUIS-JOSEPH FRANÇEUR, *Diapason général de tous les instruments à vent*, Paris, Des Lauriers, 1772 ;
- ERNEST GUIRAUD - HENRI BÜSSER, *Traité pratique d'instrumentation*, Paris, Durand, 1933 ;
- JACQUES IBERT, *Cours d'Instrumentation et Orchestration*, Paris, École Universelle par Correspondance de Paris, 1925, 2 voll. ;
- VINCENT D'INDY, *Cours de Composition Musicale*, Paris, Durand, 1933 ;
- JEAN-GEORGES KASTNER, *Cours d'instrumentation considéré sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art*, 1839, *Supplément*, Paris, Heugel, 1844 ;
- JEAN-GEORGES KASTNER, *Méthode complète et raisonnée de saxophone*, Paris, Troupenas, 1846 ;
- JEAN-GEORGES KASTNER, *Supplément au Traité général d'instrumentation, comprenant les propriétés et l'usage de chaque Instrument, précédé d'un résumé sur les voix à l'usage des Jeunes Compositeurs*, Paris, E. Minier, 1844 ;
- CHARLES KOECHLIN, *Traité de l'Orchestration en quatre Volumes*, Paris, Éditions Max Eschig, 1954-1959 ;
- ARNOLD SCHOENBERG, *Traité d'harmonie*, Marseille, Média Musique, 2008 ;
- CHARLES-MARIE WIDOR, *Technique de l'orchestre moderne faisant suite au Traité d'instrumentation de H. Berlioz*, Paris, Henry Lemoine, 1904.

Cap. I.2 *Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione italiani*

Dizionari

- *Dictionnaire Berlioz*, sous la direction de Pierre Citron et Cécile Reynaud avec Jean-Pierre Bartoli et Peter Bloom, Paris, Fayard, 2003 ;
- *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1984;
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, diretto da Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001-2002².

Saggi critici

- ADRIANO AMORE, *La scuola clarinettistica italiana. Virtuosi e didatti*, Frasso Telesino, s.e., 2006;
- ADAM CARSE, *The History of Orchestration*, New York, Dover, 2014³;
- FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento* (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. IX), Torino, EDT, 1993;
- NANCY LYNNE GREENWOOD, *Louis Mayeur: his life and works for saxophone based on opera themes*, tesi di dottorato, The University of British Columbia, febbraio 2005;
- MARIO MARZI, *Il Saxofono*, Varese, Zecchini, 2009;
- ALESSANDRO ONERATI, *Gli strumenti a fiato nella vita musicale fiorentina dell'Ottocento*, tesi di dottorato, Università degli studi di Urbino, a. a. 1994/1995, relatore Francesco Luisi.

Articoli in riviste e miscellanee

- *Le orchestre dei teatri d'opera italiani nell'Ottocento. Bilancio provvisorio di una ricerca*, a cura di Franco Piperno, «Studi Verdiani», vol. 11, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1996, pp. 119-221;
- FRANCO PIPERNO, *Introduzione*, «Studi Verdiani», vol. 16 *L'orchestra di teatro in Italia nell'Ottocento*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2002, pp. 13-17;

- GLORIA STAFFIERI, *“Un’altra esecuzione è possibile”. “Robert le Diable” e la riforma delle orchestre italiane negli anni Quaranta*, «Studi Verdiani», vol. 16, *L’orchestra di teatro in Italia nell’Ottocento*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2002, pp. 219-246;
- GLORIA STAFFIERI, *Firenze, Teatro della Pergola. Materiali per una storia dell’orchestra (dagli anni Venti dell’Ottocento all’Unità d’Italia)*, «Studi Verdiani», vol. 16, *L’orchestra di teatro in Italia nell’Ottocento*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2002, pp. 97-136.

Partiture

- LOUIS MAYEUR, *Grande fantaisie de concert sur Rigoletto, pour saxophone alto*, Op. 42, 1877.

Trattati/Manuali

- ETTORE BERLIOZ, *Grande trattato di strumentazione e d’orchestrazione moderne di Ettore Berlioz; con appendice di Ettore Panizza*, Milano, Ricordi, 1912;
- ALFREDO CASELLA – VIRGILIO MORTARI, *La tecnica dell’orchestra contemporanea*, Milano, Ricordi, 1950²;
- AMINTORE GALLI, *Manuale del Capo-Musica. Trattato di strumentazione per banda*, Milano, Ricordi, 1889;
- AMINTORE GALLI, *Strumenti e strumentazione*, Milano, Sonzogno, 1897;
- FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Nouveau traité d’instrumentation*, Paris, Lemoine et fils, 1885 ;
- LOUIS MAYEUR, *New and Grand Method for Saxophone*, London, Alfred Hays, 1896;
- ALBERTO MAZZUCATO, *Grande trattato di stromentazione e d’orchestrazione moderne, contenente l’indicazione esatta delle estensioni, un’esposizione del meccanismo e lo studio del timbro e del carattere espressivo de’ diversi stromenti*, Milano, Ricordi, 1846;
- VITTORIO RICCI, *L’Orchestrazione nella sua essenza, nella sua evoluzione e nella sua tecnica: manuale ad uso degli allievi di composizione e dei cultori delle discipline musicali*, Milano, U. Hoepli, 1920;
- ADOLPHE SAX, *Méthode complète pour saxhorn et saxotromba soprano, alto, ténor, baryton, basse et contrebasse à 3, 4 et 5 cylindres, suivie d’exercices pour l’emploi du compensateur*, Paris, Brandus, 1851 ;
- ANTONIO TOSORONI, *Trattato pratico di strumentazione*, Firenze, Guidi, 1850;
- ALESSANDRO VESSELLA, *Studi d’istrumentazione per banda*, Milano, Ricordi, s.d., parte seconda, fascicolo VII.

Sitografia

- ERIC BRUMMITT, *The Writings of Antonio Tosoroni, a presentation to the 24th Early Brass Festival of the Historic Brass Society*, July 2008 <http://rjmartz.com/hornplayers/tosoroni/>
- LEILA GALLEN LUISI, voce *Enea Brizzi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XIV, 1972, [http://www.treccani.it/enciclopedia/enea-brizzi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/enea-brizzi_(Dizionario-Biografico)/)
- voce *Antonio Tosoroni*, contenuta nel sito di Dick Martz dedicato al corno, <http://rjmartz.com/hornplayers/tosoroni/>

Cap. I.3 *Il saxofono nei trattati di strumentazione e di orchestrazione delle altre nazioni*

Dizionari

- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, diretto da Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001-2002².

Saggi critici

- LINDA AIMONE – CARLO OLMO, *Le esposizioni universali 1851-1900: il progresso in scena*, Torino, Allemandi, 1990;
- ANTHONY JOSEPH ALLGEIER III, *The works for clarinet commissioned by the Concours International d'Execution Musicale de Genève: A Critical Survey and Performance Guide*, Dissertation Prepared for the Degree Doctor of Musical Arts, University of North Texas, August 2010;
- *François-Auguste Gevaert (1828-1908). Actes du colloque international organisé par la Société belge de musicologie en collaboration avec la Bibliothèque royale de Belgique*, 12-13 XII 2008, Bibliothèque royale de Belgique, édité par Marie Cornaz, Valérie Dufour, Henri Vanhulst, Bruxelles, Société belge de musicologie, 2010 ;
- *Joseph Holbrooke. Composer, Critic and Musical Patriot*, edited by Paul Watt and Anne-Marie Forbes, Lanham-Boulder-New York-London, Rowman & Littlefield, 2015;
- MARIO MARZI, *Il Saxofono*, Varese, Zecchini, 2009;
- *Music in Britain: the Romantic Age, 1800-1914*, edited by Nicholas Temperley, vol. 5 (*The Athlone History of Music in Britain*), London, Athlone, 1981;

- PAUL RASPÉ, *François-Joseph Fétis et les progrès de la facture instrumentale en Belgique, 1820-1867*, mémoire Musicologie, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, Année Académique 1969-1970 ;
- *Ravel. Scritti e interviste*, a cura di Arbie Orenstein, trad. italiana di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1995 (ed. orig. *Maurice Ravel. Lettres, écrits, entretiens*, présentés et annotés par Arbie Orenstein, Paris, Harmoniques Flammarion, 1989);
- *Storia della musica. Dal Barocco (Continuazione) al 1830*, diretto da Alberto Basso, Torino, Utet, 2005, vol. II;
- *Storia della musica. Dal 1830 alla fine dell'Ottocento*, diretto da Alberto Basso, Torino, Utet, 2005, vol. III;
- JEAN-NOËL VON DER WEID, *La musica del XX secolo. Le opere, i compositori, le tecniche, i linguaggi, gli scritti, la critica, le tendenze*, Milano-Lucca, Ricordi/Lim, 2002.

