

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 41, 2024

L'eredità di Gesualdo nella contemporaneità: il caso Stravinskij

Gesualdo's legacy in contemporary music: Igor Stravinskij as a case studies

DENISE GIAMPÀ

TUTOR: ALESSANDRA CARLOTTA PELLEGRINI

ABSTRACT

Il contributo è focalizzato sull'incontro fra Carlo Gesualdo principe di Venosa e Igor Stravinskij, icona delle avanguardie musicali novecentesche. Nel suo Monumentum pro Gesualdo da Venosa ad CD annum. Tre madrigali ricomposti (1960), il maestro russo esamina e reinterpreta tre madrigali di Gesualdo, fonte di stimolo per questioni compositive della nostra contemporaneità, alla luce del suo interesse per rielaborazioni della musica del passato. Stravinskij realizza una composizione strumentale che sacrifica il timbro vocale e la componente testuale. Con esemplificazioni e approfondimenti analitici, il contributo chiarifica il pensiero estetico e il processo creativo sottesi al Monumentum stravinskijano, nella stimolante prospettiva dialettica della musica fra passato e contemporaneità.

The article focuses on the meeting between the Renaissance madrigalist Carlo Gesualdo, prince of Venosa and Igor Stravinsky, icon of the twentieth-century musical avant-garde. In his Monumentum pro Gesualdo da Venosa ad CD annum. Three recomposed madrigals (1960), the Russian master examines and reinterprets three madrigals by Gesualdo, a source of stimulus for compositional issues in light of his interest in re-elaborations of the music of the past. Stravinsky composes an instrumental work that sacrifices the vocal timbre and the textual component. With examples and analytical insights, the article clarifies the aesthetic thought and creative process underlying Stravinskij's Monumentum, in the stimulating dialectical perspective of music between past and contemporaneity.

PAROLE CHIAVE: Gesualdo - Stravinskij - Polifonia - Madrigale - Rielaborazione

KEYWORDS: Gesualdo - Stravinskij - Poliphony - Madrigale - Reworking

AUTORE

Denise Giampà è diplomata in Composizione, con indirizzo Scienze storiche, critiche e analitiche della musica con una tesi in Analisi compositiva e sta per conseguire il Diploma Accademico di II livello in Discipline Storiche, Critiche e Analitiche della Musica presso il Conservatorio di Musica 'D. Cimarosa' di Avellino. I suoi principali ambiti di ricerca sono la musica del XX secolo e l'analisi compositiva di musica per film. Nell'ambito dell'attività del Conservatorio di Avellino ha svolto mansioni di supporto al funzionamento della biblioteca come tirocinante (borsa di studio per gli anni 2021, 2022 e 2023), ha redatto programmi di sala e ha partecipato a convegni. Svolge attività di ricerca come musicologa.

denisegiampa95@gmail.com

L'incontro fra Carlo Gesualdo principe di Venosa e Igor Stravinskij è sospeso tra storia e contemporaneità, con una influenza che nella sua reciprocità ha fortemente segnato il destino di entrambi.

Le opere di Gesualdo, vissuto tra Rinascimento e Barocco, si caratterizzano per tratti di estrema modernità, con l'uso di cromatismi arditi e uno stile peculiare nell'esprimere una individualità artistica complessa e inusuale per la sua epoca. Tali le ragioni per cui la musica di Gesualdo si fa spesso termine di paragone e fonte di stimolo per le questioni compositive della nostra contemporaneità. Certamente così è stato per il compositore Igor Stravinskij, fortemente influenzato nella sua maturità artistica dallo studio e dalla reinterpretazione della musica di Gesualdo.



Figura 1: *Igor Stravinskij e Robert Craft - Castello di Gesualdo - 1956*

Nato in Russia nel 1882, avvicinatosi alla composizione solo dopo i vent'anni, Stravinskij si interessò alla musica di diverse epoche, riservando alla musica medievale e rinascimentale particolare interesse proprio nella sua più tarda stagione compositiva.

Tra i maestri antichi più a lungo studiati, Carlo Gesualdo diventò il suo autore prediletto; tra il 1954 e il 1960 Stravinskij gli dedicò diversi anni di studio, ricerche, reinterpretazioni, influenzato ed affascinato dai madrigali profani e dalla produzione sacra, allora riscoperta come uno dei più originali punti di arrivo nella storia della polifonia.

Gesualdo veniva riconosciuto come uno dei grandi musicisti del Rinascimento ed al contempo diveniva un artista in grado di dialogare con le istanze artistiche e compositive del XX secolo.

