

NAXOS

Ildebrando  
**PIZZETTI**

Concerto dell'estate

L'Edipo Re • Clitennestra • La Festa delle Panatenee

Thessaloniki State Symphony Orchestra

Myron Michailidis



INCLUDES WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

## Ildebrando Pizzetti (1880-1968): Summer Concerto · Three Symphonic Preludes for Sophocles' Oedipus Rex · Prelude to Clytemnestra · The Feast of the Panathenaea

In April 1968, two months after Pizzetti's death, British musicologist and twentieth-century Italian music specialist John Waterhouse wrote that 'his earlier achievements place him alongside Casella and Malipiero as one of the leading Italian composers of his generation. His works are notable for a refined, noble expressiveness which provided a badly needed antidote to the crudity of so much turn-of-the-century Italian music'. To the general reader who is not versed in twentieth-century Italian musical politics, the strong-worded formulation of Waterhouse's last sentence prompts a logical question: which element of Italian music around 1900 could possibly be so noxious as to require an emergency antidote? The answer is *verismo* with all of its excesses in Italian opera, viewed by many younger composers and music critics as deleterious to the health of the nation's operatic tradition. Along with Pizzetti, the so-called 'generation of the 1880s' included Gian Francesco Malipiero (1882-1973) and Alfredo Casella (1883-1947), often extending in relevant literature slightly backwards to Ottorino Respighi (1879-1936) in order to legitimize critical claims for an organized reaction to *verismo* ideals, based on an entirely different set of musico-poetic principles.

Pizzetti was the only one among his colleagues who systematically sought to devise a new synthesis of words and music, embarking on various operatic projects throughout his life. From an early age his interest had revolved around the theatre, and already in his teens Ildebrando had contemplated a career as a playwright. Although music finally won him over, the composer infused it with his love for drama and subsequently enjoyed a prolific career as a composer for the stage.

Prompted by Giovanni Tebaldini, a pioneering musicologist and director of the Parma Conservatory where he was studying in the late 1890s, Pizzetti became intimately acquainted with Renaissance and Baroque Italian musical tradition. His research yielded

beneficial results for his musical personality, and was complemented by his youthful interest in avant-garde musical output. Notable is an analytical essay on Paul Dukas' opera *Ariane et Barbe-bleue*, which demonstrates his keen interest in modern operatic projects.

A meeting with his country's most celebrated – and most controversial – literary figure, Gabriele D'Annunzio, proved pivotal for young 'Ildebrando da Parma' (a pen name devised by D'Annunzio with obvious nationalistic overtones). Their association was fruitful and led to a series of projects for which he attracted considerable attention. For Pizzetti the composer, the meaningful symbiosis of word and music remained a lifelong mission. He never stopped 'affirming his conviction that the highest, greatest, and loftiest form of musical expression is the dramatic, and more particularly music for the stage'. This fundamental claim from his article *Music and Drama* (October 1931) led to his firm belief that 'no artistic expression in any art is of value or has a reason to exist, unless it has the qualities of a drama or represents the consequences and conclusions of a drama'.

In the article's last paragraph, Pizzetti encapsulates his music philosophy: 'Dramatic music should express life in action – conflicts of matter and mind, of instincts and aspirations, of egoism and moral duty; and lyrical music should express the transcendence, the overcoming of these conflicts. There is no music other than these two types, not even outside the music for the stage. . . . Symphonic music obeys the same laws, even though it be without words; it must have dramatic life to be music at all, that is, it must have a content born of conflict, lest it be a mere juggling with sound and noise'. Listening to the orchestral selections on this recording, Pizzetti's final words might enhance our perception of these pieces.

*Concerto dell'estate* (Summer Concerto) is actually a concertante work for large orchestra, where specific

instruments are featured as 'first among equals' primarily for their idiomatic tone-colour, rather than for a mere display of virtuosity. The composer considered this to be his most important work and described it as his 'pastoral symphony'. This is clearly an allusion to Beethoven's famous explanatory remark prefacing his own 'Pastoral' symphony, that it was 'more the expression of feeling than [tone-]painting' – i.e. more about capturing the ineffable sentiments evoked by nature than merely depicting various scenes and placing emphasis on narrative detail. Guido M. Gatti, the noted Italian music critic and a personal friend as well as biographer of Pizzetti, informs us that the composer had a 'passionate love for the countryside', finding in it powerful stimuli for expressing his emotions.