Articoli in riviste e miscellanee

- RENATO MEUCCI, *Il cimbasso e gli strumenti affini nell'Ottocento italiano*, «Studi verdiani», vol. 5, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1989, pp. 109-162;
- G. B. SANFORD, *Où placer les Saxophones?*, «Schweizerische instrumentale Musik», n°s 20 et 21, 15 octobre et 1ère novembre 1943.

Partiture

- JOHANN SEBASTIAN BACH, *389 Choralgesänge für vierstimmigen gemischten Chor*, herausgegeben von Bernhard Friedrich Richter, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden-Leipzig-Paris, [1912];
- JOSEPH HOLBROOKE, *Apollo and the Seaman* (partitura), London, Novello and company, 1908;
- CAMILLE SAINT-SAËNS, *La Jeunesse d'Hercule. Poème symphonique*, op. 50 (partitura), Paris, Durand, s.d.

Trattati

- SAMUEL ADLER, *Lo studio dell'orchestrazione*, edizione italiana e traduzione a cura di Lorenzo Ferrero, Torino, EDT, 2008 (ed. orig. *The Study of Orchestration*, New York, W.W. Norton, 1982);

- CECIL FORSYTH, *Orchestration*, London, Macmillan, 1914;
- FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Nouveau traité d'instrumentation*, Paris-Bruxelles, Lemoine & Fils, 1885 ;
- FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Traité général d'instrumentation*, Gand, V. & Ch. Gevaert et Fils, 1863 ;
- ANDRÉ-FRANÇOIS MARESCOTTI, *Les instruments d'orchestre, leurs caractères, leurs possibilités et leur utilisation dans l'orchestre moderne*, Paris, J. Jobert, 1950 ;
- WALTER PISTON, *Orchestration*, London, Victor Gollancz Ltd, 1955, rist. del 1982;
- EBENEZER PROUT, *Strumentazione*, versione italiana di Vittorio Ricci, Milano, Hoelpi, 1892;
- EBENEZER PROUT, *The Orchestra*, London, Augener, 1899.

Sitografia

- Samuel Adler <http://www.samuelhadler.com/>

Parte II Composizioni francesi

Cap. II.1 Ravel. L'antico e il moderno

Dizionari

- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, diretto da Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001-2002².

Saggi critici

- *De Chirico a Ferrara. Metafisica e Avanguardie*. Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015 / 28 febbraio 2016, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2015;
- MARCO DE NATALE, *Musorgskij. Quadri di una esposizione. Saggio di analisi*, Milano, Ricordi, 1993;
- RENATO DI BENEDETTO, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento* (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. VIII), Torino, EDT, 1991;
- HUGUES DUFOURT, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, C. Bourgois, 1991 ;
- CHRISTIAN GOUBAULT, *Maurice Ravel. Le jardin féerique*, Paris, Minerve, 2004 ;

- ARTHUR HONEGGER, *Incantation aux Fossiles*, Lausanne, Edition d'Ouchy, 1948 ;
- VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *La musica e l'ineffabile*, Milano, Bompiani, 2007³ (ed. originale Paris, A. Colin, 1961);
- VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *Ravel*, traduzione di Laura Lovisetti Fuà, Milano, A. Mondadori, 1962 (ed. originale *Ravel*, Paris, Editions du Seuil, 1956);
- CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Mitologica IV. L'uomo nudo*, traduzione di Enzo Lucarelli, Milano, il Saggiatore, 1974;
- MARCEL MARNAT, *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986 ;
- PAOLA MASTROCOLA, *Più lontana della luna*, Parma, Guanda, 2007;
- DEBORAH MAWER, *The Ballets of Maurice Ravel. Creation and Interpretation*, Aldershot, Ashgate, 2006;
- FEDERICO NIETZSCHE, *La gaia scienza*, traduzione di Antonio Cippo, Torino, F.lli Bocca, 1905;
- ARBIE ORENSTEIN, *Ravel. Man and Musician*, New York, Dover Publications, 1991 (ristampa del 1968);
- CHARLES PILARD, *Les inventions Sax dans les musiques militaires et à l'orchestre*, Paris, Édouard Vert, 1869 ;
- FRANÇOIS PORCILE, *La belle époque de la musique française. Le temps de Maurice Ravel (1871-1940)*, Paris, Fayard, 1999 ;
- *Ravel. Lettere*, a cura di Arbie Orenstein, edizione italiana a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1998;
- *Ravel. Scritti e interviste*, a cura di Arbie Orenstein, edizione italiana a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1995 (ed. orig. *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*, New York, Columbia University Press, 1990);
- ENZO RESTAGNO, *Ravel e l'anima delle cose*, Milano, il Saggiatore, 2009;
- ROLAND-MANUEL, *Ravel*, Paris, Gallimard, 1948
- ROLAND-MANUEL, *Ravel*, Paris, Mémoire du Livre, 2000 ;
- EUGÈNE ROUSSEAU, *Marcel Mule : sa vie et le saxophone*, Paris, Alphonse Leduc, 1982 ;
- MICHAEL RUSS, *Musorgsky: Pictures at an Exhibition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992;
- BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique en France depuis 1870*, Paris, Fayard, 2013 ;
- RICHARD TARUSKIN, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2010;
- FLAVIO TESTI, *La Parigi musicale del primo Novecento. Cronache e documenti*, Torino, EDT, 2003;

- JEAN-PIERRE THIOULET, *Sax, Mule & Co. Marcel Mule ou l'éloquence du son*, Milon-La-Chapelle, Editions H&D, 2004.

Articoli in riviste e miscellanee

- JÜRGEN MAEHDER, *Orientalismo ed esotismo nel Grand Opéra francese dell'Ottocento*, in *Musica e Oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, a cura di Claudio Toscani, Pisa, Pacini editore, 2012, pp. 17-77;
- STAVROULA MARTI, *Le Boléro*, in HÉLÈNE PAUL, *Présence de Ravel dans les concerts parisiens en 1930*, «Revue internationale de musique française», n° 24, 8^{ème} année, novembre 1987, *Dossier : Maurice Ravel hier et aujourd'hui*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, pp. 89-97 ;
- DEBORAH MAWER, *Ballet and apotheosis of the dance*, in *The Cambridge Companion to Ravel*, edited by Deborah Mawer, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 140-161;
- DEBORAH MAWER, *Crossing borders II: Ravel's theory and practice of jazz*, in *Ravel Studies*, edited by Deborah Mawer, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 114-137;
- DEBORAH MAWER, *Musical objects and machines*, in *The Cambridge Companion to Ravel*, edited by Deborah Mawer, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 47-67;
- GIOIA MORI, *De Chirico metafisico*, «Art Dossier», n. 230, Firenze-Milano, Giunti, febbraio 2007;
- MICHAEL RUSS, *Ravel and the orchestra*, in *The Cambridge Companion to Ravel*, edited by Deborah Mawer, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 118-139.

Partiture

- ARTHUR HONEGGER, *Pacific 231* (partitura), Paris, Senart, 1924;
- MODEST PETROVICH MOUSSORGSKY, *Pictures at an Exhibition and Other Works for Piano*, edited by Pavel Lamm for the Complete Works Edition, Mineola, Dover, 1990;
- MODESTE MOUSSORGSKY, *Tableaux d'une exposition*, curato da Nicolaj Rimskij-Korsakov, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1918;
- MOUSSORGSKY-RAVEL, *Tableaux d'une Exposition* (partitura), London, Boosey & Hawkes, 2002;
- MODEST MOUSSORGSKY, *Tableaux d'une Exposition*, Orchestration de Maurice Ravel, Paris, Editions Russes de Musique, 1929 ;

- SERGE PROKOFIEFF, *Le Pas d'acier. Opus 41. Ballet in two scenes* (partitura), London, Boosey & Hawkes, 1986;
- MAURICE RAVEL, *Boléro* (partitura), Paris, Durand, 1929;
- MAURICE RAVEL, *Boléro. Pour 2 Pianos à quatre mains par l'Auteur*, Paris, Durand, 1930 ;
- MIKHAIL TUSHMALOV, *Tableaux d'une Exposition* (partitura), New York, Edwin F. Kalmus, s. d.