L'interesse di Stravinskij si innesta e si salda con gli studi avviati e sviluppati nei primi decenni del Novecento, quando si iniziò ad analizzare e a trascrivere l'opera di Gesualdo secondo la metodologia del tempo. I primi studi documentati e approfonditi sul madrigalista campano vennero avviati dal musicologo statunitense Glenn Watkins:

Quando nel 1953 iniziai la mia ricerca su Gesualdo, non esisteva ancora una completa edizione della sua opera e solo una marginale ricerca d'archivio era stata intrapresa. Da allora, a entrambe le condizioni è stato posto rimedio ed ho avuto il privilegio di essere testimone del costante aumento di interesse in tutto il mondo per la musica di questo straordinario compositore. [...] Mentre la mia ricerca negli ultimi lustri si spostava sempre più verso la musica del ventesimo secolo, ero costretto tuttavia a constatare che non potevo sfuggire al fascino del Principe di Venosa.¹

L'interesse del compositore russo per Gesualdo diede un ulteriore impulso alla rivalutazione dell'immagine del musicista campano, mettendone in luce tutta la modernità. Prezioso in tal senso fu l'incontro fra Stravinskij e Watkins, avvenuto proprio nell'anno – il 1960 – in cui vide la luce la composizione *Monumentum pro Gesualdo da Venosa ad CD annum. Tre madrigali ricomposti* per organico strumentale.

Qualche anno prima, nel luglio del 1956, durante una vacanza italiana in compagnia di Robert Craft, Stravinskij si recò nel piccolo borgo di Gesualdo, nella verde Irpinia, per visitare la residenza del Principe madrigalista. Il Maestro russo raccontò successivamente di essere rimasto molto deluso dallo stato in cui versava il Castello; se non fosse stato per lo stemma sopra l'ingresso, trovò difficile immaginare il castello quale ambiente di una così raffinata cultura musicale, animata da cantanti, musicisti e dallo stesso compositore che proprio qui aveva stampato i suoi ultimi libri di madrigali.

Nonostante questa prima impressione, Stravinskij ritornò in Campania nel 1959, per visitare la tomba del principe a Napoli.

*Il Monumentum pro Gesualdo ad CD Annum:
Tre madrigali ricomposti per strumenti*

Il *Monumentum pro Gesualdo ad CD Annum* per ensemble strumentale (2 oboi, 2 fagotti, 4 corni, 3 trombe, 3 tromboni, 2 violini, viola, violoncello) nacque come omaggio a Gesualdo, considerato fra i precursori della musica novecentesca, per commemorarne il quarto centenario della nascita. Stravinskij terminò l'opera nel mese di marzo e la prima esecuzione avvenne a Venezia a Palazzo Ducale il 27 settembre 1960.

L'opera costituisce la rielaborazione strumentale di tre madrigali del Principe da Venosa: i primi due tratti dal libro Quinto (*Asciugate i begli occhi e Ma tu, cagion di quella*) ed il terzo dal libro Sesto (*Beltà poi che t'assenti*).

¹ G. WATKINS, *Gesualdo, Stravinskij e la musica contemporanea*, in *La volta dell'Addolorata a Gesualdo*, a cura di Kathy Toma, Grafiche '94, Peschiera Borromeo 1994, p. 93.

Stravinskij non era nuovo ad operazioni di questo tipo; qualche anno prima, infatti, aveva integrato le due parti mancanti di *Sextus* e *Bassus* di tre delle *Sacrae Cantiones*.

Nel *Monumentum* tuttavia l'intervento rielaborativo si fa più evidente: non si tratta, infatti, di semplice integrazione o ricostruzione, ma di una libera riorchestrazione e parziale riscrittura che mantiene uno stretto rapporto con le fonti originali, con costante ed esplicito riferimento al materiale di base.

L'attività compositiva di Stravinskij, in particolare nella sua seconda fase creativa definita 'neoclassica', è non a caso associata al concetto musica sulla musica, di musica al quadrato, ovvero un *modus componendi* che prende vita dal materiale musicale di epoche passate per proporre una reinterpretazione. Per Stravinskij, entrare nella viva materia sonora delle grandi pagine del passato costituiva una fonte inesauribile di idee.

