

- [Home](#)
  - [Team](#)
  - [Pubblicità sul nostro sito](#)
- [Community](#)
  - [Collabora con noi](#)
  - [Segnala il nostro sito](#)
  - [Segnala un evento](#)
- [Musica](#)
- [Letteratura](#)
- [Fotografia](#)
- [Arti Figurative](#)
- [Architettura](#)
- [Arti Visive](#)
- [Teatro](#)
- [Danza](#)
- [@](#)



Via G. Pipitone Federico, 80/B 90144 Palermo

091.346802 - 335.7102578

[www.talamopianoforti.it](http://www.talamopianoforti.it)[Home](#) ▶ [Musica](#) ▶ Suite per piccola orchestra n. 2 di Igor Stravinskij

#### Rapporti numerici e procedimenti compositivi nella *Suite per piccola orchestra n. 2* di Igor Stravinskij.

Nella *Suite per piccola orchestra*, composta nel 1921, il compositore Igor Stravinskij affida ad un organico ridotto una serie di ingegnose elaborazioni di un semplice materiale motivico. I quattro brani che compongono la Suite (Marcia, Valzer, Polka e Galop), non seguono una rigida struttura formale. Il procedimento compositivo adoperato dall'autore per la struttura della composizione sembra basarsi essenzialmente sulla variazione continua di frammenti ritmico - melodici, e sulla reiterazione di diversi accompagnamenti in *ostinato*.

L'ambiente armonico in cui si snoda il discorso musicale, seppure molto libero e dissonante, coinvolge spesso ambiti tonali. Vi è tuttavia soltanto una serie di riferimenti alla tonalità, con accordi più o meno chiari, non un uso sistematico e classico della tonalità. Molte delle armonie presenti nella suite derivano da sovrapposizioni verticali di diversi frammenti melodici. La suite si può ricondurre al periodo neoclassico (nello stile neoclassico si ha, più che un vero e proprio ritorno all'armonia tonale, una sua rilettura) della produzione stravinskiana. L'autore, infatti, evita in questi brani il ricorso alla tecnica dodecafonica dell'espressionismo tedesco, e più in generale al cromatismo post-wagneriano. La *Suite per piccola orchestra* si allontana dal lirismo proprio del periodo romantico, insistendo su elementi ritmici e

grotteschi sia nelle singole parti strumentali (cfr. la melodia dei flauti nella seconda parte del Valzer) che all'interno di intere sezioni compositive (cfr. il Galop, parodia dello stile di Offenbach).

Analizzando la distribuzione delle varianti dei diversi elementi motivici e la forma complessiva dei vari brani, è possibile riscontrare simmetrie numeriche e analogie con la serie di Fibonacci (la serie in cui ogni termine è dato dalla somma dei due immediatamente precedenti).

#### Analisi delle varie sezioni

Il **primo brano** della Suite è la Marcia (*Marche*). Come i successivi, non riporta un'indicazione agogica all'inizio, ma soltanto metronomica. La Marcia consta di 42 battute, ed è caratterizzata da un ostinato ritmico e armonico che la sostiene quasi completamente.

La prima idea ritmica è esposta alle bb. 1 - 2, ed è la seguente:



(b. 1 - 2, tromba e trombone)

Tale idea verrà ripresa più volte nel corso della composizione, spesso variata. Prima e seconda battuta: i numeri 1 e 2 sono, rispettivamente, il primo (ed anche il secondo) e il terzo numero della serie di Fibonacci.

Nella terza battuta (3: quarto numero della serie), compare un nuovo elemento ritmico - melodico, affidato a flauti, oboe, clarinetto, pianoforte e violini primi e secondi. Si tratta di un elemento ricavabile dalla prima idea ritmica; infatti



si ricava dall'elemento (1) per soppressione della croma del secondo movimento del (2/4), e variazione da terzina di semicrome a quartina di biscrome della figurazione dello stesso movimento. Si ha:



Il numero immediatamente successivo al 3 nella serie di Fibonacci è il 5. Nella battuta 5 si interrompe la cassa chiara (*claisse claire*, un particolare tipo di tamburo militare). Dopo la b. 5, termina la parte introduttiva della Marcia, e si ascolta un nuovo elemento, esposto da flauti e oboe. Si tratta di suoni ribattuti caratterizzati dal ritmo dove il primo movimento è una semplificazione della cellula iniziale degli ottoni.