Trattati

- SAMUEL ADLER, *Lo studio dell'orchestrazione*, edizione italiana e traduzione a cura di Lorenzo Ferrero, Torino, EDT, 2008 (ed. orig. *The Study of Orchestration*, New York, W.W. Norton, 1982);
- ALFREDO CASELLA – VIRGILIO MORTARI, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Milano, Ricordi, 1950²;
- ERNEST GUIRAUD - HENRI BÜSSER, *Traité pratique d'instrumentation*, Paris, Durand, 1933 ;
- CHARLES KOECHLIN, *Traité de l'Orchestration en quatre Volumes*, Paris, Éditions Max Eschig, 1954-1959 ;
- ANDRÉ-FRANÇOIS MARESCOTTI, *Les instruments d'orchestre, leurs caractères, leurs possibilités et leur utilisation dans l'orchestre moderne*, Paris, J. Jobert, 1950 ;
- WALTER PISTON, *Orchestration*, London, Victor Gollancz Ltd, 1955, rist. del 1982.

Sitografia

- Maurice Ravel <http://www.maurice-ravel.net/>

Cap. II.2 Honegger. La sala cinematografica e la sala da concerto

Dizionari

- *Dictionnaire de la musique*, publié sous la direction de Marc Honegger, Paris, Bordas, 1970-1976 ;
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, diretto da Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001-2002².

Saggi critici

- DANIEL ALBRIGHT, *Modernism and Music. An Anthology of Sources*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004;
- WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966⁷;
- CHRISTOPHE BENNET, *La musique à la radio dans les années trente. La création d'un genre radiophonique*, Paris, L'Harmattan, 2010 ;
- ÉRIC BONNEFILLE, *Raymond Bernard. Fresques et miniatures*, Paris, L'Harmattan, 2010 ;
- ALBERTO BOSCHI, *L'avvento del sonoro in Europa. Teoria e prassi del cinema negli anni di transizione*, Bologna, Clueb, 1994;
- MICHEL CHION, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995 ;
- MICHEL CHION, *Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003 ;
- JEAN COCTEAU, *Il Gallo e l'Arlecchino*, trad. italiana di Maria Cristina Marinelli e Vittorio Orazi, Firenze, Passigli Editori, 1987;
- LUISA CURINGA, *André Jolivet e l'umanesimo musicale nella cultura francese del Novecento*, Roma, Edicampus, 2013;
- RENÉ DUMESNIL, *La Musique en France entre les deux guerres 1919-1939*, Genève, Paris, Montréal, Milieu du Monde, 1946 ;
- RENÉ DUMESNIL, *La musique contemporaine en France*, Paris, Librairie Armand Colin, 1930, 2 voll. ;
- MICHEL FAURE, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997 ;
- JACQUES FESCHOTTE, *Arthur Honegger, l'homme et son œuvre*, Paris, Seghers, 1966 ;
- *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, edited by Barbara L. Kelly, Rochester, University of Rochester Press, 2008;
- *French Music Since Berlioz*, edited by Richard Langham Smith and Caroline Potter, Aldershot, Ashgate, 2006;
- SERGE GUT – DANIELE PISTONE, *Les partitions d'orchestre de Haydn à Stravinsky*, Paris, Editions Champion, 1984 ;

- GEORGES HACQUARD, *La musique et le cinéma*, Paris, Presses universitaires de France, 1959 ;
- HARRY HALBREICH, *Arthur Honegger*, Genève, Editions Slatkine, 1995;
- HARRY HALBREICH, *Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, Paris, Fayard, 1992 ;
- HARRY HALBREICH, *L'oeuvre d'Arthur Honegger : chronologie, catalogue raisonné, analyses, discographie*, Paris, Honoré Champion, 1994 ;
- ARTHUR HONEGGER, *Écrits. Textes réunis et annotés par Huguette Calmel*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1992 ;
- ARTHUR HONEGGER, *Incantation aux Fossiles*, Lausanne, Edition d'Ouchy, 1948 ;
- ARTHUR HONEGGER, *Je suis compositeur*, Paris, Editions du Conquistador, 1951 ;
- BARBARA L. KELLY, *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939*, Woodbridge, The Boydell Press, 2013;
- ALAIN LACOMBE, FRANÇOIS PORCILE, *Les Musiques du Cinéma Français*, Paris, Bordas, 1995 ;
- ANDREA LANZA, *Il secondo Novecento (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. XII)*, Torino, EDT, 1991²;
- GIACOMO MANZONI, *Guida all'ascolto della musica sinfonica*, Milano, Feltrinelli, 2014²;
- MARIO MARZI, *Il Saxofono*, Varese, Zecchini, 2009;
- CÉCILE MÉADEL, *Histoire de la radio des années trente*, Paris, Anthropos, 1994 ;
- SCOTT MESSING, *Neoclassicism in music: from the genesis of the concept through the Schoenberg-Stravinsky polemic*, Rochester, University of Rochester Press, 1988;
- SERGIO MICELI, *Musica per film. Storia, estetica – Analisi, tipologie*, Milano, Lim, 2009;
- DARIUS MILHAUD, *Ma vie heureuse*, Paris, Pierre Belfond, 1987 ;
- *La musique à l'écran*, réuni par François Porcile et Alain Garel, Paris, Ed. Corlet, 1992 ;
- *Musique et cinéma muet*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995 ;
- JEAN-JACQUEZ NATTIEZ, *Musicologia generale e semiologia*, Torino, EDT, 1989;
- FRANÇOIS PORCILE, *La belle époque de la musique française. Le temps de Maurice Ravel (1871-1940)*, Paris, Fayard, 1999 ;
- ROBERT PROT, *Dictionnaire de la radio*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1997 ;
- EUGÈNE ROUSSEAU, *Marcel Mule : sa vie et le saxophone*, Paris, Alphonse Leduc, 1982 ;
- JEAN ROY, *Le Groupe des Six*, Paris, Seuil, 1994 ;
- BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique en France depuis 1870*, Paris, Fayard, 2013 ;

- ERIC SARNETTE, *La musique et le micro*, Paris, Office général de la musique, 1934 ;
- ALPHONSE SAX, *Gymnastique des poumons. La musique instrumentale au point de vue de l'hygiène et la création des orchestres féminins*, Paris, chez l'auteur, rue d'Abbeville, 5 bis, 1865;
- RAYMOND MURRAY SCHAFER, *Il paesaggio sonoro*, trad. italiana di Nemesio Ala, Milano, Ricordi, 1977 (ed. orig. *The Tuning of the World*, New York, Knopf, 1977);
- JEAN FRANÇOIS SIRINELLI – ROBERT VANDENBUSSCHE – JEAN VAVASSEUR-DESPERRIERS, *Storia della Francia nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2003 (ed. orig. *La France de 1914 à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993);
- NICOLAS SOUTHON, *Esprit français. A la redécouverte d'un répertoire symphonique*, Paris, Durand-Salabert-Eschig, 2016 ;
- GEOFFREY K. SPRATT, *Catalogue des œuvres de Arthur Honegger*, Genève-Paris, Editions Slatkine, 1986 ;
- GEOFFREY K. SPRATT, *The music of Arthur Honegger*, Cork, Cork University Press, 1987;
- WILLY TAPPOLET, *Arthur Honegger*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1957 ;
- JACQUES TCHAMKERTEN, *Arthur Honegger ou L'inquiétude de l'espérance*, Genève, Editions Papillons, 2005 ;
- JEAN-PIERRE THIOULET, *Sax, Mule & Co. Marcel Mule ou l'éloquence du son*, Milon-La-Chapelle, Editions H&D, 2004.