La più importante innovazione apportata al *Monumentum* è certamente la sostituzione dell'ensemble strumentale alle voci cui è destinato il brano originale, sacrificando così due elementi distintivi: il timbro vocale e la componente testuale. L'interesse di Stravinskij non sembra rivolgersi tanto alla relazione tra parola e musica, tra struttura sonora e struttura verbale, ma alle risultanze timbriche delle linee melodiche. L'eliminazione del testo presuppone la rottura di un legame connaturato con il genere stesso del madrigale. In altre parole, senza il testo, un madrigale non mantiene più la sua 'identità' risultando alienato ed annullato il rapporto testo-musica.

Non essendo più presenti elementi esterni di natura semantica, la musica fa riferimento solo a se stessa, alle sue componenti sonore e timbriche nella loro organizzazione strutturale. La componente sonora viene esaltata come produttrice autonoma di significato, una prospettiva che non era presente quando il legame testo-musica era ancora presente. D'altra parte, nell'assenza di testo e l'ascoltatore può supporre che un testo era originariamente presente.

Nel *Monumentum* abbiamo così un omaggio al musicista e alla sua opera, fatta propria da Stravinskij secondo una creatività del tutto libera: «Il mio *Monumentum* aveva l'intenzione di commemorare il quarto centenario di uno dei musicisti più personali e più originali mai nati alla mia arte poiché Gesualdo è un compositore istintivo, involontario»². Inoltre Stravinskij afferma: «Il mio istinto mi porta a ricomporre qualunque cosa che mi interessa, che amo, desidero farla mia (probabilmente sto descrivendo una rara forma di cleptomania)».³

² I. STRAVINSKIJ, R. CRAFT, *Colloqui con Stravinskij*, Einaudi, Torino 1977, p. 303.

³ Ivi, p. 176.

Qualche specificità

Il primo movimento mostra la separazione di due gruppi strumentali omogenei (i fiati in contrasto con gli archi) che rivestono timbricamente in modo differente il settenario *Asciugate i begli occhi* e la sua ripetizione parziale. D'altra parte, l'inizio di *Ma tu, cagion di quella atroce pena*, delinea quei procedimenti centrifughi che sono in gran parte responsabili delle deviazioni dal modello gesualdiano. La condotta delle sezioni che si susseguono subisce un contrasto tipicamente stravinskiano tra strumenti simili o tra timbri diversi. Infine, nella trascrizione delle prime quattro battute del terzo madrigale, *Beltà, poi che t'assenti*, i timbri contrastanti di due gruppi strumentali omogenei sono separati, come in *Asciugate i begli occhi*, e sembrano enfatizzare quel modo di lettura delle opere di Gesualdo diffuso fino agli anni Sessanta.⁴ La terza sezione è forse la più lontana dall'originale ed è evocata soprattutto da allusioni melodiche distorte: in realtà, tutto l'episodio è strutturato come un'elaborazione ritmico-motivica di materiale tratto dall'intero madrigale, combinando i vari elementi in modi diversi.

Stravinskij sembra pienamente consapevole della differenza di contesto tra il mondo sonoro cinquecentesco e quello novecentesco: «Non possiamo renderci pienamente conto della forza d'espressione cromatica di Gesualdo o di qualsiasi altro maestro del XVI secolo, appunto perché non siamo in grado di udirla in contrasto con la musica diatonica allora in uso che le faceva da sfondo e perché le nostre orecchie sono state corrotte dalla musica successiva [...] cromatismo significa qualcosa di diverso per ogni singolo compositore d'oggi.»⁵

Esempio 1:

Nel primo movimento dell'*Asciugate i begli occhi* i procedimenti cromatici si caratterizzano in tre modi distinti:

- Movimento melodico cromatico con cambiamento accordale (esempio 1)
- Alterazione cromatica tra due voci diverse con falsa relazione (esempio 2)
- Introduzione di nota alterata estranea all'esacordo di riferimento (esempio 3).

⁴ Si veda al riguardo la lettura proposta nel saggio di C. VINCIS, P. DAL MOLIN, *Mo(nu)mento di Carlo Gesualdo*, in «Acta Musicologica», LXXVI, 2004, pp. 221-252.

⁵ STRAVINSKIJ, CRAFT, *Colloqui con Stravinskij* cit., p. 181.