Not that the music is devoid of depictive powers, of course. As the imaginary curtain is raised in the first movement, *Mattutino* (Morning), we are dropped in the middle of a bustling, sunny summer morning scene, roosters crowing persistently through a prominent ascending arpeggiated motive in the woodwinds. Aside from a piano, the multifarious orchestral palette includes two harps that play a prominent role and lend an air of excitement and optimism. Things calm down in the next section with a reminiscence of the vigorous opening theme, played gently in the strings and accompanied by some eerie effects. It is then presented in a new guise by the woodwinds (flutes, clarinets, oboes), first in pairs and then in consecutive, nicely blended solos. Noticeable is the oboe's chromatically inflected line, languid and distant; the fluid subtlety of its velvety tones might suggest a sensuous dance on an imaginary mental plateau. Reality is temporarily enveloped in a misty atmosphere of impermanence, and the characteristic Pizzettian mastery of orchestration is in display. A reprise of the main theme signals the third and final section, where the composer deploys motivic development and various transformations of the main theme: initially playful and eventually triumphant, it gradually builds up to a sonorous climax with inexorable force.

Echoes of Ravel and Debussy saturate the second

movement, headed *Notturmo* (Nocturnal), which resembles a bucolic idyll. Following an introductory *cantilena* in the strings, the elegiac flute melody is weaved onto a discrete orchestral backcloth painted with pastel colours and permeated by the muffled sound of the string section. The horn calls create a spacious symphonic sound-world alluding to the late-Romantic style (with references to Brahms and Mahler). Introspection is the predominant mood here. To put Gatti's aforementioned comment in context, 'if this inclination for meditative solitude were not natural to Pizzetti [see *Notturmo*], this passionate love of the countryside and simple things, this retreating from the world and its madding crowds, we could not well understand the liveliness of rural impressions [see *Mattutino*] that makes itself felt in all his compositions'.

*Gagliarda e Finale* (Galliard and Finale) is the title of the concerto's third movement, a more specific example of neoclassical tendencies. The archaic *gagliarda* originated in fifteenth-century Italy; in his twentieth-century version Pizzetti transforms the already vibrant Renaissance model into a robust, athletic dance – the perfect musical setting for a summer festival. The characteristic theme, boisterous or even epic, returns at certain junctures to demarcate the episodes of the rondo form. In the *Finale*, the energy is dispersed evoking an expansive landscape and the music dies away. Gatti offers a key for appreciating it: 'That sense of broad horizons that emanates from the finest pages of Pizzetti's works is simply and solely the expression of his uncontrollable joy and delight in the presence of a landscape drenched with sunshine or already half-veiled by violet twilight shadows'.

Ancient Greek civilisation had been a lasting source of inspiration for Pizzetti, focusing understandably on the musical tradition. In 1914 he published a lucid critical study entitled *La Musica dei Greci* (The Music of the Greeks). But his fascination with themes from Roman and Greek antiquity can be traced a lot earlier. In 1903 Pizzetti was engaged by the actor Gustavo Salvini to compose incidental music for a production of Sophocles' *Oedipus Rex*, staged in Milan the following

year. The result was a triptych of symphonic intermezzi, published by Ricordi in 1924 as *Tre Preludii Sinfonici per L'Edipo Re di Sofocle* (Three Symphonic Preludes for Sophocles' Oedipus Rex). These preludes provide affective commentary and characterize important points of the drama. They are interwoven through the reappearance of certain principal themes, which in due course undergo various transformations in rhythm, tempo, mode and character.

The desolate initial theme of *Preludio I* appears jointly in the strings and woodwinds, and is complemented with short pleading interjections. The atmosphere is ominous, for the people of Thebes are suffering from a devastating plague. The austere horn melody suspended over a subtly pulsating accompaniment may represent Creon bringing news from the oracle of Apollo. Traces of the main theme eventually usher in a more lyrical new melody in the high strings (Oedipus appeasing his people?), played against a cello countermelody that stems directly from the horn theme. Soon this is joined by other instruments, until it provokes an outcry. After more statements, the prelude ends with a fragment of the main theme.

The mood of *Preludio II* is impetuous and dramatic. The countermelody of the lyrical theme heard in the previous Prelude becomes the driving force, above which the woodwinds introduce a new dynamic theme. Then everything comes to a halt: the oboe intones an expressive melody which prompts answers by different sections of the orchestra. The music pushes to a tumultuous climax where the horn theme (carried over from the first Prelude) is combined with the dynamic new theme. The conclusion reveals a momentary vacillation between major and minor, but the minor mode prevails emphatically. There is no question that this is the epicentre of compact drama.

At the beginning of *Preludio III* Pizzetti conjures an air of melancholy, owing to the doleful transformation of the familiar horn theme now stated with urgency by the strings. The tension peaks with the arrival of a broad theme in the violins, ultimately leading to a state of relief as the violin solo brings catharsis. At the end of

the piece, the music dissipates to a serene echo of the principle theme of *Preludio I* – a truly transcendent finale.