L'idea della b. 3 (cfr. (2)) continua ad evolversi, e si trasforma nella figura



delle bb. 7 – 9 della tromba (7 e 9: la media è 8, il sesto numero della serie di Fibonacci).

L'elemento , se considerato come , si può considerare come il retrogrado aggravato di (b. 3).

Gli esempi completi sono riportati nelle tavole conclusive. La figura ritorna, in progressivo aggravamento, nella b. 13 del flauto (13 è il settimo numero della serie). Tornando un po' indietro, nella b. 7 inizia un ostinato ritmico con il pf. e il pizzicato degli archi.

Nella b. 21 (ottavo numero della serie) compare una nuova idea, esposta dal flauto:



(bb. 21 – 22 flauto)

probabilmente derivata dalla b. 17 del fagotto (il ritmo di quest'ultima è già stato esaminato in precedenza). La figura di b. 21 del flauto viene successivamente variata nel modo seguente:



Il disegno della b. 21 si può ricondurre alla quartina della b. 18 dei violini primi, tramite soppressione della nota centrale, aggravamento della pausa e diminuzione delle due note che compongono una sesta maggiore ascendente:



(notare Do – (Fa) – La, e La – Fa#; flauto b. 18 e poi b. 21)

A sua volta, la figura della b. 18 si può far risalire nel seguente modo all'elemento ritmico iniziale

(1):



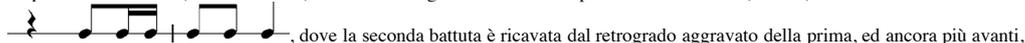
(dalla b. 1 della tromba, e dalla b. 18 dei violini I, solo il ritmo)

Alla battuta 24 (24+7=31, invertendo: 13, settimo numero della serie) si conclude l'ostinato, cominciato alla b. 7, per poi riprendere nella b. 27 (27-24=3, quarto numero della serie), proseguire fino alla b. 39, e poi ricomparire alle bb. 41 – 42 (39-27=12, 42-41=1 allora 12+1=13, torna ancora il settimo numero della serie, per l'ostinato cominciato proprio nella b. 7).

Nella b. 34 (nono numero della serie) termina il disegno di oboe e clarinetto, esposto dai corni nelle bb. 27 – 29, ed a sua volta derivato dalla b. 8 della tromba, per ampliamento degli intervalli. E' stato mostrato come il ritmo della b. 8 possa provenire dalla b. 1; dunque l'elemento ritmico iniziale si rivela la chiave di lettura dell'intera marcia.

Nel primo brano della suite vi sono frequenti cambi di tempo; in particolare, vi sono passaggi dal 2/4 al 3/4 e viceversa (2 e 3 sono numeri della serie), alle bb. 4, 5, 12, 13, 18, 22, 23, 32, 33, 40 e 41. Vi sono in tutto 13 cambi di tempo. I numeri della serie si possono trovare anche contando le semiminime in cui si articola la Marcia (ossia trascurando la suddivisione del brano in 3/4 e 2/4). Alla fine della b. 6 corrispondono 13 semiminime; nella battuta successiva comincia una nuova figura della tromba (o meglio, una nuova variazione...).

Dopo 34 semiminime (fine della b. 19) termina il disegno dell'oboe. Sempre nelle bb. 19 – 20 (tromba) si ascolta



dove la seconda battuta è ricavata dal retrogrado aggravato della prima, ed ancora più avanti,

si ha (b. 21 tromba) il ritmo , ottenuto, sempre per aggravamento, dal ritmo della b. 1, .