Articoli in riviste e miscellanee

- MARICA BOTTARO, *Musica e cinema: un matrimonio difficile. Honegger e il caso dei Misérables*, «AAM · TAC Arts and Artifacts in Movie. Technology, Aesthetics, Communication. An International Journal», Pisa – Roma, Fabrizio Serra editore, a. 12, 2015, pp. 133-158;
- GISÈLE BRELET, *Musique contemporaine en France*, in *Histoire de la musique*, sous la direction de Roland-Manuel, Paris, Gallimard, 1960-1963, tome II ;
- KATHARINE ELLIS, *The Fair Sax: Women, Brass-Playing and the Instrument Trade in 1860s Paris*, «Journal of the Royal Musical Association», 1999, vol. 124, No. 2, pp. 221-254;
- BRUNO GOUSSET, *Aspects de l'orchestration dans l'oeuvre symphonique de Milhaud*, in *Honegger – Milhaud. Musique et esthétique*, textes réunis et édités par Manfred Kelkel, Actes du colloque international "Arthur Honegger – Darius Milhaud", Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1994 ;

- SANDRINE GRANDGAMBE, *La politique musicale du Front populaire*, in *Musiques et musiciens à Paris dans les années trente*, textes présentés et réunis par Danièle Pistone, Paris, Honoré Champion, 2000, pp. 21-33;
- BRIAN HART, *Vincent d'Indy and the Development of the French Symphony*, «Music & Letters», vol. 87, n. 2, May 2006, pp. 237-261;
- ARTHUR HOÉRÉE, *Essai d'esthétique du Sonore*, «La Revue Musicale», décembre 1934, pp. 45-62 ;
- ARTHUR HONEGGER ET ARTHUR HOÉRÉE, *Particularités sonores du film Rapt*, «La Revue Musicale», décembre 1934, pp. 88-91 ;
- JACQUES IBERT, *Doléances et suggestion*, «La Revue Musicale», XV, décembre 1934, pp. 32-33 ;
- PETER JOST, *Composer en images ? À propos des symphonies de Honegger*, in *Musique et modernité en France (1900-1945)*, sous la direction de Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2006, pp. 281- 309 ;
- CHARLES KOECHLIN, *Le problème de la musique de cinéma*, «Le Monde musical», 31 octobre 1934, pp. 269-271, in *Musique et société. Écrits présentés par Michel Duchesneau*, Sprimont, Mardaga, 2009, vol. II ;
- CHARLES KOECHLIN, *Musique et cinéma*, «L'Art musical populaire», Bulletin de la Fédération musicale populaire, mai 1938, pp. 5-6, in *Musique et société. Écrits présentés par Michel Duchesneau*, Sprimont, Mardaga, 2009, vol. II ;
- DEBORAH MAWER, *'Dancing on the Edge of the Volcano': French Music in the 1930s*, in *French music since Berlioz*, edited by Richard Langham Smith and Caroline Potter, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 249-280;
- CHRISTOPHER MOORE, *Le Quatorze juillet : modernism populaire sous le Front populaire*, in *Musique et modernité en France*, sous la direction de Sylvain Caron, François de Médicis et Michel Duchesneau, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2006, pp. 363-387 ;
- CHRISTOPHER MOORE, *Socialist Realism and the Music of the French Popular Front*, «The Journal of Musicology», vol. 25, n. 4, fall 2008, pp. 473-502;
- ROBERT-ALOYS MOOSER, *Le Mouvement symphonique n°3, d'A. Honegger*, «Dissonances. Revue Musicale Indépendante», n°11, novembre 1933, pp. 310-315 ;
- LUIGI PESTALOZZA, *Il cinema e le sue forme musicali*, in *Il cinema. Verso il centenario*, a cura di Guido e Teresa Aristarco, Bari, Edizioni Dedalo, 1992, pp. 144-155;

- RAFFAELE POZZI, *L'ideologia neoclassica*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2001, vol. 1 *Il Novecento*, pp. 444-470;
- ANNA QUARANTA, *Neoclassicismo musicale. Termini del dibattito italiano ed europeo*, in *Alfredo Casella e l'Europa*, a cura di Mila de Santis, Atti del Convegno internazionale di studi, Siena, 7-9 giugno 2001, Firenze, L. S. Olschki, pp. 93-142;
- E. R., *Review of music. Honegger, Arthur, Nocturne, for orchestra. (Universal Edition, London). Full Score*, «Music & Letters», vol. 20, n. 4, October 1939, p. 451;
- VERA RAŠÍN, "Les Six" and Jean Cocteau, «Music & Letters», vol. 38, n. 2, April 1957, pp. 164-169 ;
- ERIC SARNETTE, *Musique et électricité*, «La Revue musicale», XV, décembre 1934 ;
- JEAN-JACQUES VELLY, *Amitié et humanisme. Les relations d'Honegger avec les Six*, «Bulletin de l'Association Arthur Honegger», n°5, décembre 1998, pp. 19- 29 ;
- JEAN-JACQUES VELLY, *Entre francité et germanité dans l'œuvre symphonique d'Arthur Honegger*, in *Arthur Honegger. Werk und Rezeption/L'œuvre et sa réception*, Peter Jost, Bern, Peter Lang, 2009, pp. 213-227 ;
- JEAN-JACQUES VELLY, *La technique orchestrale dans les symphonies d'Arthur Honegger*, in *Honegger – Milhaud. Musique et esthétique*, textes réunis et édités par Manfred Kelkel, Actes du colloque international "Arthur Honegger – Darius Milhaud", Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1994, pp. 144-164 ;
- CHARLES VILDRAC, *En guise d'introduction*, «La Revue Musicale», décembre 1934, pp. 1-3 ;
- EMILE VUILLERMOZ, *La Symphonie*, in *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, sous la direction de L. Rohozinski, Paris, Librairie de France, 1928, tome I, pp. 323-388.

Manoscritti

- ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables* (partitura), manoscritto autografo.

Partiture

- ARTHUR HONEGGER, *Les Misérables. Suite d'orchestre* (partitura), Paris, Salabert, 1984 ;
- ARTHUR HONEGGER, *Mouvement symphonique N° 3* (partitura), Paris, Salabert, 1933 ;
- ARTHUR HONEGGER, *Nocturne* (partitura), London, Hawkes & Son, 1951.

Sitografia

- ALBERTO BOSCHI, voce *Muto e sonoro*, in *Enciclopedia Treccani del Cinema*, http://www.treccani.it/enciclopedia/muto-e-sonoro_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/;
- Arthur Honegger <http://www.arthur-honegger.com/index.php?PHPSESSID=5fdf50e0e2b7c0fb2fa5017aadf272ec>

Cap. II.3 Ibert. Fra mare e terra

Dizionari

- *Dictionnaire de la musique*, publié sous la direction de Marc Honegger, Paris, Bordas, 1970-1976 ;
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, diretto da Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001-2002².

Saggi critici

- GEORGES AURIC, *Notice sur la vie et les travaux de Jacques Ibert (1890-1962)*, Paris, Typographie de Firmin-Didot et C^{ie}, 1963 ;
- WALTER BENJAMIN, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007 (ed. orig. *Städtebilder*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963);
- WALTER BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, Torino, Einaudi, 2002, 2 voll. (ed. orig. *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982) ;
- FRANÇOIS ET YVES BILLARD, *Histoires du Saxophone*, Paris, Joseph Clims, 1986 ;
- JOSÉ BRUYR, *L'écran des musiciens*, Paris, Les Cahiers de France, 1930, pp. 68-73 ;
- *The Cambridge Companion to the Saxophone*, edited by Richard Ingham, Cambridge, Cambridge University Press, 1998;
- CLAUDE CÉZAN, *Louis Jouvet et le théâtre d'aujourd'hui*, Paris, Émile-Paul Frères, 1948 ;
- JEAN-LOUIS CHAUTEMPS – DANIEL KIENTZKY – JEAN-MARIE LONDEIX, *Le Saxophone*, Paris, J.C. Lattès, 1987 ;
- JEAN-PAUL CRESPELLE – ANNE CRESPELLE, *Où trouver Monet et les Impressionnistes. Paris, Île-de-France*, Paris, Hazan, 2010 ;
- ADELMO DAMERINI, *Musica di scena*, Torino, UTET, 1955;