For a composer who had undertaken several film music projects, it is not surprising to see that he invests his scores with cinematic vividness. This is the palpable virtue of what was to be his last opera, *Clitennestra* (Clytemnestra), composed from 1962 to 1964. Consisting of a prelude and two acts set to his own libretto (as was typical of him), the opera was staged at Milan's La Scala in 1965. Of the four pieces presented on this disk, the *Preludio to Clitennestra* (written only after the entire opera was completed) definitely qualifies as the most tenebrous. Pizzetti deliberately casts a darkly hued orchestral mould, forewarning of the dire events about to unfold. This is the tragic ancient Greek myth of Agamemnon's wife and mother of Iphigenia, who, not having forgiven him for sacrificing their child, murders her husband upon his return from Troy.

The sweeping opening theme, with its gripping melodic leap of an ascending major seventh, might be construed as a psychological portrayal of the anguished queen of Mycenae. A tambourine roll is followed by the solemn call of the horns and a heralding motive in the trumpets, perhaps signaling the arrival of the king. In the ensuing, strongly syncopated section, the rhythmic drive is relentless; dark machinations are under way. Distant trumpet calls make way for a melody in the higher strings, expressive of distress. Clytemnestra is being given a second chance: what can possibly reconcile the inner conflicts of her tormented soul? With the restatement of the opening theme we get our answer: nothing! And so the strongly accentuated rhythm of the final notes brings the prelude to an agonizingly dramatic finale. It is as if Clytemnestra, blinded with rage, delivers her violent death blows before our very eyes, frenziedly thrusting her knife into Agamemnon's body again and again.

Early in May 1936 Pizzetti moved to Rome, replacing Respighi as Professor of Advanced Composition at the National Academy of St Cecilia. *La Festa delle Panatenee* (The Feast of the Panathenaea),

incidental music to an assortment of texts by Homer, Sophocles and other ancient Greek writers, was composed for a June 1936 open-air performance among the ancient temples of Paestum, an ancient Greek colony in the southern region of Campania. Dedicated to Gatti, the music is mostly interesting for its thoughtful use of archaic modes. Any attempt to identify them, however, would be pointless, since in the late 1930s their nomenclature was still a cloudy issue. Pizzetti had studied Gregorian chant and the Greek modes, and from early on felt the impulse to blend into his personal style the melodic richness and modal colouring he perceived in these traditions. But his attempt to recreate the *ethos* of ancient Greek music, as he stated, relied more on his empirical perception of the Greek modes and the expressive characteristics befitting a given text or occasion – and this should be our guide.

The *Preludio* serves as a mood-setting preamble for the other two movements. It begins with a chain of improvisatory phrases in the woodwinds and the flute resembling a Greek *aulos*. Picking up speed, the head motive becomes cheerful and propels the music forward, only to fade out in the end.

On the highest point of Paestum is the temple of Athena, presumably the site where the ritual *Danza di Offerta del Peplo a Pallade Atena* (Dance of the Offering of the Peplos to Pallas Athena) was performed. During each festival an outer robe of cloth was offered to the statue of Athena in the Parthenon. The music essentially alternates between a slower, gently waving phrase (first theme) and a faster, lighthearted one (second theme) – both based on the pentatonic scale, hence the exotic feeling. In the central section we hear a distinct modal melody over pulsating drones. Finally, a successive restatement of all themes rounds off the *Danza*.

The dignified *Marcia del Corteo* (March of the Procession) portrays the ceremonial pageant. Midway through this movement Pizzetti introduces a fresh theme and progressively summons the brass forces of his orchestra to gather momentum, maximizing the intensity and advancing towards a monumental finale.

**George-Julius Papadopoulos**

## Thessaloniki State Symphony Orchestra



The Thessaloniki State Symphony Orchestra is one of the leading symphonic orchestras in Greece. The orchestra's extensive repertoire includes works from the baroque to the avant-garde periods of music. The TSSO was founded in 1959 by the Greek composer Solon Michaelides and became a state orchestra in 1969. Many important Greek musicians have served as directors of the TSSO, the founder followed by Georgios Thymis, Alkis Baltas, Karolos Trikolidis, Kosmas Galileas, Konstantinos Patsalides, Leonidas Kavakos and Mikis Michaelides. Today the TSSO numbers approximately one hundred and twenty musicians, with Myron Michailidis as its Artistic Director. Aside from the scheduled symphonic concerts in the major Greek concert venues and international festivals, the TSSO covers a