Tale elemento viene reiterato, fino ad esporre, nella b. 22, il ritmo , derivato dal frammento della battuta 1. Dopo 55 semicrome (55 è il decimo numero della serie), a b. 29, il corno risponde l'idea della b. 27, e riprende, a b. 30, la quartina di semicrome discendente, trasposta, degli archi a b. 28.

Per quanto riguarda le armonie e gli intervalli adoperati, si ha una prevalenza dell'intervallo di quarta (cfr. b. 1, b. 3 del flauto: Fa – Sib, b. 6 del flauto, b. 7 del clarinetto, b. 13 del flauto con un movimento parallelo do quarte, b. 17 del clarinetto, b. 16, etc.). Vi sono molti accordi dissonanti dati dalla sovrapposizione di accordi diversi, e spesso le armonie si alternano nei brevi spazi delle suddivisioni dei movimenti. Ad esempio, nella b. 22, si alternano triadi maggiori sovrapposte con triadi eccedenti, e settime di quarta specie (con le note lette enarmonicamente). In generale, come accennato in precedenza, gli accordi meno stabili si originano dalla simultanea presenza di diverse linee melodiche, con carattere tonale, ma dall'effetto complessivo talvolta dissonante.

Il secondo brano della suite è il Valzer (*Valse*). Strumentato con soli legni e ottoni, ha un carattere più spiccatamente tonale rispetto alla Marcia. E' possibile dividere il Valzer in due parti principali, *a* e *b*. La parte *a*, caratterizzata da una melodia dei flauti più delicata e cantabile, è compresa fra le bb. 1 e 22. La sezione *b* è individuata da una melodia ai flauti insolita e

“grottesca”. A sua volta la sezione *b* può essere distinta in un trio (bb. 23 - 30) e in un finale (bb. 31 - 38). L’effetto “zoppicante” del tema nella parte *b*, dato dalle acciaccature, dalle sincopi e dagli ampi salti melodici, è accennato, nel finale, dai frequenti salti di ottava e dalla rapida alternanza di *rubato* e di “[A] tempo”, fuori da qualsiasi contesto lirico-romantico. Il *rubato*, in questo caso, non appare come un mezzo d’espressione e di libertà ritmica, bensì assume un carattere ironico e caricaturale. Anche nel Valzer è possibile trovare connessioni con la serie di Fibonacci. Ad esempio, il tema della sezione *a* comincia alla battuta 5 e termina alla b. 21. Nel Valzer sono presenti dei ritornelli con diverse battute conclusive diverse; se si includono nel numero delle bb. anche i “secondi finali”, si hanno, rispettivamente, 23 bb. per *a* e 19 per *b*.  $23+19=42$ , e così si eguaglia il numero di bb. della Marcia.  $23-19=2$ : sempre un numero della serie. Se si considerano tutte le battute dei ritornelli, il Valzer raggiunge le 73 battute; se non si considera alcuna *b*. dei ritornelli, si ha 38 (3 ed 8 sono numeri della serie).

Vi sono correlazioni melodico – armoniche dei temi del Valzer con quelli della Marcia; si confronti, ad esempio, l’intervallo Fa – Sib (b. 3 della M., flauto), e il Fa# – Si (b. 5 del Valzer, flauto), per quanto riguarda l’intervallo di quarta.

Il terzo brano della Suite è la Polka. Consta di 42 battute, come la Marcia. Nella Polka, la linea melodica è affidata a ottoni e legni (nel Valzer soltanto ai flauti). L’intero terzo brano della Suite è sostenuto da un ostinato degli archi, dei legni gravi e talvolta anche di quelli acuti. Nel ritmo ostinato è dunque possibile vedere un collegamento con la Marcia. L’intera Suite si potrebbe allora sintetizzare, molto in generale, come A (Marcia), B (Valzer), A’ (Polka), C (Galoppo). Al contrario, le acciaccature presenti in alcuni punti dell’accompagnamento della Polka costituiscono citazioni – con gli intervalli molto ridotti – della linea melodica *b* del Valzer.