- MARGUERITE ERBSTEIN-THOMÉ, *Paul Colin, le magicien des années folles*, Laxou, Éditions de l'Est, 1994 ;
- MICHEL FAURE, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997 ;
- JACQUES FESCHOTTE, *Jacques Ibert*, Paris, Ventadour, 1958 ;
- ANDRÉ FIGUERAS, *Jules Romains*, Paris, Seghers, 1952 ;
- LEOPOLDO GAMBERINI, *Osservazioni sulla musica di scena*, Genova, s.e., 1964;
- PAUL HARVEY, *Saxophone*, London, Kahn & Averill, 1997;
- MADELAINE ISRAËL, *Jules Romains. Sa vie, son oeuvre*, Paris, Editions Kra, 1931 ;
- ALEXANDRA LAEDERICH, *Catalogue de l'œuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*, Hildesheim-Zurich-New York, Olms, 1998 ;
- ALEXANDRA LAEDERICH, cd booklet *Jacques Ibert: Orchestral works. Escales. Divertissement. Symphonie marine*, Orchestre des Concerts Lamoureux, Yutaka Sado, Naxos, recording during live performance and studio sessions at Salle Pleyel, Paris, on 29th and 30th April 1996;
- ENRICO FERDINANDO LONDEI, *La Parigi di Haussmann. La trasformazione urbanistica di Parigi durante il secondo Impero*, Roma, Kappa, 1982;
- JEAN-MARIE LONDEIX, *125 ans de musique pour saxophone, répertoire général des œuvres et des ouvrages d'enseignement pour le saxophone*, Paris, Alphonse Leduc, 1971 ;
- JEAN-MARC LOUBIER, *Louis Jouvet, le patron*, Paris, Ramsay, 2001 ;
- FRANÇOIS LOYER, *Paris XIX^e siècle : l'immeuble et la rue*, Paris, Hazan, 1987 ;
- MARIO MARZI, *Il Saxofono*, Varese, Zecchini, 2009;
- GÉRARD MICHEL, *Jacques Ibert. L'homme et son œuvre*, Paris, Éditions Seghers, 1967 ;
- ROBERTO OTTAVIANO, *Il sax: lo strumento, la storia, le tecniche*, Padova, Franco Muzzio, 1989;
- PIER PAOLA PENZO, *Parigi dopo Haussmann. Urbanistica e politica alla fine dell'Ottocento (1871-1900)*, Firenze, Alinea, 1990;
- MARCEL PERRIN, *Le saxophone : son histoire, sa technique, son utilisation dans l'orchestre*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1977 ;
- JULES ROMAINS, *Donogoo, pièce en trois parties*, Paris, Gallimard, 1950⁸ ;
- JULES ROMAINS, *Donogoo Tonka ou Les miracles de la Science. Conte cinématographique*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1920 ;
- EUGÈNE ROUSSEAU, *Marcel Mule : sa vie et le saxophone*, Paris, Alphonse Leduc, 1982 ;
- EMILIO SALA, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995;

- BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique en France depuis 1870*, Paris, Fayard, 2013, p. 172 ;
- CATHERINE STEINEGGER, *La musique à la Comédie-Française de 1921 à 1964. Aspects de l'évolution d'un genre*, Sprimont, Mardaga, 2005;
- *Suoni di scena da Shakespeare a D'Annunzio, Quaderno delle Notti Malatestiane 2003*, a cura di Emilio Sala, Rimini, Raffaelli, 2003;
- MICHAEL TALBOT, *The Vivaldi compendium*, Woodbridge, The Boydell Press, 2011;
- JEAN-PIERRE THIOLLET, *Sax, Mule & Co. Marcel Mule ou l'éloquence du son*, Milon-La-Chapelle, Editions H&D, 2004 ;
- *Vicissitudes du Quartier de l'Europe. Note à MM. les jurés*, Paris, Imp. de Renou et Maulde, 1867;
- ANDREA ZERMANI, *Sax: lo strumento del mito*, Milano, Mondadori, 2003.

Articoli in riviste e miscellanee

- *Le Cinéma. Les Films de la Semaine. S. O. S. Foch*, «L'Écho de Paris», 19 juin 1931, p. 4 ;
- ARTHUR HOÉRÉE, *Jacques Ibert*, «La Revue Musicale», 10^{ème} année, n°8, 1^{er} juillet 1929, pp. 97-115 ;
- JACQUES IBERT, *Doléances et suggestion*, «La Revue Musicale», décembre 1934, pp. 32-33 ;
- ROBERT KEMP, *Donogoo*, pièce en un prologue, trois actes et un épilogue de M. Jules Romains, «La Liberté», 26 octobre 1930 ;
- CATHERINE LORENT, *L'orientalisme musical dans le Paris des années trente*, in *Musique et musiciens à Paris dans les années trente*, textes réunis et présentés par Danièle Pistone, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2000, pp. 453-465 ;
- DEBORAH MAWER, *'Dancing on the Edge of the Volcano': French Music in the 1930s*, in *French music since Berlioz*, edited by Richard Langham Smith and Caroline Potter, Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 249-280;
- CHARLES MÉRÉ, *Les Premières. Théâtre Pigalle – « Donogoo », comédie en un prologue, trois parties et un épilogue, de M. Jules Romains*, «Excelsior», 26 octobre 1930;
- FRANC-NOHAIN, *Les Pièces Nouvelles*, «Echo de Paris», 26 octobre 1930;
- GEORGES PIOCH, *Théâtre Pigalle. Donogoo. Comédie en un prologue, trois parties et un épilogue de M. Jules Romains, musique de M. Jacques Ibert*, «La volonté», 26 octobre 1930 ;
- JULES ROMAINS, *Donogoo, un Prologue, trois Parties et un Épilogue*, «La Petite Illustration», n° 514_Théâtre: n° 272, 7 février 1931 ;

- EMILIO SALA, *Musiche di scena e drammaturgia musicale. Ancora sulla «Pisanelle»* (1913), in *D'Annunzio Musico Imaginifico. Atti del Convegno internazionale di studi*, Siena, 14-16 luglio 2005, a cura di Adriana Guarnieri, Fiamma Nicolodi, Cesare Orselli, Firenze, Olschki, 2008, pp. 319-344;
- EMILIO SALA, *Le musiche di scena e la drammaturgia musicale. Problemi e prospettive*, «Drammaturgia», X, 2003, pp. 264-286;
- EDMOND SÉE, Première au Théâtre Pigalle. *Donogoo. Comédie en trois parties et un épilogue de M. Jules Romains. Mise en scène de M. Jouvet. Décors de M. Colin*, «L'Œuvre», 26 octobre 1930;
- ANNIE TÉRADE, *Le "nouveau quartier de l'Europe" à Paris. Acteurs publics, acteurs privés dans l'aménagement de la capitale (1820-1839)*, «Histoire urbaine», 2/2007, n°19 ;
- PIERRE VEBER, *Théâtre Pigalle. Donogoo, comédie en 24 tableaux de M. Jules Romains*, «Le Petit Journal», 26 octobre 1930.

Manoscritti

- Lettera manoscritta di Jacques Ibert a Louis Jouvet, Longuemare, Les Andelys, 17 août 1930 ;
- Lettera manoscritta di Jacques Ibert a Louis Jouvet, Longuemare, Les Andelys, 26 août 1930 ;
- Lettera dattiloscritta di Louis Jouvet a Jacques Ibert, Paris, 27 août 1930.

Partiture

- JACQUES IBERT, *Concertino da camera pour Saxophone Alto et Onze instruments* (partitura), Paris, Alphonse Leduc, 1935 ;
- JACQUES IBERT, *Symphonie marine* (partitura), Paris, Alphonse Leduc, 1964 ;
- JACQUES IBERT, *Suite symphonique Paris* (partitura), London – Zürich – Mainz – New York, Ernst Eulenbourg Ltd., 1957 ;
- ANTONIO VIVALDI, *6 Concerti a flauto traverso, Op.10 (No.1)* (partitura), Amsterdam, Michel-Charles Le Cène, 1728.

Trattati

- JACQUES IBERT, *Cours d'Instrumentation et Orchestration*, Paris, École Universelle par Correspondance de Paris, 1925.

Sitografia

- SASSOFONO Programmi ministeriali - Esami di compimento e Diploma http://www.altaformazionemusica.it/index.php?option=com_docman&task=doc_download&gid=19&Itemid=96
- *Il était une fois le Gaumont-Palace* <http://www.salles-cinema.com/actualites/il-etait-une-fois-le-gaumont-palace>
- Gaumont Pathé Archives, S.O.S. Foch http://www.gaumontpathearchives.com/index.php?urlaction=doc&id_doc=161831&rang=1
- La Biennale di Venezia Festival Internazionale di Musica Contemporanea. I programmi 1930 – 1972 http://web.labiennale.org/doc_files/1930-1972ok.pdf

Discografia

- Entretiens avec Jacques Ibert [entretiens 3 et 4, diffusés les 8 et 22 juin 1954], propos recueillis à la Villa Médicis par Gérard Michel, 1999 ;
- Entretiens avec Jacques Ibert [entretiens 5 et 6, diffusés le 26 juin et le 6 juillet 1954, propos recueillis à la Villa Médicis par Gérard Michel, 1999 ;
- JACQUES IBERT, *Donogoo*, Disques Artiphone.

Parte III *Composizioni italiane*

Cap. III.1 *Marinuzzi. I colori della Sicilia*

Dizionari

- MARINO ANESA, *Dizionario della musica italiana per banda. Biografie dei compositori e catalogo delle opere dal 1800 ad oggi*, Gazzaniga, ABBM, 2004, 2 voll;
- *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1988.

