

M U Z I K O L O Š K I I N Š T I T U T
Z N A N S T V E N O R A Z I S K O V A L N I C E N T E R S A Z U

De musica disserenda

Letnik / Year XVI

Št. / No. 2

2020

LJUBLJANA 2020

© 2020, ZRC SAZU, Muzikološki inštitut, Založba ZRC

Izdajatelj / Issuer: ZRC SAZU, Muzikološki inštitut
Založnik / Publisher: Založba ZRC

Mednarodni uredniški svet / International advisory board: Zdravko Blažeković (New York), Bojan Bujić (Oxford), Ivano Cavallini (Palermo), Marc Desmet (Saint-Étienne), Janez Matičič (Ljubljana), Andrej Rijavec (Ljubljana), Stanislav Tuksar (Zagreb)

Uredniški odbor / Editorial board: Matjaž Barbo, Klemen Grabnar, Metoda Kokole, Marko Motnik, Nejc Sukljan, Katarina Šter

Glavni in odgovorni urednik / Editor-in-chief: Klemen Grabnar

Častni urednik / Honorary editor: Jurij Snoj

Tehnična urednica / Technical editor: Lucija Bizant

Urednik *De musica disserenda* XVI/2 / Editor of *De musica disserenda* XVI/2: Klemen Grabnar

Prevodi povzetkov in izvlečkov v slovenski jezik / Translations of summaries into Slovenian: Klemen Grabnar, Lucija Bizant

Jezikovni pregled angleških besedil / English language proofreading: Michael Talbot

Jezikovni pregled italijanskih besedil / Italian language proofreading: Sofia Ristic

Jezikovni pregled slovenskih besedil / Slovene language proofreading: Boris Kern

Naslov uredništva / Editorial board address: Muzikološki inštitut ZRC SAZU,

Novi trg 2, p. p. 306, 1001 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: dmd@zrc-sazu.si

Tel. / Phone: +386 1 470 61 97

Faks / Fax: +386 1 425 77 99

<http://mi.zrc-sazu.si>

Revija izhaja s podporo Javne agencije za Raziskovalno dejavnost RS.

The journal is sponsored by the Slovenian Research Agency.

Cena posamezne številke / Single issue price: 6 €

Letna naročnina / Annual subscription: 10 €

Naročila sprejema / Orders should be sent to:

Založba ZRC, p. p. 306, 1001 Ljubljana, Slovenija

E-pošta / E-mail: zalozba@zrc-sazu.si

Tel. / Phone: +386 1 470 64 64

Naklada / Printrun: 150

De musica disserenda je muzikološka znanstvena revija, ki objavlja znanstvene razprave s področja muzikologije ter z muzikologijo povezanih interdisciplinarnih področij. Izhaja dvakrat letno. Vsi prispevki so anonimno recenzirani. Revija sproti izhaja tudi v prosto dostopni elektronski obliki: <https://ojs.zrc-sazu.si/dmd> (ISSN 2536-2615). Na navedeni spletni strani so objavljena navodila avtorjem in informacije o reviji.

De musica disserenda is a journal of musical scholarship, publishing musicological as well as interdisciplinary articles regarding music. It is published twice a year. All articles are anonymously reviewed. The journal is

simultaneously published in open e-form: <https://ojs.zrc-sazu.si/dmd> (ISSN 2536-2615). On this web-site are published guidelines for contributors and information on the journal.

VSEBINA / CONTENTS

Dissertationes

LUCA COSSETTINI & ALESSANDRO OLTO

“Not [...] a Program, but an Afterthought”: sul ritrovamento dell’opera elettronica *San Fernando Sequence* di Ernst Krenek

»Not [...] a Program, but an Afterthought«: o odkritju elektronskega dela *San Fernando Sequence* Ernesta Kreneka

DARIO OLIVERI

Le *Choral-Variationen* Bach-Stravinsky per la basilica di San Marco: simbologia e quadrato magico
Choral-Variationen Bacha in Stravinskega za baziliko sv. Marka: simbolika in magični kvadrat

ANDREA MALVANO

Diabolus in memoria: Observations Regarding the use of the Tritone in Debussy’s Endings

Diabolus in memoria: pripazke o rabi tritonusa v Debussyjevih zaključkih

JANA ERJAVEC

Glasbeni arhiv starejših rokopisov v cerkvi sv. Danijela v Celju

The Collection of Early Music Manuscripts at the Church of St Daniel in Celje

CHIARA COMPARIN

Music for the Khisls from the Paduan Milieu: The *Canzonette a tre voci* (1587) and Ludovico Balbi’s *Musicale essercitio* (1589)

Glasba za Khisle iz padovskega okolja: *Canzonette a tre voci* (1587) in *Musicale essercitio* (1589)
Ludovica Balbija

LE CHORAL-VARIATIONEN BACH-STRAVINSKY PER LA BASILICA DI SAN MARCO SIMBOLOGIA E QUADRATO MAGICO

DARIO OLIVERI
Università di Palermo

Izvilleček: *Choral-Variationen über das Weihnachtslied »Vom Himmel hoch da komm' ich her« (1955–1956) Igorja Stravinskega, prvič izvedene 13. septembra 1956 v baziliki sv. Marka v Benetkah, predstavljajo izvirno in ustvarjalno uporabo dela Canonische Veränderungen, BWV 796, Johanna Sebastiana Bacha. Delo Stravinskega je močno povezano z arhitekturno zgradbo in simboli bazilike. Poleg tega je na neočiten način povezano z magičnim kvadratom SATOR | AREPO | TENET | OPERA | ROTAS in z glasbo Antona Weberna.*

Ključne besede: Igor Stravinsky, koralne variacije, Johann Sebastian Bach, bazilika sv. Marka, magični kvadrat

Abstract: *First performed in St Mark's Basilica in Venice on 13 September 1956, Igor Stravinsky's Choral-Variationen über das Weihnachtslied "Vom Himmel hoch da komm' ich her" (1955–1956) are an original and creative reinvention of the Canonische Veränderungen, BWV 796, by Johann Sebastian Bach, which has a deep relationship with the architectural structure and the symbols of the Basilica, and also – but more secretly – with the magic square SATOR | AREPO | TENET | OPERA | ROTAS and the music of Anton Webern.*

Keywords: Igor Stravinsky, chorale variations, Johann Sebastian Bach, St Mark's Basilica, magic square

Ogni notazione è già trascrizione di un'idea astratta. Nel momento in cui la penna se ne impadronisce, il pensiero perde la sua forma originale. L'intenzione di fissare l'idea con la scrittura impone già la scelta della battuta e della tonalità. Il mezzo formale e sonoro – per il quale il compositore deve pur decidersi – determinano sempre più via e limiti.
(Ferruccio Busoni, *Abbozzo di una nuova estetica della musica*)

Come nell'architettura la *simmetria* è l'elemento che ordina e tiene insieme, tale è nella musica il *ritmo*, per cui anche qui rimane confermato che *les extremes se touchent*. [...] È stato proprio il senso di codesta analogia a provocare l'ardito e spiritoso motto [...] che l'architettura è musica congelata.
(Arthur Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*)

Le *Choral-Variationen über das Weihnachtslied "Vom Himmel hoch, da komm' ich her"* (Variazioni-corali sul canto natalizio "Vom Himmel hoch, da komm' ich her", 1955–1956) sono state composte da Igor Stravinsky per essere eseguite nella basilica di San Marco

insieme con le opere di alcuni autori veneziani del XVII secolo e con il *Canticum Sacrum* (1955). La partitura è di difficile collocazione nel catalogo delle opere del maestro russo e costituisce un esempio *sui generis* di “musica al quadrato” che prende spunto da una versione del corale di Lutero *Vom Himmel hoch da komm’ ich her* riportata nel *Weihnachts-Oratorium*, BWV 248, di Johann Sebastian Bach e dall’edizione a stampa delle *Canonische Veränderungen*, BWV 896 (Norimberga, 1748). L’articolazione formale e l’organico vocale e strumentale delle *Choral-Variationen* si ricollegano a quelle del *Canticum Sacrum*, ma al tempo stesso preannunciano alcune delle scelte poi adottate in *Abraham e Isaac* (1963–1964). Nonostante i pregevoli contributi della recente bibliografia, alcuni aspetti della composizione sono stati comunque poco o nient’affatto indagati: il rapporto fra l’opera musicale e l’architettura, i mosaici e i simboli della basilica veneziana, ma soprattutto l’ipotesi di una corrispondenza fra la sequenza armonica posta a fondamento delle *Choral-Variationen* (Do–Sol–Re bemolle–Sol–Do) e il quadrato magico SATOR | AREPO | TENET | OPERA | ROTAS. Com’è noto, negli anni in cui si concretizza il progetto del concerto a San Marco (1952–1956), Stravinsky matura infatti un profondo interesse per la musica di Webern: il riferimento all’“antico motto latino” potrebbe dunque assumere il carattere di un omaggio al maestro viennese, sia pure nascosto sul fondo di un’opera del tutto tonale.

Canticum Sacrum

Nel dicembre 1952, circa un anno dopo la rappresentazione di *The Rake’s Progress* al Teatro La Fenice (11 settembre 1951), Giovanni Ponti e Alessandro Piovesan, che ricoprivano in quel periodo le cariche di Presidente e Segretario generale del Festival di Musica contemporanea della Biennale di Venezia, chiesero a Stravinsky di potere includere nel programma dell’anno successivo la prima esecuzione italiana della *Cantata* (1951–1952) insieme con la prima esecuzione assoluta del *Septet* (1952–1953). Il progetto si realizzò soltanto in parte, dato che il *Septet* fu presentato nel gennaio 1954 a Dumbarton Oaks (Washington, DC). Poco dopo Piovesan incontrò nuovamente il compositore, proponendogli questa volta di scrivere un brano di musica sacra da eseguirsi nella basilica di San Marco. Stravinsky si mostrò interessato al progetto e suggerì di realizzare un concerto con una prima parte:

[...] dedicata a un’opera di Gabrielli [*sic*] (che dovrebbe essere diretta da Robert Craft) e una seconda parte che dovrebbe essere la *première* di una mia nuova opera (diretta da me stesso). Io progetto per questa occasione un’opera della durata da 30 a 40 minuti (come Lei stesso mi ha indicato) su un testo dalle Sacre scritture (Antico o Nuovo Testamento). Quest’opera dovrebbe essere per coro, voci soliste e vari strumenti comuni, senza però richiedere necessariamente un’orchestra sinfonica completa.¹

Nei mesi successivi cominciò tuttavia a diffondersi, anche nella cerchia più ristretta degli amici di Stravinsky (di cui facevano parte Nikolas Nabokov, Roman Vlad e Nadia

¹ Stravinsky, lettera ad Alessandro Piovesan (12 giugno 1954), in Pozzi, “From the Project”, 1057.