wide range of artistic activities, performing opera, ballet, music for silent films, and education concerts for children and young people, as well as doing much to promote Greek music. The orchestra has worked with a host of famous soloists and conductors, among them Placido Domingo, Luciano Pavarotti, June Anderson, Shlomo Mintz, Gil Shaham, Aram Khachaturian, Jascha Horenstein, Aldo Ciccolini, Yuri Simonov, Mstislav Rostropovich, Natalia Gutman, Misha Maisky, Dimitris Sgouros, Vladimir Ashkenazy, Paul Badura-Skoda, Nikita Magaloff, Shura Cherkassky, Leonid Kogan, Ruggiero Ricci, Salvatore Accardo, Leonidas Kavakos, Victor Tretyakov, Vladimir Spivakov, Cyprien Katsaris, Lazar Berman, Pierre Fournier, Bruno-Leonardo Gelber, Kostas Paskalis and Martino Tirmo. Recordings include the prize-winning *Impressions for Saxophone and Orchestra* (Naxos 8.557992) and music by Skalkottas (BIS).

[www.tssogr](http://www.tssogr)

## Myron Michailidis



Myron Michailidis is one of the most talented and important Greek conductors of his generation. He has been invited to conduct several prominent orchestras throughout Europe, as well as all the major orchestras in Greece. He is also a regular guest conductor at the Greek National Opera, and appears frequently at various festivals in Greece and abroad. In December 2007 he conducted the TSSO in Beijing, in a historic concert that was one of the major artistic events of the Cultural Year of Greece in China. He has performed with many distinguished artists, and his recording of saxophone music with Theodore Kerkezos inaugurated the new Naxos Greek Classics series. Myron Michailidis studied piano in Athens with Dimitris Toufexis and conducting at the Berlin Music Academy with Hans-Martin Rabenstein, Miltiadis Karydis and Simon Rattle. From 1999 until 2004 he was Permanent Conductor at the Opera of Eastern Saxonia in Germany and in 2004 he was appointed Artistic Director of the TSSO. He holds a law degree from the Athens University.

[www.myronmichailidis.net](http://www.myronmichailidis.net)

## **Ildebrando Pizzetti (1880-1968): Concerto dell'estate · Tre Preludii Sinfonici per L'Edipo Re di Sofocle · Preludio a Clitennestra · La Festa delle Panatenee**

Nell'aprile 1968, due mesi dopo la morte di Pizzetti, John Waterhouse, musicologo inglese specialista di musica italiana del XX secolo, scrisse: "il suo contributo lo colloca tra i principali compositori italiani della propria generazione, accanto a Casella e a Malipiero. Le sue opere sono notevoli per l'espressività raffinata, nobile, antidoto veramente necessario di fronte alla grossolanità di tanta musica italiana del volgare del secolo". Al lettore che conosce poco la politica musicale italiana del Ventesimo secolo le parole forti dell'ultima frase di Waterhouse suggeriscono una domanda logica: quale genere della musica italiana intorno al 1900 poteva essere così dannoso da richiedere un antidoto di emergenza? La risposta è: il verismo, con tutti i suoi eccessi nel melodramma italiano. Molti compositori e critici musicali più giovani lo considerarono deleterio per la salute della tradizione operistica nazionale. Insieme con Pizzetti, la cosiddetta "generazione dell'Ottanta" che comprendeva Gian Francesco Malipiero (1882-1973), Alfredo Casella (1883-1947) e, per alcuni, anche Ottorino Respighi (1879-1936), legittimava le richieste critiche di una reazione organizzata agli ideali del verismo, basata su principi poetico-musicali completamente diversi.

Ildebrando Pizzetti fu l'unico tra i suoi colleghi a cercare sistematicamente di trovare una nuova sintesi di parole e musica, impegnandosi in diversi progetti operistici durante la sua vita. Fin da giovane si era interessato soprattutto di teatro e, già durante l'adolescenza, aveva contemplato una carriera di drammaturgo. Per quanto la musica l'avesse infine conquistato, il compositore riversò in essa il proprio amore per il dramma e in seguito ebbe una prolifica carriera come compositore per il teatro.

Per suggerimento di Giovanni Tebaldini, pioniere della musicologia e direttore del Conservatorio di Parma da lui frequentato alla fine del decennio del 1890, Pizzetti si avvicinò molto alla tradizione musicale rinascimentale e barocca italiana. La sua ricerca ebbe

risultati benefici per la sua personalità musicale, accompagnandosi al suo interesse giovanile per la produzione dell'avanguardia. È notevole un saggio analitico sull'opera *Ariane et Barbe-bleue* di Paul Dukas, in cui il compositore manifesta grande interesse per i progetti operistici moderni.