A - sciu - ga - te i be-gli oc-chi
 A - sciu - ga - te i be-gli oc-chi
 A - sciu - ga - te i be-gli oc-chi
 Deh, cor

Esempio 2:

Monumentum, I
 Oboe 1, batt. 31-32
Asciugate i begli occhi
 Canto, batt. 24-25
 Che par-ten-do da voi

Figura 1: Confronto ritmico – melodico tra le bb. 31-32 dell’oboe nel *Monumentum pro Gesualdo, I*, e le bb. 24-25 del Canto del madrigale *Asciugate i begli occhi*

Esempio 3:

a.
 pian - ger deb - b'io
 b.
 Corno in Fa 1
 con sord - dolce
 Violino I solo
 Violoncello solo
 mf

Figura 2: Confronto tra le bb. 19-20 del madrigale *Asciugate i begli occhi*, canto, e le bb. 24-25 del *Monumentum pro Gesualdo, I*, in cui la linea melodica si divide tra corno I, violino I solo e violoncello solo

Dagli esempi proposti si evince chiaramente lo spirito critico–analitico di Stravinskij. Si prenda, ad esempio, la linea melodica della prima voce dell’originale, divisa in maniera molto netta nella struttura da Stravinskij tra i corni e gli strumenti

ad arco. Al primo corno manca la nota conclusiva della frase ed al contempo le ultime due note del corno sono raddoppiate al basso dal violoncello solista, il quale aggiunge una nota a quelle due ma non il *la diesis* gesualdiano che rappresentava il procedere melodico naturale. Al contrario, il *la diesis* viene ripreso immediatamente dopo dal primo violino solo, proveniente da una linea di silenzio e di pause, creando uno iato timbrico nel libero decorso della linea melodica. Questo costituisce un diverso modo di creare un senso di straniamento intervenendo e modificando il materiale originario di riferimento.

Un ulteriore elemento davvero interessante è fornito nella sezione centrale, con la serie di coppie di note ribattute, che sembrano voler segmentare e ritardare il decorso fluido e naturale di questa sezione. Il suggerimento è dato al Maestro russo dallo stesso Gesualdo che sfalsa spesso l'accento del ritmo, ampliato sensibilmente da Stravinskij in questo episodio che enfatizza e moltiplica lo sfasamento ritmico del materiale, quasi a voler sottolineare lo stato di identità musicale della coppia di note ribattute.⁶

La scrittura strumentale ha il potere di enfatizzare le connessioni celate tra i suoni, in un rapporto sempre complesso con l'origine vocale dei pezzi rielaborati. Lo stesso Stravinskij descrive le fasi alquanto travagliate della gestazione del lavoro: «L'idea di comporre una traduzione strumentale dei madrigali di Gesualdo mi venne in mente fin dal 1954, ma esaminandoli meglio arrivai alla conclusione che quella musica aveva un carattere unicamente vocale e abbandonai il progetto come irrealizzabile. Ritornando a quell'idea nel febbraio 1960, cominciai a suonare la sua musica sacra e i madrigali degli ultimi libri, fin che trovai tre pezzi che avrei potuto per lo meno concepire in forma strumentale. Mi fu subito chiaro che alcuni tipi di figura melodica erano in contraddizione col carattere che un trattamento strumentale richiede: gruppi di note rapide in sedicesimi, per esempio. Dal momento che non volevo cambiare il profilo della musica, evitai madrigali di quel genere. Sotto certi aspetti, perciò, la mia strumentazione si può considerare come un tentativo di stabilire una distinzione fra strumentale e vocale. [...]. Una volta trovati i pezzi realizzabili, mio primo problema fu quello di scegliere e progettare i registri e le tessiture strumentali. Gli strumenti devono muoversi in su e giù e poi ancora in su, e non rimanere sempre nello stesso pascolo delle cinque parti vocali».⁷

⁶ Per ulteriori approfondimenti si rimanda a: M. DELLA SCIUCCA, *Il «Monumentum pro Gesualdo» di Stravinsky come interpretazione critico-analitica*, in *La musica del principe. Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*, a cura di L. Curinga, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2008, pp. 333-346.

⁷ STRAVINSKIJ, CRAFT, *Colloqui con Stravinskij* cit., pp. 301-302.

La 'ricomposizione' di Stravinskij è un modo di analizzare ed interpretare i testi musicali, un modo di riportarli in vita e di restituirne la vitalità che il tempo ha inesorabilmente offuscato, cogliendone i significati e le relazioni nascoste.

L'immagine di Gesualdo che Stravinskij volle restituire ed evidenziare nelle sue composizioni fu quella di un abile polifonista, profondamente radicato nella tradizione contrappuntistica rinascimentale ma dotato al contempo di un grande senso dell'armonia proiettata verso la contemporaneità.