Boulanger), la voce che egli stava progettando una *Passione secondo San Marco*: com'è immaginabile, la notizia fu accolta con gioia dalla direzione del Festival e contribuì non poco a superare gli ostacoli connessi al costo della commissione e ai termini contrattuali proposti dal compositore. Dopo avere ricevuto una bozza di accordo ed essersi nuovamente incontrato con Alessandro Piovesan a Roma nell'aprile 1955, il maestro decise dunque di effettuare un sopralluogo a Venezia.

Come scrive Marcello Panni, era “dai tempi di Gabrieli e Monteverdi”² che a San Marco non si teneva un concerto e dunque Stravinsky decise di saggiare anche l'acustica delle basiliche dei Frari e di Santa Maria della Salute,³ nel caso in cui la cattedrale non fosse stata disponibile. Nell'estate 1955 egli diede comunque inizio alla composizione dell'opera, interrompendo per la seconda volta la realizzazione di *Agon* (1953–1957)⁴ e informando poco dopo il suo editore che il titolo della nuova partitura sarebbe stato *Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis*. L'anno successivo, il 10 agosto, Stravinsky e Robert Craft furono ricevuti in udienza privata dal cardinale Roncalli, patriarca di Venezia e futuro papa Giovanni XXIII,⁵ che concesse il suo *placet* alla realizzazione

² Panni, “Prefazione”, 9.

³ Stravinsky, accompagnato dalla moglie Vera e da Robert Craft, viaggiò in treno da Roma a Venezia il 17 aprile 1955. I sopralluoghi si svolsero il giorno successivo e in entrambe le chiese il compositore “ascoltò un piccolo ensemble di ottoni” (Craft, *Dearest Bubushkin*, 177n). Alcuni giorni dopo (25 aprile) Vera Stravinsky e Robert Craft si fecero accompagnare da un autista da Innsbruck a Mittersill (Salisburgo), per rendere omaggio alla tomba di Anton Webern, che trovarono “nel cortile di una chiesa, indicata soltanto da una croce di ferro e da una targa con il nome” (Craft, *Chronicle of a Friendship*, 121). Nel mese di giugno Stravinsky scrisse per il numero della rivista *Die Reihe* dedicato a Webern un breve testo commemorativo: “Non dobbiamo soltanto onorare questo grande compositore, ma anche un autentico eroe. Condannato al totale insuccesso in un ottuso mondo d'ignoranza e indifferenza, proseguì imperturbabile a levigare i suoi diamanti rispendenti, delle cui miniere possedeva una così perfetta conoscenza”.

⁴ La composizione di questo *Ballet for twelve dancers* dedicato “a Lincoln Kirschstein e George Balanchine” cominciò nel dicembre 1953, ma fu interrotta due volte per lasciare spazio dapprima ai “canoni funebri” *In Memoriam Dylan Thomas* (1954) e poi al *Canticum Sacrum* e alle *Choral-Variationen*. Le prime opere realizzate da Stravinsky dopo il completamento di *Agon* furono dunque la “ricomposizione” del mottetto di Gesualdo *Illumina nos* (1957) e *Threni: id est Lamentationes Jeremiae Prophetae* (1957–1958), un brano per coro misto e orchestra dedicato alla memoria di Alessandro Piovesan (1908–1958).

⁵ Stravinsky incontrò ancora una volta il cardinale Roncalli a Roma nel novembre 1958, poco dopo la sua ascesa al Soglio Pontificio. Robert Craft ricorda che il colloquio con il pontefice “fu molto gradito ad entrambi” e che uno degli argomenti di cui parlarono fu proprio Venezia. Quando Stravinsky si alzò per andarsene, “e si chinò a baciare l'anello di Pietro, il Santo Padre diede una deliziosa prova di modestia chiedendogli una foto con autografo. Alcuni mesi prima di morire [3 giugno 1963] papa Giovanni avrebbe conferito a Stravinsky un Cavaliato Papale [l'Ordine Pontificio di San Silvestro]” (Craft, “Inguarum' Stravinsky”, 15). L'investitura ufficiale avvenne il 18 agosto 1963 nella basilica di San Francesco d'Assisi a Santa Fe (California) e in quell'occasione Stravinsky diresse la sua *Messa* dedicandola “alla memoria del suo augusto amico di Benedetta Memoria” (ibid.). In occasione del suo ultimo soggiorno a Roma (giugno 1965) Stravinsky sedette al fianco di papa Paolo VI durante un'esecuzione in Vaticano della *Sinfonia di Salmi* (Craft, *Chronicle of a Friendship*, 423).

del concerto: a partire da quel momento fu dunque possibile pianificare concretamente la prima esecuzione del *Canticum* nella basilica di San Marco.

In passato la musica religiosa era scritta quasi sempre tenendo presenti la struttura e l'acustica delle chiese cui era destinata. Stravinsky procede per lo più nello stesso modo e dunque le sue opere sacre “si distinguono in partenza dalla maggior parte delle consimili composizioni moderne e anche da quelle romantiche e classiche” per la maniera in cui sono state concepite, considerando cioè la loro “particolare destinazione e il luogo ideale in cui dovrebbero venir eseguite”.⁶ In questo senso, il *Canticum Sacrum* non costituisce un'eccezione: sia l'architettura sia la particolare “sonorità” della basilica di San Marco sono infatti determinanti per l'idea generale dell'opera e la scelta di un organico vocale e strumentale che prevede tenore e baritono solisti, coro misto e orchestra: flauto, 2 oboi, corno inglese, 2 fagotti e controfagotto – 3 trombe in do, tromba bassa, 2 tromboni tenori, trombone basso e trombone contrabbasso – arpa, organo – viole e contrabbassi.⁷

Dal punto di vista formale, il *Canticum* è costituito da una breve “Dedicatio” per tenore, baritono e tromboni (“Urbi Venetiae, in laude Sancti sui Presidis, Beati Marci Apostoli”), cui fanno seguito cinque movimenti o sezioni: l'opera è dunque costituita da sei brani, che alludono probabilmente ai sestieri di Venezia e ai denti del *pettine o ferro di prua* delle gondole.

La durata del *Canticum* è di circa 17 minuti e, com'è facile immaginare, tale circostanza creò non poco imbarazzo agli organizzatori, anche in rapporto alle aspettative del pubblico (che attendeva una *Passione secondo San Marco*) e all'entità della commissione accordata all'autore: “Diciassette milioni di lire per diciassette minuti di musica”, come scrisse ironicamente Adriano Lualdi.⁸ Per risolvere il problema, Stravinsky propose allora di accostare al *Canticum Sacrum* un'altra nuovissima composizione per coro e orchestra, ossia le *Choral-Variationen über das Weihnachtslied “Vom Himmel hoch, da komm' ich her”*, suggerendo di affidare a Robert Craft l'esecuzione di alcune pagine di Andrea Gabrieli, Heinrich Schütz, Carlo Gesualdo e Claudio Monteverdi. La prima parte del concerto avrebbe dovuto concludersi con la presentazione del *Canticum Sacrum* diretto da Stravinsky ed essere seguita, dopo l'intervallo, dalla replica integrale del *Canticum* e dalle *Choral-Variationen*.⁹

⁶ Vlad, “Le musiche religiose di Stravinsky”, 15.

⁷ Stravinsky, *Canticum Sacrum*, 2. Pur senza avere un'esperienza diretta dell'acustica di San Marco, il compositore “era certamente consapevole delle sue particolari qualità di riflessione del suono, e tale conoscenza si nota in alcuni particolari della composizione. Per esempio, dopo un *tutti* di una certa intensità e complessità, egli suole lasciare una pausa per permettere al suono di disperdersi, e in questi momenti può esserci un residuo del basso del precedente blocco di suoni. (Si veda soprattutto il trattamento del *tutti* nel primo movimento.) Usa anche espedienti antifonali, talora (come nel primo e nell'ultimo movimento) tra l'orchestra e l'organo; altre volte [...] tra le due voci soliste e il coro. Anche l'insieme degli strumenti scelti per l'orchestra (compreso l'organo) s'ispira alla tradizione veneziana [...]” (White, *Stravinskij*, 583).

⁸ Lualdi, *Giacomo Puccini*, 37. In realtà Stravinsky aveva chiesto una commissione di 12.000 dollari (da corrispondersi in due *tranche*), e un ulteriore compenso di 3.000 dollari per il suo intervento come direttore d'orchestra. Stravinsky, lettera ad Alessandro Piovesan (12 giugno 1954), in Pozzi, “From the Project”, 1058.

⁹ Lettera di Ernest Roth ad Alessandro Piovesan (16 novembre 1955), in Pozzi, “From the Project”,

Le prove ebbero inizio il 30 agosto 1955 e il concerto si svolse il 13 settembre. Per varie ragioni, dovute soprattutto alla decisione di attribuire alla prima parte un carattere esclusivamente “veneziano”,¹⁰ il programma definitivo fu articolato come segue: all’inizio Robert Craft presentò “due brani di Andrea Gabrieli, *In Ecclesiis* di Giovanni Gabrieli, *Lauda Jerusalem* e *Pulchra es* di Monteverdi (Marilyn Horne e Magda Laszlo), *Es ging ein Sämann aus* di Schütz”;¹¹ poi, dopo l’intervallo, Stravinsky diresse invece il *Canticum Sacrum* seguito dalle *Choral-Variationen* e dalla ripresa integrale del *Canticum*.