Saggi critici

- *Alberto Favara. La vita narrata dalla figlia Teresa Samonà Favara*, Palermo, Flaccovio, 1971;

- ALBERTO MARIO BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000;
- ALBERTO MARIO BANTI, *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2004;
- BÉLA BARTÓK, *Scritti sulla musica popolare*, a cura di Diego Carpitella, Torino, Bollati Boringhieri, 1997³;
- LIA PIEROTTI CEI, *Il signore del golfo mistico. Gino Marinuzzi: un artista e un uomo dall'Italia umbertina alla caduta del fascismo*, Firenze, Sansoni, 1982;
- SIMONA COLARIZI, *Storia del Novecento italiano*, Milano, BUR, 2000;
- CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, traduzione di Laura Dallapiccola, Firenze, La Nuova Italia, 1990 (ed. orig. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980);
- RENATO DI BENEDETTO, *Romanticismo e scuole nazionali nell'Ottocento* (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. VIII), Torino, EDT, 1991;
- MICHEL FAURE, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997 ;
- ALBERTO FAVARA, *Scritti sulla musica popolare siciliana*, edizione postuma curata dalla figlia Teresa Samonà Favara, Roma, Edizioni De Santis, 1959;
- ENRICO FUBINI, *Il pensiero musicale del Romanticismo*, Torino, EDT, 2005;
- ANTONIO GARBELOTTO, *Gino Marinuzzi*, Ancona, Edizioni Bèrben, 1965;
- CONSUELO GIGLIO, *La musica nell'età dei Florio*, Palermo, L'epos, 2006;
- MARIO ISNENGGHI, *Breve storia dell'Italia unita a uso dei perplessi*, Milano, Rizzoli, 1998;
- MARIO ISNENGGHI, *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza, 2011;
- PAOLO ISOTTA, *Altri canti di Marte. Udire in voce mista al dolce suono*, Padova, Marsilio, 2015;
- *Gino Marinuzzi* (Grandi Maestri alla Scala. Collana a cura di Michele Selvini), prefazione di Alfredo Mandelli, Milano, Edizioni MC, 1994;
- *Gino Marinuzzi. Tema con variazioni. Epistolario artistico di un grande direttore d'orchestra*, a cura di Lia Pierotti Cei Marinuzzi, Giorgio Gualerzi, Valeria Gualerzi, Milano, Mondadori, 1995;
- MARIO MARZI, *Il Saxofono*, Varese, Zecchini, 2009;
- *Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80"*, Atti del Convegno, Firenze, 9-10-11 maggio 1980, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, L. S. Olschki, 1981;
- FIAMMA NICOLODI, *Gusti e tendenze del novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni Editore, 1982;
- FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984;

- Programma di sala per il concerto del 16 marzo 1913, Teatro Augusteo, Roma;
- CURT SACHS, *Le sorgenti della musica*, traduzione di Marina Astrologo, Torino, Bollati Boringhieri, 2007 (ed. orig. *The Wellsprings of Music*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1962);
- HARVEY SACHS, *Musica e regime*, traduzione di Luca Fontana, Milano, il Saggiatore, 1995 (ed. orig. *Music in Fascist Italy*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987);
- GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento* (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. X), Torino, EDT, 1991²;
- BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique en France depuis 1870*, Paris, Fayard, 2013 ;
- CARLOTTA SORBA, *Il melodramma della nazione. Politica e sentimenti nell'età del Risorgimento*, Roma - Bari, GLF editori Laterza, 2015;
- CARLOTTA SORBA, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna, il Mulino, 2001;
- *Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Scialò, Lucca, LIM, 2008;
- GIOVANNI VACCA, *Gli spazi della Canzone. Luoghi e forme della canzone napoletana*, Lucca, LIM, 2013;
- ALESSANDRO VESSELLA, *La banda. Dalle origini fino ai nostri giorni. Notizie storiche con documenti inediti e un'appendice musicale*, Milano, Istituto editoriale nazionale, 1935;
- ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Novecento*, Busto Arsizio, Bramante Editrice, 1985, vol. I.

Articoli in riviste e miscellanee

- BIANCA MARIA ANTOLINI, *La musica alle Esposizioni internazionali di Roma e Torino nel 1911*, in *Italia 1911. Musica e società alla fine della Belle Époque*, a cura di Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini e associati, 2014, pp. 13-26;
- MARCO CAPRA, *Temi e problemi nel dibattito sulla musica*, in *Italia 1911. Musica e società alla fine della Belle Époque*, a cura di Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini e associati, 2014, pp. 283-294;
- CONSUELO GIGLIO, *La modernità raggiunta: il rinnovamento musicale a Palermo tra Otto e Novecento attraverso la stampa periodica specializzata*, «teCLa. Rivista di Critica e Letteratura artistica», n. 2, 29 dicembre 2010, pp. 50-84;
- ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Melodramma e identità nazionale nel Risorgimento*, «Archivio veneto», sesta serie, n. 5, 2013, pp. 45-64;

- ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Oriente prossimo e remoto nella musica francese fin-de-siècle*, in *Musica e Oriente: Francia e Italia nell'Ottocento*, a cura di Claudio Toscani, Pisa, Pacini Editore, 2012, pp. 111-156;
- ILDEBRANDO PIZZETTI, *Ricordo di Gino Marinuzzi*, in *L'orchestra*, Firenze, G. Barbera editore, 1954, pp. 1-6;
- ANNA SCANNAPIECO, *Teatri di guerra*, in *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, diretto da Mario Isnenghi, Torino, Utet, 2008, vol. I (*Fare l'Italia: unità e disunità nel Risorgimento*), pp. 441-454;
- MARIA GRAZIA SITÀ, *L'istruzione musicale nella scuola italiana negli anni Dieci del Novecento*, in *Italia 1911. Musica e società alla fine della Belle Époque*, a cura di Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini e associati, 2014, pp. 197-210;
- CARLOTTA SORBA, *Battaglie all'opera*, in *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, diretto da Mario Isnenghi, Torino, Utet, 2008, vol. I (*Fare l'Italia: unità e disunità nel Risorgimento*), pp. 455-466.

Partiture

- ALBERTO FAVARA, *Canti della terra e del mare di Sicilia*, Milano, Ricordi, 1907, vol. I;
- ALBERTO FAVARA, *Corpus di musiche popolari siciliane*, a cura di Ottavio Tiby, Palermo, 1957, 2 voll.;
- GINO MARINUZZI, *Sicania. Poema sinfonico (su alcuni temi popolari di Sicilia)* (partitura), Milano, Ricordi, 1912;
- GINO MARINUZZI, *Suite siciliana in quattro tempi per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1910.

Trattati

- SAMUEL ADLER, *Lo studio dell'orchestrazione*, edizione italiana e traduzione a cura di Lorenzo Ferrero, Torino, EDT, 2008 (ed. orig. *The Study of Orchestration*, New York, W.W. Norton, 1982);
- HECTOR BERLIOZ, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes. Nouvelle Edition revue, corrigée, augmentée de plusieurs chapitres sur les instruments récemment inventés, et suivie de l'Art du chef d'Orchestre*, Paris, Henry Lemoine, 1860 ;

- ALFREDO CASELLA – VIRGILIO MORTARI, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Milano, Ricordi, 1950²;
- FRANÇOIS-AUGUSTE GEVAERT, *Traité général d'instrumentation*, Gand, V. & Ch. Gevaert et Fils, 1863 ;
- CHARLES KOECHLIN, *Traité de l'Orchestration en quatre Volumes*, Paris, Éditions Max Eschig, 1954-1959, vol. I ;
- NICOLAJ RIMSKIJ-KORSAKOV, *Principles of Orchestration*, New York, Dover Publications, 1964.

