

CONSERVATORIO DI MUSICA “Giuseppe Verdi” DI MILANO

Corso Accademico di II Livello (Biennio) in Composizione

**Ristrutturazione del materiale preesistente
in composizione musicale**

Esperienze italiane dagli ultimi 50 anni e la musica di Yiğit Özatalay

TESI FINALE DI

R. YİĞİT ÖZATALAY

Matr. 3635

Anno Accademico 2010 – 2011

Indice

Introduzione	1
1 III Movimento della <i>Sinfonia</i> (1968 – 69) di Luciano Berio	3
2 <i>Duo pour Bruno</i> per orchestra (1974 – 75) di Franco Donatoni	19
3 <i>Fragmente-Stille, an Diotima</i> per quartetto d’archi (1980) e “ <i>Hay que caminar</i> ” <i>soñando</i> per due violini (1989) di Luigi Nono	25
4 II Movimento della <i>Sinfonia</i> (1997 – 98) e <i>Memoriam</i> per orchestra (2002) di Alessandro Solbiati	32
5 Cinque composizioni di Yiğit Özatalay basate su materiali preesistenti	
a) <i>Bizim Kalbimiz Moderato Atmıyor</i> per sopr. e vcl. (2008)	39
b) <i>Kesişen Hayatlar / Intersecting Lives</i> per otto strumenti (2009)	42
c) <i>Due pezzi per violoncello solo</i> (2010)	44
d) <i>Porte</i> per oboe e fisarmonica (2011)	45
e) <i>Bitti mi</i> per orchestra (2010 – 11)	47
Riferimenti Bibliografici	52

grazie

a M° Mario Garuti per la fornitura della partitura di *Fragmente-Stille, an Diotima*,

a M° Gabriele Manca per la fornitura della partitura di *Hay que caminar soñando*,

a M° Alessandro Solbiati per la fornitura della partitura di *Duo pour Bruno* e delle sue partiture di *Sinfonia* e *Memoriam*.

Introduzione

Riutilizzo di una musica preesistente e' stato un argomento che ha antichi origini nella musica occidentale, trattato con diversi metodi, obbiettivi e filosofie dal Rinascimento fino ad oggi. Durante questa lunga storia e' difficile trovare un compositore che non sia mai trovato nelle condizioni di "riciclare" un vecchio materiale musicale.

Messa parodia¹, uno dei primi modelli di citazione, era la forma preferita di Josquin Desprez, Palestrina e Lasso durante il Rinascimento. Successivamente, l'epoca barocca e' stata sempre piena delle stilizzazioni (p. es. *Vespro della Beata Vergine* di Monteverdi) nonche' di arrangiamenti e trascrizioni (p. es. concerti per tastiera di J. S. Bach basati sui concerti orchestrali di Vivaldi e di altri). Così come Bach incorporava la sua *Cantata BWV 196/3* nella sua *Messa in si minore* (nella parte *Agnus Dei*), i compositori hanno spesso preso in prestito anche da loro stessi: Due noti esempi dall'epoca classica sarebbero Mozart [che citava un'aria (*Non piu' andrai*) da *Le nozze di Figaro* nell'ultimo atto di *Don Giovanni*] e Beethoven [che riarrangiava il tema del suo balletto (*Le creature di Prometeo*) nei suoi *Sinfonia eroica*, *Variazioni eroica* e *12 Ländler*.] La musica programmatica del romanticismo ha naturalmente dato un significato drammatico alla citazione: Un gesto retrospettivo e di commento associato ad una connotazione (un'atmosfera o un messaggio). Mentre uso del *Marseillaise* in *Die Beiden Grenadiere* di Schumann e in *Ouverture 1812* di Cajkovskij suggeriva l'atmosfera trionfale; *Dies Irae* in *Sinfonia Fantastica* di Berlioz, in *Sinfonia Dante* di Liszt, in *Danse Macabre* di Saint-Saëns agiva l'associazione universale di questa melodia con orrore mortale. Quando invece Wagner citava un'aria Rossiniana (*Di tanti palpiti* da *Tancredi*) nel suo *Die Meistersinger*, il suo obbiettivo era proprio quello di "parodia", un altro termine nel linguaggio di 'borrowing'. Col tempo, anche altri termini sono entrati nel vocabolario di preesistenza: "Allusione / reminiscenza" (p. es. L'uso delle prime quattro note del preludio *Tristano* nella sezione mediante di *Golliwogg's cake-walk* di Debussy), "parafrasi" (p. es. *Pulcinella suite* di Stravinskij basato sulla musica di Pergolesi), "simulazione / modellizzazione" (p. es. *The Rake's Progress* –sempre di Stravinskij- basato sul modello dell'opera settecentesca come *Don Giovanni* e suo *Dumbarton Oaks Concerto* sulla maniera e forma del concerto grosso barocco.)

Tuttavia, sono stati Mahler e Ives coloro che hanno iniziato ad esplorare la potenzialita' del materiale preesistente in un'altra direzione, aprendo quindi una nuova strada. Nonostante i diversi 'backgrounds' e stili, il loro approccio era abbastanza simile per quanto riguarda alcune concezioni di base, come per esempio "cosa e' una composizione musicale": L'invasione dei vecchi modelli diatonici e dei tradizionali materiali popolari da un estraneo regno musicale; la loro disposizione in nuovi contesti / prospettivi e giustapposizioni dei corpi indipendenti spiccano in quanto componenti essenziali nella loro musica. Cioe', l'impiego

¹ In quell'epoca, la parola "parodia" non conteneva un sapore dell'umore; percio' questa forma in cui si utilizza un frammento polifonico di un altro pezzo preesistente si chiama anche "messa imitativa".

della preesistenza e' trattato per realizzare eterogeneita', frammentazione, disgiunzione formale e struttura multidimensionale. Integrando gli elementi estranei e banali, hanno dichiarato una visione del mondo che fosse disordinata e incoerente [p. es. *III Sinfonia* (I movimento) e *I Sinfonia* di Mahler, *General William Booth Enters into Heaven* e *IV Sinfonia* di Ives].