Il coro e l’orchestra erano disposti su pedane lungo la navata centrale, con le spalle rivolte all’abside, in maniera che i solisti e Stravinsky potessero trovarsi al centro della basilica, sotto la grande cupola dell’Ascensione. Il cardinale Roncalli fece il suo ingresso poco prima dell’inizio del concerto. Le reazioni del pubblico e della critica furono contrastanti, soprattutto riguardo al *Canticum Sacrum*: occorre infatti tenere presente che per quanto nel 1953 fosse già stata eseguita a Venezia la *Cantata* per soprano, tenore, coro femminile e piccolo ensemble, era “la prima volta che Stravinsky presentava [...] un’opera seriale di vasto respiro”¹² e per di più dinanzi a una platea molto numerosa ed eterogenea. Come scrive André Boucourechliev, che era presente al concerto,

il cardinale Roncalli aveva [infatti] chiesto che in piazza San Marco venissero installati degli altoparlanti affinché [...] turisti e veneziani – e non soltanto i tremila privilegiati ammessi nel sacro recinto – potessero beneficiare dell’ascolto. La basilica era come mai s’era vista: i mosaici d’oro cupo erano illuminati dalle fiammelle di migliaia di lumini disposti sui cornicioni. [...] Nessuno, a dire il vero, sapeva che il compositore aveva cambiato maniera ma tutti intuivano l’avvenimento. Allorché Gérard Souzay, nella parte del tenore solista, iniziò il “Surge, aquilo”, accompagnato da quelle ghirlande di fiorellini velenosi che la partitura fa sbocciare dall’arpa e dai contrabbassi, un fremito percorse l’uditorio. Le implacabili polifonie seriali, i colpi di maglio degli ottoni gravi e della tromba bassa fecero il resto: il pubblico era come paralizzato dalla paura e vi fu certo lo scandalo, ma uno *scandalo muto*, imbavagliato dal divieto di qualsiasi manifestazione nel recinto sacro. [...] In compenso, in piazza San Marco, trasformata in salotto da concerto e diventata davvero ‘il più bel salotto del mondo’, la folla dava libero sfogo al proprio sdegno: ‘Profanazione!’¹³

1061. Roth definisce le *Choral-Variationen* “un arrangiamento strumentale dell’opera di Bach” e chiarisce che sarebbe opportuno ripetere il *Canticum* in considerazione del suo carattere “molto complicato e severo”. Inoltre aggiunge che “Stravinsky non vuole dirigere la sua *Cantata*, perché non è un’opera religiosa, e ritiene che la *Sinfonia di Salmi* non vada bene con il *Canticum* (probabilmente per la differenza di stile).”

¹⁰ Piovesan, lettera a Ernest Roth (5 febbraio 1965), in Pozzi, “From the Project”, 1063. Tale orientamento corrispondeva d’altronde anche al gusto di Stravinsky, che nelle *Conversations* afferma di voler riprendere “‘la musica veneziana’ [...] di Monteverdi e dei Gabrieli, di Cipriano e di Willaert, e di tanti altri – persino il grande Obrecht ebbe un periodo ‘veneziano’ – di quell’epoca più ricca d’interesse [rispetto al XVIII secolo, NdA] e a noi tanto più vicina [...]” (Stravinsky e Craft, *Colloqui con Stravinsky*, 53).

¹¹ Craft, *Chronicle of a Friendship*, 146.

¹² Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, 318.

¹³ *Ibid.*, 318–319.

Vera Stravinsky dedica all'evento poche parole, mentre Robert Craft lascia invece trasparire nel suo diario la tensione che regnava all'interno della basilica, facendo cenno ai problemi creati dai fotografi e al rumore del pubblico. Ad ogni modo, aggiunge, “venti minuti dopo la conclusione del concerto, Igor Stravinsky attraversò la piazza accompagnato dall'applauso di centinaia di persone [...]”.¹⁴

Le *Canonische Veränderungen* di Johann Sebastian Bach

Il corale *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* è un tipico esempio di *contrafactum*, nel quale Lutero adatta un testo di sua composizione,¹⁵ ispirato al secondo capitolo del Vangelo secondo Luca, alla melodia del canto popolare *Ich kumm aus fremden Landen her*. L'opera fu realizzata per il Natale del 1534 e destinata dapprima all'ambito familiare del riformatore. In questa prima versione il testo è costituito da 15 strofe di quattro versi (secondo lo schema AABB), ma nel 1543 Lutero ne realizzò una nuova stesura con sole 6 strofe intitolata *Vom Himmel kam der Engel Schar*¹⁶ e il cui riferimento è Luca 2,13–14. Nell'edizione pubblicata a Wittenberg nel 1535 il brano s'intitola “*Ein Kinderlied auff die Weihenachten vom Kinderlein Jesu aus dem Evang. S. Lucas gezogen von D. Mart. Luther. Vom Himel hoch, da kom ich her*” ed è notato in chiave di contralto nel modo lidio trasposto alla quarta superiore, che corrisponde alla tonalità di Fa maggiore. Oltre che nelle opere di vari autori tedeschi (Scheidt, Pachebel, Mattheson e altri), la melodia ricorre in alcune composizioni e raccolte di Bach, tra cui l'*Orgelbüchlein*, BWV 599–644, la prima versione del *Magnificat*, BWV 243, il *Weihnachts-Oratorium*, BWV 248, e le *Canonische Veränderungen* per organo, BWV 769 e BWV 769a. In questi ultimi tre casi l'autore preferisce tuttavia ristabilire il modo originale e il tema risuona pertanto in Do maggiore:

Esempio musicale 1

Martin Lutero, corale *Vom Himmel hoch, da komm' ich her*. Versione nel modo dorico utilizzata da Johann Sebastian Bach in BWV 248 (II, n. 17), BWV 769 e BWV 769a.

Vom Him - mel hoch, da komm ich her, ich bring euch gu - te, neu - e Mär;
 der gu - ten Mär bring ich so viel, da - von ich singn und sa - gen will.

¹⁴ Craft, *Chronicle of a Friendship*, 146.

¹⁵ Cfr. Kéler, *Les 43 Chants*, 49.

¹⁶ *Ibid.*, 152–155. Nelle edizioni moderne dell'*Evangelisches Kirchengesangbuch* (Hamburg, 1958) la stessa melodia ricorre dunque ben quattro volte: insieme con le due versioni realizzate da Lutero (“*Das Kirchenjahr: Weihnachten*”, nn. 16 e 17) e con i testi alternativi di Paul Gerhardt (n. 30: “*Wir singen Dir, Emmanuel*”, 1653) e di Christian Fürchtegott Gellert (n. 34: “*Dies ist der Tag den Gott gemacht*”, 1757).

Soprattutto negli ultimi anni della sua vita Bach si dedicò al corale *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* con “assiduità eccezionale”,¹⁷ realizzando fra il 1746 e il 1747 quattro diverse stesure di una serie di variazioni di cui ci sono pervenute soltanto le ultime due: l'edizione a stampa pubblicata nel 1748 a Norimberga da Balthasar Schmid (BWV 796) e la versione del cosiddetto autografo di Lipsia (BWV 796a). Costituita da cinque variazioni,¹⁸ l'edizione del 1748 corrisponde assai probabilmente al manoscritto presentato da Bach quale primo contributo annuale alla Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschafte fondata a Lipsia da Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1711–1778)¹⁹ e riporta sul frontespizio il seguente titolo: “Einige canonische Veraenderungen, über dasWeynacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her. vor die Orgel mit 2. Clavieren und dem Pedal von Johann Sebastian Bach Königl: Pol: und Chur-Saechss: Hoff Compositeur Capellm. u. Direct. Chor. Mus. Lips. Nürnberg in Verlegung Balth: Schmid's. N. XVIII.”²⁰

L'aspetto più singolare di tale edizione è che nelle variazioni 1–3 i canoni non sono realizzati per esteso: nella prima vengono infatti indicate soltanto le cinque note iniziali del *comes*, nella seconda le prime tre e nella terza le prime undici.²¹ “Ciò farebbe supporre”, scrive Alberto Basso, “che l'opera sia stata presentata da Bach al consesso a scopo schiettamente e unicamente scientifico, perché in tali termini è evidente che l'esecuzione [...] è praticamente impossibile”.²²

Nella versione dell'autografo di Lipsia (1746–1747 ca.), i canoni sono invece realizzati integralmente e la composizione è indicata, riprendendo il titolo utilizzato da Lutero nel 1535, come “Vom Himel hoch, da kom ich her, per Canones / à 2 Clav: et Pédal. di J.S. Bach”.²³ Premesso che, sia nella versione pubblicata a Norimberga sia in quella dell'autografo di Lipsia, l'autore omette di esporre in apertura la melodia del corale, si osserva che pur mutando la denominazione dell'opera e dei singoli brani, permangono

¹⁷ Basso, *Frau Musica*, 702.

¹⁸ Tale numero è da intendersi come allusione al tema della natività di Cristo, che costituisce l'argomento del corale di Lutero: se in senso generale il numero cinque rappresenta “la caducità della natura umana”, occorre infatti ricordare che in ambito cristiano “esso è stato subito riferito alla vergine, Maria, che permette l'incarnazione di Dio il venticinquesimo giorno [...] del terzo mese dell'anno. E partorisce il Messia il venticinquesimo giorno del dodicesimo mese [...]. La Chiesa le ha consacrato il quinto mese, maggio [...]” (Cammilleri, *Il quadrato magico*, 229). A tale riguardo è interessante osservare che il ciclo delle *Rosenkranz-Sonaten* per violino e basso continuo (1647 c.) di Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644–1704) si costituisce per esempio di 15 *Sonate* suddivise in tre gruppi, che corrispondono ai primi tre Misteri del Santo Rosario, detti Gaudiosi, Dolorosi e Gloriosi. L'opera, che nel repertorio tedesco costituisce il più immediato antefatto delle sei *Sonate e Partite* per violino di Bach (BWV 1001–1006a), si conclude con una *Passacaglia* in sol minore detta “Der Schutzengel”.

¹⁹ Riguardo alle varie redazioni dello statuto di tale accademia e alla partecipazione di Bach alle sue attività, nonché alle implicazioni simboliche delle *Canonische Veränderungen* cfr. Dentler, *L'Arte della fuga*, 22–52.

²⁰ Schmieder, *Thematisch-Systematisches Verzeichnis*, 468. È da notare che nel 1741–1742 Balthasar Schmid aveva realizzato anche la prima edizione delle *Golberg-Variationen*, BWV 998.

²¹ Bach, “Einige canonische Veränderungen”, 197–203. Nell'edizione citata la restante parte dei tre brani è riportata in corpo più piccolo.

²² Basso, *Frau Musica*, 704.