E’ possibile dividere la Polka in tre sezioni, secondo l’evoluzione degli elementi tematici. La prima sezione è compresa fra le bb. 1 – 11, la seconda fra le bb. 12 – 27, la terza fra le 28 – 42.

L’elemento tematico principale della Polka è il seguente:



(tromba, bb. 4 – 5, Polka)

Vi sono variazioni di questa idea tematica: si confronti il clarinetto b. 14, il flauto e l’ottavino bb. 16 – 17, il cl. b. 18 e 22, il clarinetto b. 25, la tromba b. 28, il clarinetto b. 34 (da confrontare con la sua anticipazione nella b. 10, sempre del clarinetto, clarinetto e fagotto b. 41). I vari esempi sono riportati nelle tavole alla fine del testo.

Partendo dal tema A, è possibile ricavarne le varianti; ad esempio, nella b. 16 dell’ottavino, si ha:

(A’)



(Polka, b. 16, ottavino)

Si consideri la prima parte del tema A letta in modo retrogrado:



Per soppressione delle note dispari del frammento di A, e scambio fra semicrome e crome, si ottiene A’ (8a inf).

Nella b. 14 del clarinetto si ha:



(evoluzione dello *stacc.* di A)

Scambiando alcuni suoni, si ha:



L’intervallo di quarta Re – Sol rimanda a un intervallo tematico di Marcia e Valzer. Riducendo tale intervallo ed anche la quinta ad una seconda, si ritrova il tema A:



(da Sol a Re)

Una simile riduzione dell’ampiezza degli intervalli nella linea melodica del flauto nella b. 16 consente di riottenere il tema A.

Nella b. 25 del clarinetto (suona il cl. in La), si ha una figura simile all’idea iniziale, ma con un intervallo aumentato (dalla seconda alla quarta). Ancora una volta ritorna la quarta. Un altro riferimento al Valzer è il salto di ottava della b. 29, con



stacc. acciaccature. Nella battuta immediatamente precedente, si ha la linea melodica di poco differente dal tema A. Inizia, infatti, proprio dalla b. 28 la terza sezione del brano, caratterizzata da un più chiaro riferimento al tema, sia nelle note vere e proprie che nelle indicazioni di esecuzione (*stacc.* come in A). Se nella b. 18 del clarinetto si poteva ritrovare una versione ad arpeggio del tema A, tale variante viene ulteriormente variata nella b. 34, sempre del cl. in La. Si ha una diminuzione e una reiterazione del frammento, già variato, della b. 18. La stessa figura, senza ancora averne mostrato l’origine, era stata presentata nella b. 14 (clarinetto). La b. 35 della tromba riporta l’intero tema A (con il Mib), inframmezzato dalla testa aggravata del tema A stesso (Sol – La crome). La testa di A e la testa di A aggravata si ritrovano, sempre nella parte della tromba, nella b. 39. Nella 41 il clarinetto in La e il primo fagotto presentano una ulteriore variazione di A, per l’aggiunta di note ed il conseguente cambiamento ritmico (da quartina di semicrome in sestina e settimana, sempre di semicrome). Nella Polka sono presenti due glissandi di violini primi (bb. 8 – 9, 32 – 33 e 39 – 40), che saranno ripresi nel quarto ed ultimo brano della Suite, il Galoppo (Galop), nelle bb. 20 – 21 del pianoforte.

L’utilizzo, all’interno della Marcia e della Polka, di numerosi artifici contrappuntistici (aggravamento, diminuzione, etc.), mostra come la stessa Suite sia lontana da un ambiente musicale romantico o tardo – romantico, e miri piuttosto al recupero di vari elementi sia barocchi, sia classici che, in generale, di gusto più arcaico rispetto alla fine dell’Ottocento, all’interno, tuttavia, di una ampliata libertà armonica e strumentale. Qui Stravinskij non assume un atteggiamento narrativo: la composizione in esame non rappresenta un “discorso”, o un “racconto”, bensì un rapido schizzo di una situazione, ora grottesca e ora vivace, senza un ben definito sviluppo temporale, privando deliberatamente la suite di una consequenzialità logica, se non quella data dal gioco contrappuntistico di continua variazione con alcuni semplici elementi tematici.