Non sorprende del resto che sia nato un nuovo interesse sugli stili di Mahler e Ives nei ultimi anni dei Sessanta, legato al postmodernismo, polistilismo e la crisi del serialismo. E' stato il periodo dell'abbondante "musica sulla musica": *Soldaten* (1958 – 1964) di B. A. Zimmermann, *Votre Faust* (1960 – 1968) di Henri Pousseur, *Collage sur BACH* (1964) e *Credo* (1968) di Arvo Pärt, *Sinfonia* (1968 – 69) di L. Berio nonche' *Lontano* (1967) di Ligeti che fa allusioni a Wagner, Bruckner, Mahler e Debussy.

Bisogna dire che, insieme ai compositori, anche i musicologi hanno scritto numerosi articoli e analisi sulla musica scritta. L'obbiettivo proprio di questa tesi e' generato proprio da una mancanza in vari articoli "preesistenti": La mancanza dell'attenzione sul dettagliato processo compositivo del "rielaborare" / "ricreare" / "ristrutturare" e soprattutto "rifunzionalizzazione" del materiale preesistente., dal punto di vista di un compositore. Cioe', invece di una presentazione e valutazione verbale degli oggetti citati, lo scopo di questo studio sara' quello di focalizzare l'interesse piu' sul "come" piuche' sul "cosa". Le composizioni in questione sono scelte dalla produzione dopo il 1960 di tre grandi compositori italiani del secolo scorso (L. Berio, F. Donatoni e L. Nono) e dalla produzione di A. Solbiati in quanto appartenente alla generazione successiva nonche' il mio professore di composizione. Nell'ultima parte della tesi, si discuteranno le composizioni di Yiğit Özatalay, in particolare il pezzo per orchestra *Bitti mi*, nel contesto di ristrutturazione compositiva.

1 – III Movimento della *Sinfonia* (1968 – 69) di Luciano Berio

“(…) *Why not go back, why not revisit a work to discover new things. It's a way of analyzing, educating yourself, and also thinking in terms of continuative processes. Everything which one does is never completed.*”²

Il 3° (e centrale) movimento della *II Sinfonia* di G. Mahler costituisce il materiale di base del 3° (e centrale) movimento della *Sinfonia* di L. Berio. Lo *Scherzo* e' preso con lo stesso tempo, metro e quasi interamente da capo a fine, a volte sparendo pero'. Piuche' le vari citazioni montate sul “fiume” di Mahler, vediamo ora come Berio ristruttura e rifunzionalizza lo *Scherzo* per la sua opera.

In primo luogo, il compositore taglia le prime 9 battute dello *Scherzo* originale e comincia a citarlo dalla sua 10. battuta, con l'entrata dei fagotti e timpani (batt. 7 di Berio). Poi, sostituisce le battute mancante con un'altra introduzione -sempre di Mahler: Ostinato di flauto e rullante dall'inizio della *IV Sinfonia* (batt. 2 – 6 di Berio). Questo inizio funziona apposto pensando a non solo la similarita' dell'ostinato in *Scherzo* originale, ma anche il viaggio verso il passato contrapposto con la linea di Schönberg [*Fünf Orchesterstücke* No: 4 “Peripetie” (batt. 1 – 2 di Berio)], Debussy [*La Mer*, II. “Jeux de Vagues” (batt. 4 – 6 di Berio)] e Mahler. Così, Berio crea un ‘collage’ dei inizi suttrutturato in una certa linea significativa per preparare il materiale preesistente di Mahler.

La seconda cosa che attira l'attenzione e' lo spostamento dell'entrata del tema una battuta avanti (batt. 10 di Berio, vlni. A e B). Questa e' una decisione apposta per chiarire la battuta dell'entrata e rendere semplicita' al riconoscimento dello *Scherzo*. Ma non solo: L'entrata e' accompagnato con il 1° basso recitando “In ruhig fliessender Bewegung” (l'espressione musicale del movimento preesistente) nelle battute 10 – 11 e con il 1° tenore modellando un famoso falsetto da *Wozzeck* (“Moral!” del capitano, I Scena) sul testo dell'espressione musicale “Sehr gemächlich Nicht eilen” utilizzato da Mahler nel punto originale. Udire questi montaggi sarebbe impossibile se essi venissero contemporaneamente con i percussioni e fiati (batt. 13 di Mahler).

Nelle seconda e terza pagine di *Sinfonia*, vediamo 2 esempi di decostruzione / decomposizione del materiale preesistente, focalizzando su fraseggio. Il primo e' un forte accento sul levare della battuta 19 che interrompe una nuova frase presa dai clarinetti. Così, Berio oscura la suddivisione di fraseggio nello *Scherzo* originale. Nel secondo esempio, lo stesso obbiettivo e' realizzato con montaggio di una citazione [*Kammermusik* No: 4 di Hindemith, solo vln. (batt. 26 di Berio)]. Il ritmo del fraseggio (suddivisioni per due battute, batt. 25 – 30) nonche' la cadenza al Do (batt. 29) sono oscurati con i contrastanti punti di respiri del violino solo di Hindemith.

² Felder, David. “An Interview with Luciano Berio”. *New Directions in Music*. pg. 209. Waveland Press, 2000.