²³ Schmieder, *Thematisch-Systematisches Verzeichnis*, 468.

inalterati il numero delle variazioni (cinque), la tonalità d'impianto (Do maggiore) e il numero di battute di ogni pezzo. Dal punto di vista formale, nell'autografo di Lipsia si riscontra tuttavia un particolare molto importante, ossia lo spostamento dalla fine al centro dell'opera dell'episodio conclusivo ("Variatio 5 L'altra sorte del canone al rovescio") che a prima vista potrebbe sembrare incomprensibile, ma assume invece tutt'altro rilievo se considerato alla luce delle considerazioni di Ursula Kirkendale sulla struttura del *Musikalisches Opfer*, BWV 1079, e in particolare sulla posizione del "Ricercar a 6", in rapporto con l'*Institutio Oratoria* di Marco Fabio Quintiliano (92–96 d.C.).²⁴ Assai diffusa durante il rinascimento e l'epoca barocca – e certamente ben nota anche a Bach – quest'opera è dedicata soprattutto al discorso forense e propone un modello retorico riscontrabile nel *Musikalisches Opfer*: Ursula Kirkendale sostiene infatti che nell'opera dedicata a Federico II di Prussia l'"imitazione di Quintiliano non si limita [...] a elementi vaghi o casuali; è molto concreta e sistematica e si estende fino ai minimi particolari. E, ciò che più sorprende, è perfettamente integrata nell'omaggio rivolto [...] alla persona del re".²⁵ Alla luce di tali considerazioni è possibile che il "Ricercar a 6" vada inteso come secondo *exordium* e debba dunque disporsi al centro dell'opera e non alla fine, come ritenuto tradizionalmente.²⁶ Premesso che l'ultima versione delle *Canonische Veränderungen* risale allo stesso periodo del *Musikalisches Opfer*, la nostra ipotesi è quella di estendere il riferimento all'*Institutio oratoria* anche alla variante dell'autografo di Lipsia, considerandone l'architettura sotto una luce del tutto nuova: se disposto al centro dell'opera e considerato dunque come "Variatio 3", il brano divide infatti la composizione in due parti simmetriche (1–2 / 4–5) e potrebbe fungere anch'esso da secondo *exordium* indicando, attraverso un'improvvisa intensificazione delle difficoltà compositive, il passaggio verso le sezioni finali dell'opera.

Le *Choral-Variationen* Bach-Stravinsky

Negli anni in cui si accostò gradualmente al serialismo, Stravinsky seguiva le prove dei concerti di musica dodecafonica diretti da Robert Craft a Los Angeles, si esercitava componendo brani in forma di canone²⁷ e amava suonare le *Canonische Veränderungen* a quattro mani con Craft, al quale si deve tra l'altro l'idea di realizzare una versione per coro e orchestra dell'opera bachiana. La partitura del *Canticum Sacrum* era stata ultimata nel novembre 1955 e subito dopo, tenendo conto della ridotta durata del pezzo, Stravinsky prese in considerazione l'ipotesi di destinare al concerto veneziano anche il suo completamento del mottetto *Illumina nos* di Carlo Gesualdo, dal secondo volume delle *Sacrae Cantiones* (Napoli, 1603). Ciò nonostante il progetto fu ben presto accantonato²⁸ e

²⁴ Kirkendale, "La fonte dell'*Offerta musicale*", 164–166.

²⁵ Ibid., 141.

²⁶ Cfr. David, *J.S. Bach's Musical Offering*, 35.

²⁷ Craft, *Chronicle of a Friendship*, 72.

²⁸ Nel luglio 1956 Stravinsky visitò, insieme con la moglie, Robert Craft e Adriana Panni, il castello di Gesualdo (Craft, *Chronicle of a Friendship*, 127; Craft, *Dearest Bubushkin*, 180).

nell'autunno-inverno 1955 Stravinsky cominciò infatti a scrivere le *Choral-Variationen*, adottando un organico quasi identico a quello del *Canticum Sacrum*: coro misto e orchestra con 2 flauti, 2 oboi, corno inglese, 2 fagotti e controfagotto – 3 trombe in do, 2 tromboni tenori e trombone basso – arpa – viole e contrabbassi.²⁹

“Sulla pagina”, scrive Robert Craft, “il lavoro procedette rapidamente. La prima variazione fu scritta a New York il 29 dicembre 1955 e la seconda nel giro di pochi giorni dopo; le tre ultime variazioni e il corale, a Hollywood tra il 20 gennaio e il 9 febbraio 1956. Dopo avere segnato quest’ultima data sul manoscritto e apposto la sua firma, Stravinsky vi aggiunse la frase ‘Mit der Genehmigung des Meisters’”.³⁰ Il brano dura poco più di 10 minuti ed è dedicato a Robert Craft, che ne diresse la prima esecuzione assoluta al Festival di Ojai, (California), il 27 maggio 1956.³¹

Sino agli anni Ottanta del secolo scorso le *Choral-Variationen* sono state per lo più considerate una trascrizione per coro e orchestra delle *Canonische Veränderungen*, BWV 796, di Bach. In realtà la situazione è più complessa e determina – proprio per questo – una persistente difficoltà di collocazione che l’opera condivide con le *Tres Sacrae Cantiones* (1956–1959) e il *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* (1960).³² Robert

La sua versione di *Illumina nos* (a 7 voci, [xx]), integrata delle parti mancanti del Bassus e del Sextus, fu realizzata nel 1957 e in seguito il compositore decise di rielaborare allo stesso modo anche i mottetti *Da pacem Domine* (a 6 voci, [ii]) e *Assumpta est Maria* (a 6 voci, [xii]). Le due partiture sono state pubblicate nel 1960 insieme a *Illumina nos*, con una premessa di Robert Craft e sotto il titolo *Tres Sacrae Cantiones*. Nello stesso anno Stravinsky ha “ricomposto” per ensemble strumentale tre madrigali a 5 voci di Gesualdo: *Asciugate i begli occhi* (*Libro Quinto*, xiv); *Ma tu, cagion di quella* (*Libro Quinto*, xxviii) e *Beltà poi che t’assenti* (*Libro Sesto*, ii). Questi brani furono riuniti in un ciclo intitolato *Monumentum pro Gesualdo di Venosa ad CD Annum* ed eseguito per la prima volta a Venezia il 27 settembre 1960. Nel 1968 Stravinsky ha scritto anche un saggio dal titolo “Gesualdo di Venosa: New Perspectives”, pubblicato come prefazione al volume di Watkins, *Gesualdo*, v–xi. Riguardo al rapporto di Stravinsky con la musica di Carlo Gesualdo cfr. il volume di Finno, *Stravinsky e Gesualdo*.

²⁹ Bach e Stravinsky, *Choral-Variationen*. L’edizione riporta, in fondo a ogni pagina dell’opera di Stravinsky, le corrispondenti battute delle *Canonische Veränderungen*, BWV 796. Rispetto all’organico vocale del *Canticum* mancano i due cantanti solisti, mentre nell’orchestra le uniche differenze consistono, oltre che nell’aggiunta di un secondo flauto e dell’arpa, nell’omissione della tromba bassa, del trombone contrabbasso e dell’organo. È da notare che sia nel *Canticum Sacrum* sia nelle *Choral-Variationen* la sezione degli archi è costituita soltanto da viole e contrabbassi (senza violini e violoncelli); nella *Sinfonia di Salmi* (1930, rev. 1948) Stravinsky aveva invece utilizzato soltanto violoncelli e contrabbassi (senza violini e viole).

³⁰ Craft, “Bach-Stravinsky”, 39.

³¹ La commissione del Festival riguardava in effetti soltanto il *Canticum Sacrum*. Dalla corrispondenza si evince tuttavia che gli organizzatori ritenevano implicito il fatto che le *Choral-Variationen* fossero scritte per compensare la scarsa durata del *Canticum* e sarebbero state eseguite per la prima volta nella basilica di San Marco.

³² Nel catalogo dell’editore Boosey & Hawkes il *Monumentum pro Gesualdo di Venosa* figura tra le partiture originali, mentre le *Choral-Variationen* sono attribuite a Bach-Stravinsky e riportate accanto alle trascrizioni di alcune opere di Beethoven, Musorgskij, Čajkovskij e Wolff. Lo stesso punto di vista è assunto da Stephen Walsh nel suo *Stravinsky*. In *Stravinsky* Eric Walter White include l’opera nella Sezione B del catalogo (“Rielaborazioni di opere di altri compositori”), insieme con le *Sacrae Cantiones* e il *Monumentum*. Nel suo *Stravinsky’s Late Music* Joseph Nathan

Craft, per esempio, definisce le *Choral-Variationen* una “trascrizione di Stravinsky delle *Variationen* in canone [...] di Bach”,³³ ma ritiene al tempo stesso che l’atteggiamento del compositore nei riguardi di Bach appaia più “rispettoso” che “reverenziale”, al punto da configurare il suo lavoro come “un caso senza precedenti sotto l’aspetto morfologico”.³⁴ In altre parole, secondo Robert Craft,

nessun trascrittore della stessa levatura ha tentato sino a tal punto di ricomporre quel che oltre ad essere un capolavoro classico perfettamente compiuto è anche un monumento di alto contrappunto; e di ricomporlo stilisticamente, così come un architetto che conferisca nuovi lineamenti a uno stile più antico ricomponesse l’intero stile. Il che per l’opera musicale di cui si tratta concerne parzialmente anche la sostanza; difatti pur derivando dall’originale bachiano, i nuovi contrappunti apportano dei suoni estranei allo stile armonico del pezzo stesso.³⁵

Accostandosi alla musica del passato, Stravinsky esprime infatti una visione “insieme critica e creativa”, che nel rapporto con le *Canonische Veränderungen* gli suggerisce nuove soluzioni compositive che assumono in questo caso la forma di “incrostazioni contrappuntistiche nuove ma egualmente rigorose”.³⁶ Dalla varietà e dall’insieme di tali interventi – che investono anche gli ambiti del ritmo, della dinamica e del timbro – consegue che “il carattere del pezzo di Bach-Stravinsky è quindi differente dalla composizione bachiana”.³⁷

Nascendo da un ripensamento creativo dell’originale, le *Choral-Variationen* costituiscono un esempio *sui generis* di “musica al quadrato” in cui Stravinsky, come suggerisce Rudolf Bockholdt,³⁸ non adotta soltanto alcuni temi o frammenti di un altro autore – come in *Pulcinella* (1919–1920) o nel *Baiser de la fée* (1928) – ma un’opera intera, di cui tuttavia predispone una nuova versione di partenza attraverso il montaggio o palinsesto di due fonti diverse. La partitura di Bach che risplende come un magnifico fossile imprigionato nei sottili cristalli di Stravinsky è infatti volutamente “non originale”, ma anzi costruita dal compositore. Il principale riferimento è l’edizione a stampa del 1748,³⁹ che a differenza della variante dell’autografo di Lipsia traccia – come già detto – un percorso che pone il brano più lungo e complesso a conclusione/compimento dell’opera: in senso generale si nota infatti una graduale espansione della durata dei singoli brani, dalle 18 battute della

Straus non riporta le *Choral-Variationen* nella sua “List of Stravinsky’s Late Works”, omettendo di citarne il titolo anche nell’indice analitico del volume. Nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians* le *Variationen* figurano nella sezione “Arrangements” del catalogo riportato in appendice della voce “Stravinsky” firmata da Stephen Walsh, e nella seconda edizione della *Musik in Geschichte und Gegenwart*, in cui la voce “Stravinskij” è realizzata da Volker Scherliess, le *Variationen* sono invece incluse nella sezione “Vokalmusik” – “Chorwerke” – “Mit Orchester, Instrumentalensemble oder Klavier” del catalogo, ma con l’indicazione “Bearb[ei]tung nach *Canonische Veränderungen* BWV 769”.