Il ritmo, nel lavoro in esame, non diviene complicato, irregolare e carico di tensione come quello della *Sagra della Primavera*, né le sonorità sono potenti e variegata come quelle di *Petruska*, sia per la scelta della piccola orchestra, sia per la concezione stessa della suite, pensata come una sorta di grande sviluppo di un brano da camera, non di una sinfonia per grande orchestra.

Una sonorità più ampia di quella raggiunta nei primi tre brani della Suite si raggiunge, però nel **quarto ed ultimo pezzo**, il Galoppo. Per lo stile, il tempo e le melodie, può essere considerato una rivisitazione di Offenbach.

A tromba e basso tuba è affidato un motivo di marcia; a legni e archi l'accompagnamento con rapide note staccate.

Se si considerano gli elementi musicali dominanti nei primi tre brani, ossia , (ottenuto dalla battuta iniziale dell'intera Suite), la figura (ritmicamente da esso derivata) che si incontra a b. 6 del flauto nella Marcia, e il ritmo

, con le loro origini e le loro varianti, si può dire che anche il Galoppo continua ad essere governato dagli "eredi" tematici della b. 1 della Marcia. Si confronti, ad esempio, il ritmo della figura del corno (Marcia, bb. 27 e 29) e di tromba

e trombone (M., bb. 33) con la quinta battuta del Galoppo (tutti). L'elemento  deriva direttamente da

, per aggravamento e retrogradazione. Il ritmo  (ottavino e flauto alla b. 20) può essere considerato come le figure equivalenti della Polka. Vi sono anche elementi tematici del Valzer, ad esempio ottave acute al pianoforte (ma con i suoni non simultanei) che ricordano i salti di ottava eseguiti dall'ottavino nel Valzer.

Il ritmo del fagotto alla b. 33, , deriva direttamente dalla ben nota battuta 1 della Marcia, che contiene . Dalla

b. 21 (21 – 32, con l'aggiunta di  da , bb. 38 – 43 solo viole e contrabbassi) il ritmo degli archi diviene simile a quello contenuto nella Marcia e nella Polka.

Nella b. 4 del Galop si ritrova un accordo di Si maggiore, poco prima della parte in Do. Il Si è la sensibile di Do, e il Fa# può essere considerato come attratto verso il Do secondo lo schema del circolo della quinte bartókiano. Il Si sarebbe legato sia al Fa# (il Fa# ne è la dominante), sia al Do (di cui è la sensibile). Forse questi elementi hanno portato il compositore ad anteporre alla sezione in Do proprio un Si M in *fff.*, accompagnato da un accordo dissonante nella regione grave del pianoforte, quasi un piccolo cluster contenente il Solb = Fa# e il Sol bequadro dominante di Do (Fa#: IV# di Do).

Il Si ricorda anche il carattere approssimativamente tonale del Valzer (Si minore), e rimanda anche all'ambito del Sib maggiore in cui inizia la Polka.

Ancora un riferimento alla serie di Fibonacci: i piatti compaiono alla battuta 1 (primo numero della serie), la cassa chiara (*claisse claire*) alla b. 3 (quarto numero), e piatti, grancassa, cassa chiara tutti insieme alla b. 13 (settimo numero della serie), per poi tacere alla battuta 21, ottavo numero. Tornano dopo la b. 34 (nono numero).