Sitografia

- *Archivi della Musica*, http://musica.san.beniculturali.it/web/musica/protagonisti/scheda-protagonista?p_p_id=56_INSTANCE_5yY0&articleId=14366&p_p_lifecycle=1&p_p_state=normal&groupId=10206&viewMode=normal&tag=tag_personaggio
- voce non firmata *Salvatore Salomone Marino*, in *Enciclopedia on line Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/salvatore-salomone-marino/>
- voce non firmata *Nazionalismo*, in *Dizionario di Storia Treccani*, 2010, [http://www.treccani.it/enciclopedia/nazionalismo_\(Dizionario-di-Storia\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/nazionalismo_(Dizionario-di-Storia)/)
- voce non firmata *Nazionalismo*, in *Enciclopedia on line Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/nazionalismo/>
- voce non firmata *Giuseppe Pitre*, in *Enciclopedia on line Treccani*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/giuseppe-pitre/>
- NICOLA BALATA, voce *Alberto Favara*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45, 1995, [http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-favara_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alberto-favara_(Dizionario-Biografico)/);
<http://www.ginomarinuzzi.it/biografia.php>
- UMBERTO D'ANCONA, voce *Nazionalismo*, in *Enciclopedia Italiana Treccani*, 1934, [http://www.treccani.it/enciclopedia/nazionalismo_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/nazionalismo_(Enciclopedia-Italiana)/)
- EMILIANO GIANNETTI, voce *Leopoldo Mugnone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 77, 2012, [http://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-mugnone_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/leopoldo-mugnone_(Dizionario-Biografico)/)
- CONSUELO GIGLIO, voce *Giovanni Marinuzzi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 70, 2008, [http://www.treccani.it/enciclopedia/marinuzzi-giovanni-detto-gino-senior_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/marinuzzi-giovanni-detto-gino-senior_(Dizionario-Biografico)/)
- ALBERTO PIRONTI, voce *Franco Alfano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, v. 2, 1960 [http://www.treccani.it/enciclopedia/franco-alfano_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/franco-alfano_(Dizionario-Biografico)/)

- ANTHONY D. SMITH, voce *Nazione*, in *Enciclopedia delle scienze sociali Treccani*, 1996, [http://www.treccani.it/enciclopedia/nazione_\(Enciclopedia-delle-scienze-sociali\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/nazione_(Enciclopedia-delle-scienze-sociali)/)
- ANNA TEDESCO, voce *Antonino Pasculli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, 2014, [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonino-pasculli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonino-pasculli_(Dizionario-Biografico)/)

Cap.III.2 Zandonai. La natura fra pittura e musica

Dizionari

- *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1988.

Saggi critici

- FRANCO ABBIATI, *Storia della Musica*, Milano, Garzanti, 1968, vol. IV;
- ADRIANO BASSI, *Riccardo Zandonai. Tracce di vita*, Poggibonsi, Antonio Lalli, 1982;
- WALTER BENJAMIN, *Immagini di città*, Torino, Einaudi, 2007 (ed. orig. *Stadttebilder*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1963);
- LUANA BISESTI – EMANUELA MUZI, *Un'architettura iniziatica: il giardino Bredi a Rovereto dall'abbandono al recupero*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di architettura, Dipartimento di conservazione delle risorse architettoniche e ambientali, a. a. 1990-1991;
- JEAN BOIVIN, *Musica e natura*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2001, vol. 1 *Il Novecento*, pp. 322-347;
- BRUNO CAGNOLI, *Riccardo Zandonai*, Trento, Società di Studi di Scienze Storiche, 1978;
- ANTONIO CARLINI – DANILO CURTI – CLEMENTE LUNELLI, *Ottocento musicale nel Trentino*, Trento, Alcione, 1985;
- ANTONIO CARLINI – ANNELY ZENI, *Rovereto e le sue tradizioni bandistiche*, Rovereto, Edizioni Musica Cittadina Riccardo Zandonai, 1995;
- ADAM CARSE, *The History of Orchestration*, New York, Dover, 2014³;
- DIEGO CESCOTTI, *Riccardo Zandonai: Catalogo tematico*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 1999;
- CARL DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, traduzione di Laura Dallapiccola, Firenze, La Nuova Italia, 1990 (ed. orig. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980);
- *Il fondo Riccardo Zandonai*, a cura di Diego Cescotti, Rovereto, Comune di Rovereto, 2001;

- ORAZIO MAIONE, *I Conservatori di musica durante il fascismo. La riforma del 1930: storia e documenti*, Torino, EDT, 2005;
- MARIO MARZI, *Il Saxofono*, Varese, Zecchini, 2009;
- *Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80"*, Atti del Convegno, Firenze, 9-10-11 maggio 1980, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, L. S. Olschki, 1981;
- FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984;
- FIAMMA NICOLODI, *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Roma, Bulzoni editore, 1990;
- CESARE ORSELLI, *Pietro Mascagni*, Palermo, L'Epos, 2011;
- VINCENT PERSICHETTI, *Armonia del Ventesimo Secolo*, Milano, Angelo Guerini e Associati, 1993, p. 39 (ed. orig. Twentieth Century Harmony, New York, Norton & Company, 1965);
- *I pittori della luce. Dal divisionismo al futurismo. Catalogo della mostra (Rovereto, 25 giugno-9 ottobre 2016)*, a cura di Beatrice Avanzi, Daniela Ferrari e Fernando Mazzocca, Milano, Electa, 2016;
- Programma di sala per il concerto del 5 gennaio 1930, Teatro Augusteo, Roma;
- Programma di sala per il concerto dell'11 gennaio 1931, Teatro Massimo, Palermo;
- *Regioni di frontiera nell'epoca dei nazionalismi. Alsazia e Lorena/Trento e Trieste 1870-1914*, a cura di Angelo Ara e Eberhard Kolb, Bologna, il Mulino, 1995;
- HARVEY SACHS, *Musica e regime*, traduzione di Luca Fontana, Milano, il Saggiatore, 1995 (ed. orig. *Music in Fascist Italy*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987);
- *Storia del Trentino*, Bologna, il Mulino, 2003, vol. 5 *L'età contemporanea 1803-1918*, a cura di Maria Gambari e Andrea Leonardi;
- VITTORIA BONAJUTI TARQUINI, *Riccardo Zandonai nel ricordo dei suoi intimi*, Milano, Ricordi, 1951;
- RICCARDO ZANDONAI, *Epistolario (1897-1944) con Lino Leonardi e Vincenzo Gianferrari*, a cura di C. Leonardi, Rovereto, Longo, 1983;
- SERGIO ZAZZERA, *Raffaele Caravaglios. Profilo di un musicista*, Caserta, Spring Edizioni, 2002.

Articoli in riviste e miscellanee

- ADRIANO BASSI, *Alcuni aspetti del sinfonismo zandonaiiano*, in *Riccardo Zandonai*, a cura di Renato Chiesa, Atti del Convegno di Studi sulla figura e l'operato di Riccardo Zandonai presieduto da Fedele D'Amico e organizzato con la collaborazione dell'Istituto Trentino-

- Alto Adige per Assicurazioni (Rovereto, 29-30 aprile 1983), Milano, Edizioni Unicopli, 1984, pp. 265-271;
- BIANCA BECHERINI, *Dal teatro alla produzione sinfonica di Riccardo Zandonai*, in *Immagini esotiche nella musica italiana*, a cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia, Siena, Ticci, 1957, pp. 87-99;
 - ANTONIO CARLINI, *Le culture musicali dell'Ottocento*, in *Musica e società nella storia trentina*, a cura di Rossana Dalmonte, Trento, U. C. T., 1994, pp. 478-479;
 - DIEGO CESCOTTI, *La situazione musicale a Rovereto fra le due guerre*, in *Rovereto in Italia dall'Irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, Atti del seminario di studio (1ª sessione - Rovereto, 28-29 settembre 2000, 2ª sessione - Rovereto, 25-26-27 ottobre 2000), a cura di Mario Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2002, vol. II, pp. 427-476;
 - DIEGO CESCOTTI, *Zandonai direttore d'orchestra: I concerti di Roma 1915 – 1934*, «Quaderni Zandonaiiani», n°1, 1987, Padova, Zanibon, pp. 39-124;
 - JEAN-MARC CHOUVEL, *Paysage – passage*, «Centre de recherche sur les aspects culturels de la vision – Ligue Braille», n°30-31, Bruxelles, novembre 2005, pp. 1-10 ;
 - ADELMO DAMERINI, *Le musiche non teatrali*, «La Scala. Rivista dell'opera», n. 59, ottobre 1954, pp. 17-20;
 - ELISA GROSSATO, *La musica a Rovereto nell'Ottocento*, in *Rovereto, il Tirolo, l'Italia: dall'invasione napoleonica alla Belle Époque*, Atti del seminario di studio (1ª sessione - Rovereto, 28-29 ottobre 1999, 2ª sessione - Rovereto, 2-3 dicembre 1999), a cura di Mario Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2001, vol. II, pp. 571-584;
 - ELISA GROSSATO, *La produzione strumentale di Riccardo Zandonai*, in *Rovereto in Italia dall'Irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, Atti del seminario di studio (1ª sessione - Rovereto, 28-29 settembre 2000, 2ª sessione - Rovereto, 25-26-27 ottobre 2000), a cura di Mario Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2002, vol. II, pp. 505-513;
 - FABRIZIO NICOLINI, *La civica scuola musicale «Riccardo Zandonai»: un'istituzione della città*, in *Rovereto in Italia dall'Irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, Atti del seminario di studio (1ª sessione - Rovereto, 28-29 settembre 2000, 2ª sessione - Rovereto, 25-26-27 ottobre 2000), a cura di Mario Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2002, vol. II, pp. 477-503;
 - SAVERIO PORRY PASTOREL, *Suono, luce e forma in tre opere strumentali di Riccardo Zandonai, in Alba d'Aprile. Aspetti della produzione giovanile di Riccardo Zandonai*, Atti del Convegno «La produzione musicale di Riccardo Zandonai fra tradizione e modernità» (Rovereto, 8-10

settembre 2011), a cura di Diego Cescotti e Irene Comisso, Rovereto, Osiride, 2013, pp. 233-273;