³³ Craft, “Bach-Stravinsky”, 37.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, 38.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Bockholdt, “Gibt es eine Bach-Interpretation Stravinskys?”, 205.

³⁹ Vedi Bach, “Einige canonische Veränderungen”, 197–211.

prima variazione sino alle 56 battute dell'ultima. Rispetto all'opera bachiana, Stravinsky modifica però il titolo, ma soprattutto decide di cominciare la partitura con la trascrizione per tre trombe e tre tromboni dell'ultima fra le versioni del corale *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* riportate nel *Weihnachts-Oratorium* (II, n. 17),⁴⁰ in cui il testo di Lutero è sostituito dalla parafrasi di Paul Gerhardt *Schaut hin, dort liegt im finsternen Stall*.

Esempio musicale 2

Johann Sebastian Bach, *Weihnachts-Oratorium*, BWV 248: corale *Schaut hin, dort liegt im finsternen Stall* (II, n. 17). Trascritto da: *Die großen Vokalwerke*, vol. 3, *Oratorien* (Kassel, 1999), 73.

The musical score is presented in a standard format with five systems. The first system includes the vocal parts (Soprano, Alto, Tenore, Basso) and the instrumental parts (Flauto I, II, Oboe d'amore I, II, Violino I, Oboe da caccia I, Tenore, Viola, Basso, Continuo/Organo). The lyrics are: "Schaut hin, dort liegt im finsternen Stall, des Herrschafthet überall! Da". The second system continues the vocal parts and includes the instrumental parts for Oboe da caccia I and Oboe da caccia II. The lyrics are: "Speise vor-mals sucht ein Rind, da ruhet itzt der Jungfrau'n Kind." The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and fingerings.

⁴⁰ Bach, "Weihnachts-Oratorium", 73.

Nella trascrizione di Stravinsky la tonalità (Do maggiore), il tempo (4/4) e il numero di battute del corale (8) sono identici all'originale e l'autore riprende anche i punti coronati che suddividono la melodia in quattro sezioni, corrispondenti ai versi del testo. Il brano non presenta alcuna indicazione dinamica, ma Stravinsky prescrive invece un'esatta velocità metronomica (semiminima = 82) e armonizza il corale a sei parti, rispetto alle quattro dell'originale: la melodia è suonata dalla prima tromba in una versione sostanzialmente identica all'originale; le altre voci sono invece variate e nelle ultime quattro battute appaiono più mosse e complesse, pur senza essere per questo particolarmente "moderne": "Molti preludi a corale della stessa epoca", scrive infatti Robert Craft, "sono assai più radicali armonicamente".⁴¹

In questo senso, la trascrizione del corale luterano si configura pertanto quale antefatto delle *Sacrae Cantiones* ispirate a Gesualdo, in cui Stravinsky compone le parti vocali andate perdute nell'edizione originale, senza però limitarsi a "ricostruire" la partitura: come scrive Robert Craft, egli sembra infatti "evitare quello che in certi casi potrebbe sembrare la soluzione prescritta. Ciò che ha fatto è stato ricomporre il tutto dal punto di vista delle parti che lui ha aggiunto, e il risultato non è un puro Gesualdo, ma una fusione dei due compositori".⁴²

Per concludere è interessante osservare che nel 1962 Stravinsky accettò la proposta di scrivere un'opera per il Festival d'Israele e "acconsentì di musicare la storia di Abramo e Isacco in ebraico", facendosi insegnare "il significato dei suoni e le strutture delle parole"⁴³ dall'amico sir Isaiah Berlin. In questo modo nacque la sua ultima composizione biblica, ossia la "Ballata sacra" per baritono e orchestra da camera *Abraham e Isaac*, in cui risuona il dodicesimo capitolo della Genesi (9–12). Il brano è dedicato "Al popolo del nuovo Stato d'Israele" e la prima esecuzione fu diretta da Robert Craft il 23 agosto 1964 all'International Convention Center (Binyenei Ha'Ooma) di Gerusalemme, insieme con la ripresa delle *Choral-Variationen*, del *Capriccio per pianoforte e orchestra* (1929) e della *Sinfonia di Salmi*. In quell'occasione i testi delle *Variationen* e della *Sinfonia di Salmi* furono cantati in lingua ebraica.⁴⁴

⁴¹ Craft, "Bach-Stravinsky", 43. L'effetto ricorda quello del "Petit Chorale" e del "Grand Chorale" de *L'Histoire du Soldat* (1918), che nella produzione di Stravinsky costituiscono il primo riferimento a una polifonia di tipo arcaico: in entrambi i brani la melodia è armonizzata a quattro parti con l'utilizzo di clarinetto, fagotto, cornetta e trombone, mentre gli archi (violino e contrabbasso) svolgono per lo più una funzione di accompagnamento. Cfr. Stravinsky e Ramuz, *L'Histoire du Soldat*, 68, 71–73.

⁴² Robert Craft, cit. in Watkins, "Vorwort", XII. Nella prefazione a *Illumina nos* Craft afferma invece che per quanto "le aggiunte di Stravinsky siano tutte nell'ambito dello stile di Gesualdo, l'ascoltatore che conosce bene Gesualdo sospetterà che il lavoro non è interamente suo. Per una cosa è probabilmente più complicato dell'originale, cioè è più rapido dal punto di vista armonico e contiene più idee musicali [...]" (Craft, cit. in White, *Stravinskij*, 668).

⁴³ White, *Stravinskij*, 641.

⁴⁴ Vera Stravinsky, cit. in Craft, *Dearest Bubushkin*, 214n. Stravinsky ha inciso le *Choral-Variationen* nel marzo 1963 (cfr. Hamilton, "Igor Stravinsky", 284) e pensò di includere questo brano anche nel programma dei concerti previsti alcuni mesi dopo in Italia con il Coro dell'Accademia Filarmonica Romana e l'Orchestra Sinfonica Siciliana: Palermo (21 novembre), Catania (23 novembre) e Roma (25 novembre). In quelle occasioni Robert Craft eseguì le *Choral-Variationen* e le *Symphonies*

Esempio musicale 3

Johann Sebastian Bach e Igor Stravinsky, “Choral”. Trascritto da: Bach e Stravinsky, *Choral-Variationen* (London, 1956), 1.

The image displays a musical score for six brass instruments: three trumpets (Tromba in Do 1, 2, 3) and three trombones (Trombone 1, 2, and Trombone basso). The score is in common time (C) and begins with a tempo marking of quarter note = 82. The first system shows the initial four measures of the piece. The second system, starting at measure 5, continues the piece. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The trumpets play in the treble clef, while the trombones play in the bass clef.

L'organico vocale e strumentale di *Abraham e Isaac* (Genesi 22,1–19) presenta svariate analogie con quelli del *Canticum* e delle *Variationen*, al punto da suggerire, anche al di là dei diversi risultati compositivi, alcune interessanti corrispondenze fra le tre opere:

pour instruments à vent (1920), mentre dopo l'intervallo Stravinsky diresse le versioni con testo latino del *Pater Noster* (1926) e del *Credo* (1932) seguite dalla *Messa* (1947–1948). Il concerto romano si tenne nella basilica di Santa Maria Sopra Minerva e fu dedicato alla memoria di John Fitzgerald Kennedy. Come ricorda Robert Craft, quel giorno c'era tra il pubblico anche Giorgio De Chirico e la platea sembrava scarlatta “per la presenza di tanti altri ecclesiastici” (Craft, “‘Inguarum’ Stravinsky”, 17).

<i>Canticum Sacrum</i>	<i>Variationen</i>	<i>Abraham e Isaac</i>
VOCI	VOCI	VOCI
(testo in latino)	(testo in tedesco)	(testo in ebraico)
tenore	-	-
baritono	-	baritono
coro	coro	-
LEGNI	LEGNI	LEGNI
flauto	2 flauti	2 flauti
2 oboi	2 oboi	oboe
corno inglese	corno inglese	corno inglese
-	-	clarinetto
-	-	clarinetto basso
-	fagotto	2 fagotti
contrafagotto	-	-
OTTONI	OTTONI	OTTONI
-	-	corno
4 trombe	3 trombe	2 trombe
4 tromboni	3 tromboni	2 tromboni
-	-	basso-tuba
arpa	arpa	-
organo	-	-
ARCHI	ARCHI	ARCHI
solo va. e cb.	solo va. e cb.	12.4.3.2.

Abraham e Isaac è una composizione dodecafonica basata su una serie che Stravinsky utilizza sia nella forma originale sia nella versione retrograda, nell'inversione e nell'inversione retrograda. La partitura è fittamente intrecciata di complessi procedimenti canonici e si richiama dal punto di vista formale al *Canticum* e alle *Choral-Variationen*: anche se nella “Ballata sacra” l'introduzione è seguita da un unico lungo movimento, si osserva infatti che quest'ultimo è “suddiviso, in rapporto alle differenze di tempo, in cinque sezioni”,⁴⁵ di cui la terza (croma = 92–96; “Meno mosso”) consiste per “la maggior parte [...] di una declamazione senza accompagnamento per il solista”⁴⁶ e assume per contrasto un particolare rilievo espressivo.

Il rapporto con l'architettura e i simboli della basilica di San Marco

La trascrizione del corale *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* costituisce l'accesso alle *Variationen* e corrisponde dunque idealmente al nartece della basilica di San Marco: un luogo di mediazione attraverso il quale è necessario passare per accedere “allo spazio trasfigurato dove si svolge la vita cristiana”.⁴⁷ In questo senso, e pur avendo un diverso

⁴⁵ Spies, *Notes*, 105.

⁴⁶ White, *Stravinskij*, 644.