Tornando alla partitura complessiva del Galoppo, fra le bb. 5 e 21 si ha la reiterazione del breve frammento melodico



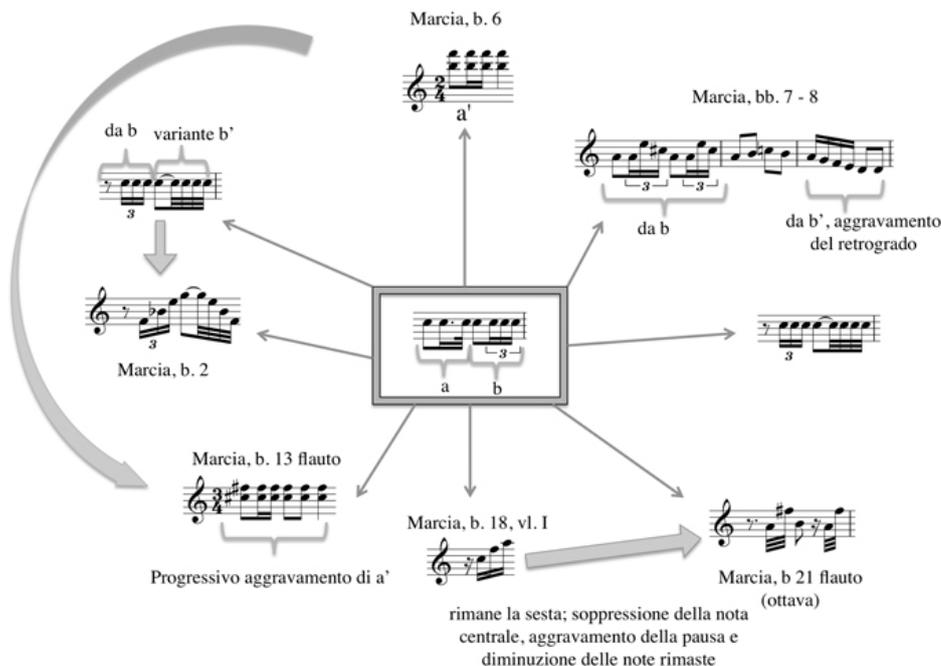
con raddoppi da parte di legni, ottoni (trombe e tromboni ritmicamente, la tuba scandisce solo il battere), pianoforte (ritmo mano destra e variante melodica discendente), violini primi e secondi e viole.

Tale schema, arricchito a partire dalla b. 13 dalle percussioni, prosegue per 14 battute. Alla b. 21 comincia il pizzicato degli archi.

Complessivamente, l'orchestrazione della Suite (inizialmente scritta per pianoforte a quattro mani) presenta fusioni fra suoni degli strumenti dal timbro simile, mantenendo sempre chiarezza formale e ponendo in risalto gli elementi ritmico – armonico – melodici su cui si basa l'intera composizione.

Nel corso dell'analisi sono stati trovati diversi numeri della serie di Fibonacci, e si può stabilire anche una relazione fra i diversi passi della Suite e la sezione aurea (dal momento che il rapporto fra due numeri consecutivi della serie, al crescere dei numeri stessi, tende alla sezione aurea).

Probabilmente non si tratta di numeri espressamente cercati dal compositore. Dal momento che la serie di Fibonacci e la sezione aurea rispecchiano molte simmetrie esistenti in natura, e spesso l'arte – e il concetto di *bellezza* insito nell'arte – richiamano la natura, è possibile che l'arte si possa spiegare in termini matematici. Pensando a creare un'opera d'arte bella, l'artista può talvolta far uso, senza accorgersene, della matematica.



Maria Mannone © riproduzione riservata

cerca...  
| + grande | + piccolo |

↑ A ↓ Link consigliati:

ABSOLUTELY  
ENNIO MORRICONE

ERJK

AS  
Salvo Albicocco  
QUI LA TUA PUBBLICITÀ  
CONTATTACI!

[Advertising by effegraphica](#)

CONDIVIDI

Seguici su...



Sondaggi

Che musica ascolti?

- Classica
- Pop
- Jazz
- Rock
- Blues
- Cantautori italiani
- Cantautori stranieri

Vota

Risultati

Copyright © 2011 Nuove Dissonanze All Rights Reserved - Periodico settimanale on-line in attesa di registrazione | Undici07  
S.a.s. di Maurizio Bignone P. IVA 05033390823

Powered by [effegraphica](#)