- ANNIE-PAULE QUINSAC, *Segantini*, «Art Dossier», n. 179, Firenze-Milano, Giunti, giugno 2002;
- GIAN PAOLO ROMAGNANI, *La storiografia roveretano-trentina tra localismo e nazionalismo*, in *Rovereto in Italia dall'Irredentismo agli anni del fascismo (1890-1939)*, Atti del seminario di studio (1^a sessione - Rovereto, 28-29 settembre 2000, 2^a sessione - Rovereto, 25-26-27 ottobre 2000), a cura di Mario Allegri, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2002, vol. II, pp. 327-357;
- LUCA SUMMER, *L'aspetto strumentale nell'opera di Riccardo Zandonai*, in Atti della Giornata di Studio *Riccardo Zandonai nel 50° della morte*, Rovereto 11 novembre 1994, Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 1995, pp. 91-103;
- MARCO UVIETTA, *I Quadri di Segantini di Riccardo Zandonai: "impressioni sinfoniche" o Symphonische Dichtung?*, in *Giovanni Segantini nella cultura di fine Ottocento*, Atti del convegno di studi (Arco, 26 settembre 2008, Galleria civica G. Segantini), Trento, Centro studi Judicaria, 2009, pp. 87-101.

Manoscritti

- Lettera di Giovanni Cavalieri al Municipio di Rovereto, 14 agosto 1905, conservata in Carteggio ed atti degli affari del comune dell'anno 1905, fascicolo L Comunale, n. 6 Corpo musicale cittadino, Archivi storici della Biblioteca Civica del comune di Rovereto;
- RICCARDO ZANDONAI, *Gran Marcia Religiosa*, per banda, riproduzione del manoscritto autografo, Sacco di Rovereto, maggio 1905.

Partiture

- RICCARDO ZANDONAI, *Fra gli alberghi delle Dolomiti: echi sinfonici per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1932;
- RICCARDO ZANDONAI, *Quadri di Segantini* (partitura), Milano, Ricordi, 1931.

Sitografia

- Associazione Mozart Italia. Storia <http://www.mozartitalia.org/it/storia/>;

- SALVATORE DE SALVO, voce *Vincenzo Gianferrari*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 54, 2000, [http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-gianferrari_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/vincenzo-gianferrari_(Dizionario-Biografico)/)
- Teatro Zandonai. Riccardo Zandonai <http://www.teatro-zandonai.it/Riccardo-Zandonai>
- Aure mozartiane. Vie di Mozart http://www.trentinocultura.net/doc/iniziative/agenda/musica/aure_mozartiane_vie_di_mozart_h.asp
- Epistolario Riccardo Zandonai <http://zandonai.bibliotecacivica.rovereto.tn.it/>

Conclusione

Dizionari

- *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, UTET, 1988;
- *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, diretto da Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001-2002².
- *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Torino, Einaudi, 2001, vol. 1 (*Il Novecento*).

Saggi critici

- SIMONA COLARIZI, *Storia del Novecento italiano*, Milano, BUR, 2000;
- FEDELE D'AMICO, *Goffredo Petrassi*, Roma, Edizioni di Documento, 1942;
- RENÉ DUMESNIL, *La Musique en France entre les deux guerres 1919-1939*, Genève-Paris-Montréal, Milieu du Monde, 1946;
- MICHEL FAURE, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1997;
- BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY, *La musique en France depuis 1870*, Paris, Fayard, 2013 ;
- *French Music, Culture, and National Identity, 1870-1939*, edited by Barbara L. Kelly, Rochester, University of Rochester Press, 2008;
- ENRICO FUBINI, *Il pensiero musicale del Novecento*, Pisa, ETS, 2007²;
- PAUL GRIFFITHS, *La musica del Novecento*, Torino, Einaudi, 2014 (ed. orig. *The Twentieth-Century Music*);
- *Italia 1911. Musica e società alla fine della Belle Époque*, a cura di Bianca Maria Antolini, Milano, Guerini e associati, 2014;

- BARBARA L. KELLY, *Music and Ultra-Modernism in France. A Fragile Consensus, 1913-1939*, Woodbridge, The Boydell Press, 2013;
- CHARLES KOECHLIN, *Les Instruments à vent*, Paris, Presses universitaires de France, 1948 ;
- LUCA LOMBARDI, *Conversazione con Petrassi*, Milano, Suvini Zerboni, 1980;
- DEBORAH MAWER, *French Music and Jazz in Conversation. From Debussy to Brubeck*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014;
- *Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80"*, Atti del Convegno, Firenze, 9-10-11 maggio 1980, a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, L. S. Olschki, 1981;
- FIAMMA NICOLODI, *Gusti e tendenze del novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni Editore, 1982;
- FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984;
- FIAMMA NICOLODI, *Orizzonti musicali italo-europei 1860-1980*, Roma, Bulzoni editore, 1990;
- ARRIGO POLILLO, *Jazz. La vicenda e i protagonisti della musica afro-americana*, Milano, Mondadori, 1975.
- FRANÇOIS PORCILE, *La belle époque de la musique française. Le temps de Maurice Ravel (1871-1940)*, Paris, Fayard, 1999;
- GIOVANNI SABBATUCCI – VITTORIO VIDOTTO, *Il Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2012⁷;
- HARVEY SACHS, *Musica e regime*, traduzione di Luca Fontana, Milano, il Saggiatore, 1995 (ed. orig. *Music in Fascist Italy*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1987);
- GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento* (Storia della Musica a cura della Società Italiana di Musicologia, vol. X), Torino, EDT, 19912.
- JEAN FRANÇOIS SIRINELLI – ROBERT VANDENBUSSCHE – JEAN VAVASSEUR-DESPERRIERS, *Storia della Francia nel Novecento*, Bologna, il Mulino, 2003 (ed. orig. *La France de 1914 à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993);
- RICHARD TARUSKIN, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2010;
- FLAVIO TESTI, *La Parigi musicale del primo Novecento. Cronache e documenti*, Torino, EDT, 2003;
- JEAN-NOËL VON DER WEID, *La musica del XX secolo. Le opere, i compositori, le tecniche, i linguaggi, gli scritti, la critica, le tendenze*, Milano-Lucca, Ricordi/Lim, 2002;
- ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Novecento*, Busto Arsizio, Bramante Editrice, 1985.

Articoli in riviste e miscellanee

- MASSIMO MILA, *Presenza di Goffredo Petrassi nella musica contemporanea*, in *Di Goffredo Petrassi. Una antologia: 1983*, Roma, Nuova Consonanza editore, 1983, pp. 13-25;
- FIAMMA NICOLODI, *Inizi prestigiosi*, in *Petrassi*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT, 1986, pp. 64-73;
- FIAMMA NICOLODI, *Ricezione del primo Petrassi*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», anno X, n. 2, aprile-giugno 2006, pp. 195-216;
- GOFFREDO PETRASSI, *Seminario di composizione*, 1976, in *Goffredo Petrassi. Scritti e interviste*, a cura di Raffaele Pozzi, Milano, Suvini Zerboni, 2008, pp. 130-149;
- M. ROBERT ROGERS, *Jazz Influence on French Music*, «The Musical Quarterly», vol. 21, n. 1, January 1935, pp. 53-68.

Partiture

- CARLO JACHINO, *Fantasia del Rosso e Nero* (partitura), Milano, Ricordi, 1936;
- GOFFREDO PETRASSI, *Overture da concerto. Per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1934;
- GOFFREDO PETRASSI, *Partita. Per orchestra* (partitura), Milano, Ricordi, 1934.

Trattati

- ALFREDO CASELLA – VIRGILIO MORTARI, *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Milano, Ricordi, 1950².