⁴⁷ Bettini, *L'architettura di San Marco*, 254.

rapporto con le successive sezioni dell'opera, il brano si richiama alla "Dedicatio" del *Canticum Sacrum*: come già detto, le due partiture presentano infatti un'analogia strutturale formale (introduzione + 5 movimenti) e in entrambi i casi, preannunciando la struttura di *Abraham e Isaac*, "la maggiore tensione si raccoglie nel punto tre, che è anche la cuspide".⁴⁸ Nelle *Choral-Variationen* tale circostanza è tuttavia riaffermata anche sul piano armonico: sia il corale del *Weihnachts-Oratorium* sia le *Canonische Veränderungen* sono infatti in Do maggiore, mentre Stravinsky traccia un percorso "ad arco" basato sui primi tre gradi del circolo delle quinte (Do – Sol – Re), reso però più dinamico da un singolare effetto-sorpresa o di "simmetria spezzata"⁴⁹ in corrispondenza con la terza variazione. Lo schema dell'opera è dunque il seguente: "Choral" (Do maggiore) – "Var. I. In canone all'ottava" (Do maggiore) – "Var. II. Alio modo in canone alla Quinta" (Sol maggiore) – "Var. III. In canone alla Settima" (Re bemolle maggiore) – "Var. IV. In canone all'Ottava per augmentationem" (Sol maggiore) – "Var. V. L'altra sorte del canone al rovescio: 1. alla Sesta, 2. alla Terza, 3. alla Seconda, 4. alla Nona" (Do maggiore).⁵⁰ Lasciando da parte il corale, che si pone armonicamente sullo stesso piano della prima variazione, e considerando invece le tonalità dei cinque brani successivi, si ottiene la sequenza

Do – Sol – Re bemolle – Sol – Do

che può essere letta anche a partire dall'ultima nota (ossia per "moto contrario") restando immutata: si tratta infatti di un palindromo bifronte, paragonabile in questo senso alla parola TENET del quadrato magico

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S ⁵¹

Il verbo, traducibile come 'tiene' o 'mantiene', presenta in posizione centrale l'unica lettera, ossia la N (come *Nomen* in riferimento al nome di Cristo), che ricorre soltanto una volta nel quadrato magico. Inoltre esso traccia al suo interno una croce che sembra realmente "sostenere" il tutto. Se considerato in senso orizzontale, il verbo TENET appare

⁴⁸ Restagno, *Schönberg e Stravinsky*, 411.

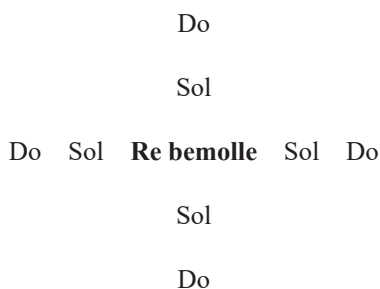
⁴⁹ Boucourechliev, *Igor Stravinsky*, 320.

⁵⁰ Claudia Vincis ha effettuato un'attenta ricognizione dell'abbozzo e degli schizzi dell'opera, individuando alcuni importanti passaggi del processo creativo. In particolare, per quanto riguarda la trascrizione del corale d'apertura, ha stabilito che "due fogli separati, solo in un secondo tempo incollati insieme, [Stravinsky] trascrive altrettante armonizzazioni, rispettivamente in Sol maggiore in Re maggiore della melodia luterana *Vom Himmel hoch, da komm ich her*. Assunta la versione in Sol maggiore, differente non solo sul piano armonico, il compositore appronta poi una trasposizione in Do maggiore [...]" (Vincis, "Stravinsky ricompono Bach", 693).

⁵¹ Cammilleri, *Il quadrato magico*, 52–54.

d'altronde “come una specie di bilancia ai cui estremi, come contrappesi, stanno due ‘et’”,⁵² o per meglio dire le coppie di lettere $T - E / E - T$, che sono l'una il contrario dell'altra.

La nostra tesi è dunque che il quadrato magico costituisca uno dei riferimenti formali delle *Choral-Variationen* e che in particolare la tonalità di Re bemolle maggiore corrisponda in questo senso alla lettera N del verbo TENET: è infatti l'unica che ricorre soltanto una volta nella sequenza armonica dell'opera, dividendola in due coppie simmetriche e contrapposte: Do – Sol / Sol – Do. Tra l'altro, così come accade per il verbo TENET, anche le tonalità delle *Choral-Variationen* possono disporsi in senso orizzontale e verticale, determinando una croce greca che ha nel Re bemolle il suo punto d'intersezione:



Com'è noto, la pianta della basilica di San Marco è concepita sul modello della basilica dei Santi Apostoli (*Apostoleion*) di Costantinopoli, “a croce greca, con i bracci uguali, suddivisi in tre navate con matronei e cinque cupole sostenute da volte che poggiavano su pilastri quadrupoli”.⁵³

Le quattro cupole che sormontano le cappelle della basilica circondano una quinta cupola più grande, disposta sull'intersezione fra la navata principale e il transetto. Premesso che il numero cinque rappresenta in senso simbolico il fondamento dell'edificio,⁵⁴ è chiaro che dal punto di vista armonico Stravinsky concepisce la partitura come una sequenza di quattro variazioni suddivise in due coppie (I–II / IV–V) che si dispiegano intorno alla variazione centrale (III) in Re bemolle maggiore. Riportando in pianta sia le lettere della parola TENET (disposta in forma di croce) sia le tonalità delle cinque variazioni, e immaginando una particolare corrispondenza fra i brani musicali e l'ordine delle cupole di San Marco, s'individuano alcune interessanti relazioni e figure geometriche nascoste:

L'idea di assumere il quadrato magico in rapporto alla composizione musicale si trova per la prima volta in Anton Webern, che descrive le caratteristiche “dell'antico motto

⁵² Ibid., 53.

⁵³ D'Agostino e Panciera, *Il mistero della salvezza*, 6. Riguardo pianta della basilica dei Santi Apostoli (distrutta nel 1461) sono state formulate varie ipotesi ricostruttive (Bettini, *L'architettura di San Marco*, tavole VII e VIII).

⁵⁴ Cinque sono infatti non soltanto le cupole, ma anche le campane della torre della chiesa. Inoltre, nell'arcone scolpito della porta maggiore, è raffigurato l'“architetto ignoto” dell'edificio: barbuto, con le grucce, vestito in abiti orientali e seduto su una cattedra alla cui base è scolpita la faccia di un dado con cinque punti, disposti secondo l'ordine delle cupole della basilica.

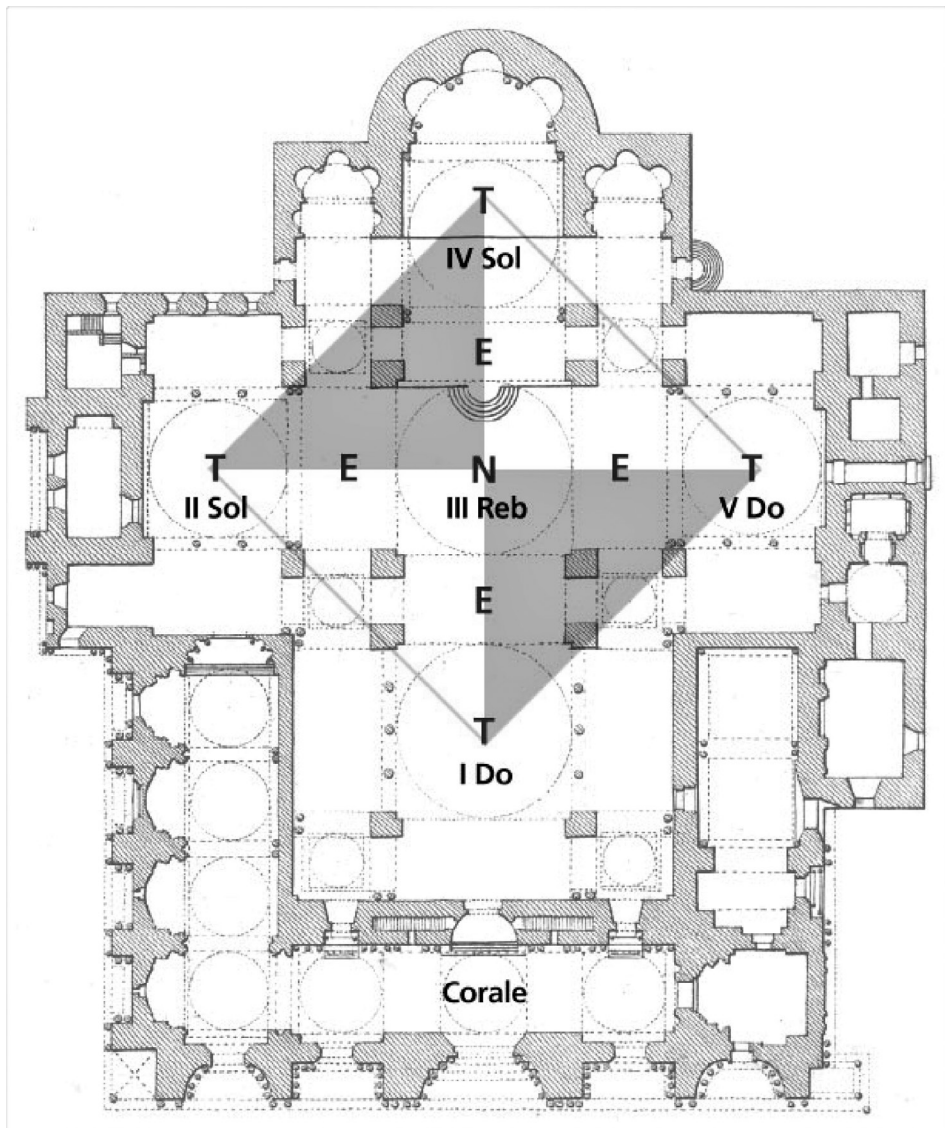


Figura 1

Pianta della basilica di San Marco (elaborazione grafica: Guido Mapelli). I numeri romani indicano le tonalità delle cinque *Choral-Variationen* Bach-Stravinsky; le linee che congiungono le variazioni I-II e IV-V indicano gli intervalli di quinta giusta ascendente e discendente Do – Sol / Sol – Do; i due triangoli indicano infine i possibili rapporti di simmetria fra le variazioni I-II / IV-V la variazione centrale in Re bemolle maggiore (III).

latino” in una celebre lettera a Hildegard Jone:⁵⁵ considerando la particolare natura delle *Choral-Variationen* – che impone a Stravinsky il massimo rispettoso “distacco” dall’originale – il riferimento al quadrato magico ci appare dunque come una sorta di segnale cifrato, che nell’ambito di un brano completamente tonale rappresenta l’unico omaggio possibile al mondo weberniano.

Come già detto, le *Choral-Variationen* iniziano e finiscono in Do maggiore e sia la trascrizione del corale sia la conclusione della quinta variazione sono affidate alle trombe e ai tromboni: nelle ultime tre battute del pezzo i fagotti, le viole e i contrabbassi eseguono infatti un lungo pedale di tonica, mentre gli ottoni (“senza sordina”, “Leggierissimo”) proseguono la tessitura contrappuntistica fino alle quattro note del cognome BACH, divise a batt. 56 fra la seconda e la terza tromba (Si bemolle – La / Do – Si naturale).⁵⁶

Ad accezione del brano conclusivo dell’opera, Stravinsky non utilizza mai l’organico completo dell’orchestra, conferendo ai singoli brani un carattere per lo più cameristico, che corrisponde peraltro allo stile di gran parte della sua produzione di quegli anni. Quel che determina il carattere peculiare dell’opera di Stravinsky è tuttavia la presenza del coro nelle Variazioni II–V. Il riferimento è ancora il *Weihnachts-Oratorium*, ma con l’importante differenza di adottare in tutti e quattro i brani la prima strofa del testo di Lutero: “Vom Himmel hoch, da komm’ ich her, / Ich bring euch gute neue Mär; / Der guten Mär bring ich so viel, / Davon ich singen und sagen will”.

Riguardo alla presenza delle voci, che conferisce alla partitura un tratto espressivo del tutto originale, Robert Craft osserva che

il coro, sempre *piano*, di sfondo, presenta la singolarità di restare costantemente nel registro basso e sempre raddoppiato in orchestra; il fatto che taccia nella prima “Variazione” ha pure un valore di preparazione drammatica. Quindi lo udiamo parzialmente nelle “Variazioni” successive: soprani e tenori nella III, contralti, tenori divisi e bassi nella IV, finché solo nell’ultima canta al completo.⁵⁷

È da notare che nella cupola dell’Emanuele, posta sopra l’altare maggiore, è riportata nel cartiglio del profeta Eggeo la frase “Ecce venit desideratus eius”. Tali parole si riferiscono tuttavia all’Epifania di Cristo – rappresentata nel battistero della basilica – e non alla sua nascita, che invece viene esclusa dall’iconografia musiva di San Marco, “secondo i canoni della tradizione della Chiesa orientale che tarda ad accogliere l’evento come festività autonoma rispetto all’Occidente”.⁵⁸ Assumendo come soggetto la natività di Cristo, le *Choral-Variationen* costituiscono dunque un ideale completamento sonoro della narrazione visuale della basilica.

⁵⁵ Webern, lettera a Hildegard Jone (11 marzo 1931), in *Briefe*, 17–18. Il compositore cita il quadrato magico anche nell’ultima lezione del ciclo *Der Weg zur Komposition in zwölf Tönen* (2 marzo 1932). Webern, *Der Weg zur Neuen Musik*, 61.

⁵⁶ Bach e Stravinsky, *Choral-Variationen*, 51.

⁵⁷ Craft, “Bach-Stravinsky”, 40. La quinta variazione è anche l’unico brano dell’opera in cui la melodia del corale è eseguita in canone (batt. 39–52).

⁵⁸ D’Agostino e Panciera, *Il mistero della salvezza*, 40.

Conclusioni

Poste di fianco al *Canticum Sacrum*, “i cui gelidi bagliori metallici, con luci quasi di pietre dure, sembrano evocare i mosaici bizantini”,⁵⁹ le *Choral-Variationen* irradiano, attraverso la varietà e leggerezza degli effetti timbrici, un’aura più serena e solenne. Il *Canticum* e le *Choral-Variationen* rispecchiano d’altronde i due volti dell’ultimo Stravinsky: quello rivolto alla graduale conquista dello spazio seriale con il *Septet*, la *Cantata*, il ciclo di miniature funebri iniziato con *In Memoriam Dylan Thomas* e in prospettiva anche *Agon*, *Threni*, *Abraham e Isaac* e i *Requiem Canticles*; e quello tendente al compimento, ben oltre *The Rake’s Progress*, di un percorso basato sull’idea di un rapporto creativo con la tradizione che rappresenta l’epilogo dei tanti “ritorni a...” cominciati negli anni Venti con *Pulcinella*. Per tutto il corso della sua vita Stravinsky ha infatti rivelato, in maniera più o meno esplicita, un costante desiderio di dialogare con l’intera storia della musica, dal folklore russo alla dodecafonia, e se in senso generale gran parte della sua produzione appare segnata dal tentativo di “riabilitare alcuni principi dimenticati [...] del passato”,⁶⁰ vi sono certe opere in cui tale riflessione assume quasi il carattere di un colloquio diretto. È il caso degli “incontri” con Gesualdo, Pergolesi, Čajkovskij e naturalmente Bach, dai quali, come osserva Milan Kundera, derivano alcune “trascrizioni di questa o quell’altra opera antica, di questo e quel particolare stile, che costituiscono la maniera caratteristica di Stravinsky, una maniera che non si ritrova praticamente in nessun compositore del suo tempo (mentre la si ritrova in Picasso)”.⁶¹

A questo particolare itinerario creativo appartengono per esempio il secondo movimento della *Sinfonia di Salmi*,⁶² l’inizio del *Concerto “Dumbarton Oaks”* (1937–1938), che “somiglia da vicino a quello del *Terzo Brandeburghese*”,⁶³ e naturalmente le *Choral-Variationen*, che insieme alle *Sacrae Cantiones* e al *Monumentum*, ne costituiscono l’ultima espressione in senso assoluto: in questo caso Stravinsky guarda infatti direttamente “nello specchio” di Bach o di Gesualdo e il risultato sono tre opere quasi impossibili da classificare, dato che a seconda del punto di vista ci appaiono come trascrizioni o geniali ricomposizioni di modelli del passato.

Nel 1935 Anton Webern aveva ultimato una versione per orchestra del “Ricarcar a 6” del *Musikalisches Opfer* di Bach, in cui si prefiggeva di “destare ciò che [...] dorme

⁵⁹ Petazzi, “Schönberg e Stravinsky”, 101.

⁶⁰ Kundera, *I testamenti traditi*, 83.

⁶¹ Ibid.

⁶² In questo caso il riferimento è costituito dal *Musikalisches Opfer*, BWV 1079: il movimento della *Sinfonia* è infatti una doppia fuga la cui prima sezione, soltanto strumentale, è nella stessa tonalità del “Ricercar a 3” con il quale si apre il ciclo bachiano (Do minore). Tra l’altro il soggetto della fuga di Stravinsky presenta il medesimo andamento ascendente-discendente del “Thema Regium” e comincia con la stessa nota (Do⁴) e con lo stesso intervallo: la terza minore ascendente Do–Mi bemolle. Il rapporto in controluce fra la fuga di Stravinsky e il “Ricercar a 3” si percepisce con particolare evidenza ascoltando la *Sinfonia di Salmi* nella versione per due pianoforti di Dmitrij Šostakovič (1930).

⁶³ Stravinsky, *Themes and Conclusions*, 47.

ancora nascosto in questa rappresentazione astratta”.⁶⁴ Il compositore frammenta le linee del contrappunto originale fra i timbri-colori dei vari strumenti e il risultato, pur senza compromettere la riconoscibilità del testo (che risulta anzi come “spiegato” o illuminato dall’interno), appare dunque del tutto weberniano. Nonostante la differenza dell’approccio compositivo, qualcosa del genere accade anche nelle *Choral-Variationen*, dov’è chiaro fin dall’inizio che alla musica di Bach si sovrappongono alcuni tratti caratteristici del linguaggio di Stravinsky: nel suono di austera fanfara del corale d’apertura o nel modo in cui la tromba e il trombone con sordina (“sempre marcato, in *p*”) armonizzano la melodia del coro nella seconda variazione (batt. 3–7). Nella variazione successiva si ascoltino invece il dialogo tra il flauto, il corno inglese e il fagotto, interamente ideato da Stravinsky, che si dispiega sui rintocchi dell’arpa e degli archi in pizzicato e sul *cantus firmus* dei soprani e dei tenori; oppure i “suoni isolati” del trombone e della tromba con sordina che punteggiano l’inizio del corale (batt. 5–8) e alludono a certi aspetti dello stile di Webern.

Pensando alla sequenza armonica che costituisce il fondamento dell’opera e al suo rapporto con il quadrato magico, sembra d’altronde che l’aspetto cruciale delle *Choral-Variationen* sia proprio l’idea di rendere un omaggio nascosto al maestro viennese, divenuto frattanto lui stesso un personaggio storico, fatalmente trascinato al di là del tempo.

⁶⁴ Webern, lettera a Hermann Scherchen, 26. Realizzata fra il novembre 1934 e il 21 gennaio 1935, la trascrizione è stata pubblicata da Universal Edition nel 1935 con il titolo *Fuga (Ricerca) à 6 voci: No. 2 aus dem “Musikalisches Opfer” von Joh. Seb. Bach*. La prima esecuzione assoluta è stata diretta da Anton Webern a Londra il 25 aprile 1935. Riguardo a quest’opera cfr. Zacher, “Zu Anton Weberns Bachverständnis”, 290–305.

Bibliografia

EDIZIONI MUSICALI

- Bach, Johann Sebastian. “Einige canonische Veränderungen über das Weihnachtslied Vom Himmel hoch, da komm ich her für die Orgel mit zwei Klavieren und dem Pedal: Stichfassung, BWV 769”. In *Orgelwerke*, vol. 2, *Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift*, a cura di Hans Klotz, 197–214. Kassel: Bärenreiter, 1999.
- . “Vom Himel hoch, da kom ich her per Canones à 2 claviers et pédale, BWV 769a”. In *Orgelwerke*, vol. 2, *Die Orgelchoräle aus der Leipziger Originalhandschrift*, a cura di Hans Klotz, 98–112. Kassel: Bärenreiter, 1999.
- . “Weihnachts-Oratorium, BWV 248”. In *Die großen Vokalwerke*, vol. 3, *Oratorien*, a cura del Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen e Bach-Archiv Leipzig, 27–336. Kassel: Bärenreiter, 1999.
- Bach, Johann Sebastian e Igor Stravinsky. *Choral-Variationen über das Weihnachtslied “Vom Himmel hoch da komm’ich her”*: *Trascribed for Mixed Chorus and Orchestra*. London: Boosey & Hawkes, 1956.
- Stravinsky, Igor. *Abraham and Isaac: A Sacred Ballad for Baritone and Chamber Orchestra*. London: Boosey & Hawkes, 1965.
- . *Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis*. London: Boosey & Hawkes, 1956.
- Stravinsky, Igor e Charles Ferdinand Ramuz. *L’Histoire du Soldat*. A cura di John Carewe. London: Chester Music, 1987.

LETTERATURA

- Andrissen, Louis e Elmer Schönberger. *L’orologio apollineo: su Stravinsky*. Prefazione di Filippo Del Corno. Traduzione di Valeria Gorla. Milano: il Saggiatore, 2017.
- Basso, Alberto. *Frau Musika: la vita e le opere di J.S. Bach*. Vol. 2, *Lipsia e le opere della maturità (1723–1750)*. Torino: EDT, 1983.
- Bettini, Sergio. *L’architettura di San Marco: origini e significato*. Padova: Le tre Venezie, 1946.
- Bockholdt, Rudolf. “Gibt es eine Bach-Interpretation Strawinskijs? Zu den Choral-Variationen über das Weihnachtslied ‘Vom Himmel hoch da komm’ ich her’”. In *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz; Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress, Stuttgart 1985*, vol. 2, a cura di Dietrich Berke e Dorothee Hanemann, 204–211. Kassel: Bärenreiter, 1987.
- Boucouchiev, André. *Igor Stravinsky*. Traduzione di Lorenzo Pellizzari. Milano: Rusconi, 1984.
- Camilleri, Rino. *Il quadrato magico*. Prefazione di Vittorio Messori. Milano: Rizzoli, 1999.
- Craft, Robert. “Bach-Stravinsky: Choral und Variationen über das Weihnachtslied Vom Himmel hoch”. In *Le musiche religiose di Igor Strawinsky, con il catalogo analitico completo di tutte le sue opere*, 23–36. Venezia: Lombroso, 1960.
- . “Il Canticum Sacrum”. In *Le musiche religiose di Igor Strawinsky, con il catalogo analitico completo di tutte le sue opere*, 37–46. Venezia: Lombroso, 1960.
- . *Dearest Bubushkin: The Correspondence of Vera and Igor Stravinsky, 1921–1954*;

- With Excerpts from Vera Stravinsky's Diaries, 1922–1971*. London: Thames and Hudson, 1985.
- . “‘Inguarum’ Stravinsky e Adriana Panni”. In *Novecento: studi in onore di Adriana Panni*, a cura di Arrigo Quattrocchi, 15–18. Torino: EDT, 1996.
- . *Stravinsky: Chronicle of a Friendship*. Revised and expanded ed. Nashville: Vanderbilt University Press, 1994.
- D’Agostino, Milena e Nicola Panciera, eds. *Il mistero della salvezza nei mosaici di San Marco*. Presentazione di mons. Antonio Meneguolo. Castel Bolognese (Ravenna): Itaca, 2005.
- David, Hans Theodore. *J. S. Bach's Musical Offering: History, Interpretation and Analysis*. New York: Dover, 1972.
- Dentler, Hans-Eberhard. *L'Arte della fuga di Johann Sebastian Bach: un'opera pitagorica e la sua realizzazione*. Traduzione di Elisabetta Zoni. Milano: Skira, 2000.
- Finno, Giuseppina. *Stravinsky e Gesualdo*. Gesualdo: La Stamperia del Principe, 2017.
- Hamilton, David. “Igor Stravinsky: A Discography of the Composer’s Performances”. In *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky*, a cura di Benjamin Boretz e Edward T. Cone, 268–284. New York: Norton & Company, 1972.
- Kéler, Yves. *Les 43 chants de Martin Luther*. Paris: Beauchesne, 2013.
- Kirkendale, Ursula. “La fonte dell’*Offerta musicale* di Bach: Quintiliano, *Institutio oratoria*”. In *Musica Poëtica: Johann Sebastian Bach e la tradizione europea*, a cura di Maria Teresa Giannelli, 133–190. Genova: ECIG, 1986.
- Kundera, Milan. *I testamenti traditi*. Traduzione di Ena Marchi. Milano: Adelphi, 1994.
- Lualdi, Adriano. *Giacomo Puccini, i suoi detrattori e l’Opera nazionale del ’900*. Milano: Scuola Tip. Figli della Provvidenza, 1960.
- Mila, Massimo. *Compagno Strawinsky*. Torino: Einaudi, 1983.
- Panni, Marcello. “Prefazione in guisa di divagazione sul tema”. In Dario Oliveri, *In viaggio con Stravinsky*, 7–10. Palermo: Novecento, 2017.
- Petazzi, Paolo. “Schönberg e Stravinsky: due modi di vivere l’esperienza bachiana”. In *La trascrizione Bach e Busoni: atti del convegno internazionale (Empoli-Firenze 23–26 ottobre 1985)*, a cura di Talia Pecker Berio, 65–104. Firenze: Olschki, 1987.
- Pozzi, Egidio. “From the Project for a *Passion selon Saint Marc* to the Realization of the *Canticum Sacrum*: The Events Surrounding Stravinsky’s Venetian Commission”. *Journal of Literature and Art Studies* 4, n. 12 (2014): 1053–1079. <https://doi.org/10.17265/2159-5836/2014.12.006>.
- Restagno, Enzo. *Schönberg e Stravinsky: storia di un’impossibile amicizia*. Milano: Il saggiaatore, 2014.
- Schillings, Heinz. *Martin Lutero: ribelle in un’epoca di cambiamenti radiali*. Traduzione di Roberto Tresoldi. Torino: Claudiana, 2016.
- Schmieder, Wolfgang, ed. *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach: Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1950.
- Spies, Claudio. “Notes on Stravinsky’s *Abraham and Isaac*”. *Perspectives of New Music* 3, n. 2 (1965): 104–126. <https://doi.org/10.2307/832508>.
- Straus, Joseph N. *Stravinsky’s Late Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

- Stravinsky, Igor. *Cronache della mia vita*. Traduzione di Alberto Mantelli. Milano: Feltrinelli, 1979.
- . *Themes and Conclusions*. London: Faber & Faber, 1972.
- Stravinsky, Igor e Robert Craft. *Colloqui con Stravinsky*. Traduzione di Luigi Bonino Savarino. Torino: Einaudi, 1977.
- . *Ricordi e commenti*. Traduzione di Franco Salvatorelli. Milano: Adelphi, 2008.
- Stravinsky, Vera e Robert Craft. *Stravinsky in Pictures and Documents*. London: Hutchinson, 1979.
- Vincis, Claudia. “Stravinskij ricomponere Bach: le *Choral-Variationen über das Weihnachtslied ‘Vom Himmel hoch, da komm’ ich her’*”. In *Album amicorum Albert Dunning: in occasione del suo LXV compleanno*, a cura di Giacomo Fornari, 589–712. Turnhout: Brepols, 2002.
- Vlad, Roman. “Le musiche religiose di Stravinsky”. In *Le musiche religiose di Igor Stravinsky, con il catalogo analitico completo di tutte le sue opere*. Venezia: Lombroso, 1960.
- . *Stravinsky*. Torino: Einaudi, 1973.
- Walsh, Stephen. *Stravinsky: The Second Exile; France and America, 1934–1971*. New York: Knopf, 2006.
- Watkins, Glenn. *Gesualdo: The Man and His Music*. London: Oxford University Press, 1973.
- . “Vorwort”. In Gesualdo di Venosa, *Sacrae Cantiones für sechs und sieben Stimmen*, xi–xiii. Hamburg: Ugrino, 1961.
- Webern, Anton. *Briefe an Hildegard Jone und Josef Humplik*. A cura di Josef Polnauer. Wien: Universal, 1959.
- . Lettera a Hermann Scherchen (1 gennaio 1938). In *Die Reihe*, vol. 2, *Anton Webern*, a cura di Herbert Eimert in collaborazione con Karlheinz Stockhausen, 25–26. Wien: Universal, 1955.
- . *Der Weg zur Neuen Musik*. A cura di Willi Reich. Wien: Universal, 1960.
- White, Eric Walter. *Stravinskij*. Traduzione di Maurizio Papini. Milano: Mondadori, 1983.
- Zacher, Gerd. “Zu Anton Weberns Bachverständnis: die Instrumentation des Ricercars”. In *Anton Webern*, vol. 1, a cura di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn, 290–305. Musik-Konzepte, Sonderband. München: Edition Text + Kritik, 1983.

CHORAL-VARIATIONEN BACHA IN STRAVINSKEGA ZA
BAZILIKO SV. MARKA: SIMBOLIKA IN MAGIČNI KVADRAT

Povzetek

Po smrti Arnolda Schönberga (Los Angeles, 23. julij 1951) in prvi izvedbi dela *The Rake's Progress* (Benetke, 11. september 1951) je Stravinski prekinil komponiranje nove opere na libreto Audna in Kallmana (*Delia* oz. *A Masque of Night*) in se začel v večji meri spogledovati z glasbo Antona Weberna in druge dunajske šole. Jeseni leta 1951 je v Nemčiji poslušal zvočne posnetke skladb »Der Tanz ums Goldene Kalb« (iz drugega dejanja opere *Moses und Aron*) Schönberga in Variacije, op. 30, Weberna. Po vrnitvi v Kalifornijo je pričel komponirati skladbi *Cantata* (1951–1952) in *Septet* (1952–1953), ki predstavljata prvi poskus uporabe serialne tehnike. Pet let kasneje, 13. septembra 1956, pa je Stravinski v baziliki sv. Marka v Benetkah dirigiral svoje delo *Canticum Sacrum ad Honorem Sancti Marci Nominis* (1955) skupaj s skladbo *Choral-Variationen über das Weihnachtslied »Vom Himmel hoch, da komm' ich her«* (1955–1956). Slednja je veliko več kot zgolj orkestracija Bachovih *Canonische Veränderungen*, BWV 796 iz let 1746–1747. Bach melodije Luthrovega korala ne predstavi na začetku skladbe; Stravinski pa nasprotno delo uvede z različico božičnega korala za trobente in fagote ter ga zboru poveri v variacijah II–V, vendar zbor odpoje le prve štiri kitice. *Choral-Variationen* predstavljajo ustvarjalno uporabo Bachovega dela in so močno povezane z arhitekturno zgradbo in simboli bazilike sv. Marka. Poleg tega so na neočiten način povezane z magičnim kvadratom SATOR | AREPO | TENET | OPERA | ROTAS in z glasbo Antona Weberna.