L'incontro con Gabriele D'Annunzio, l'autorità letteraria italiana più celebrata e più controversa, si rivelò fondamentale per il giovane "Ildebrando da Parma" (lo pseudonimo ideato da D'Annunzio aveva ovvie sfumature nazionalistiche). La collaborazione fu fruttuosa e da essa scaturì una serie di progetti che richiamarono notevole attenzione. Per Pizzetti compositore, la simbiosi significativa tra parole e musica rimase l'ideale di tutta la vita. Non cessò mai di ribadire la propria idea che "la forma di espressione musicale più elevata, grande e nobile è quella drammatica, e soprattutto la musica per la scena". Questa affermazione fondamentale del suo articolo *Musica e dramma* (ottobre 1931) lo portò alla ferma convinzione che qualunque espressione artistica priva di qualità drammatiche o che non rappresentasse le conseguenze e conclusioni di un dramma non avesse valore o ragione d'esistere.

Nell'ultima frase dell'articolo, Pizzetti condensa la propria filosofia musicale: "La musica drammatica deve esprimere la vita in azioni-conflitti tra materia e intelletto, istinti e aspirazioni, egoismo e dovere morale; e la musica lirica deve esprimere la trascendenza, il superamento di questi conflitti. Non esiste musica al di fuori di questi due tipi, nemmeno al di fuori della musica per la scena. . . . La musica sinfonica obbedisce alle stesse leggi, anche se non ha parole; deve avere vita drammatica per essere musica, cioè, deve avere un contenuto nato dal conflitto, per non essere mera manipolazione di suoni e rumori". Ascoltando le selezioni orchestrali di questa registrazione, le ultime parole di Pizzetti aiutano ad apprezzare meglio questi pezzi.

Completato nel 1928 e dedicato alla seconda moglie, il *Concerto dell'estate* è in realtà un'opera concertante per una grande orchestra, in cui alcuni strumenti occupano il posto di "primi inter pares" principalmente per il loro tono-colore idiomático, più che per mero sfoggio di virtuosismo. Il compositore considerava questa la sua opera più importante e la definì la propria "sinfonia pastorale". Si tratta chiaramente di un'allusione alla famosa osservazione inclusa nella prefazione di Beethoven alla sua sinfonia "Pastorale", che sarebbe stata "più l'espressione del sentimento che una descrizione musicale" – cioè mirava più a catturare gli ineffabili sentimenti evocati dalla natura che limitarsi a descrivere scene diverse, sottolineando il dettaglio narrativo. Guido M. Gatti, illustre critico musicale e amico personale oltre che biografo di Pizzetti, ci informa che il compositore nutriva "un amore appassionato per la campagna" da cui attingeva potenti spunti per esprimere le sue emozioni.

Non che la musica sia priva di poteri descrittivi, naturalmente. Mentre si alza l'immaginario sipario sul primo movimento, *Mattutino*, ci troviamo in mezzo a una scena vivace: è una mattina estiva di sole e i galli continuano a cantare attraverso un prominente motivo ascendente arpeggiato nei legni. A parte un pianoforte, la tavolozza orchestrale comprende due arpe che interpretano un ruolo di primo piano e stabiliscono un'aria di eccitazione e ottimismo. Le cose si calmano nella sezione successiva, con una reminiscenza del vigoroso tema di apertura, interpretato delicatamente dagli archi e accompagnato da alcuni effetti misteriosi. Quindi viene presentato sotto una nuova veste dai legni (flauti, clarinetti, oboi) prima a coppie e poi in assolo consecutivi, ben fusi. Spicca la linea musicale dell'oboe, languida e distante, con inflessioni cromatiche; la fluida delicatezza dei suoi toni vellutati può far pensare a una danza sensuale su un'immaginaria pianura mentale. La realtà risulta temporaneamente velata da un'atmosfera di transitorietà e la maestria dell'orchestrazione caratteristica di Pizzetti è in primo piano. Una ripresa del tema principale segnala la terza e ultima sezione, dove il compositore sviluppa i motivi e propone diverse

trasformazioni del tema principale: inizialmente giocoso e infine trionfante, gradualmente si intensifica per raggiungere un culmine sonoro di forza inestinguibile.

Il secondo movimento, intitolato *Notturmo*, è saturo di echi di Ravel e Debussy e somiglia a un idillio notturno. Dopo una cantilena introduttiva negli archi, la melodia elegiaca del flauto si intesse su uno sfondo dipinto di colori pastello e permeato dal suono smorzato della sezione degli archi. I richiami dei corni creano uno spazioso mondo sonoro sinfonico che allude al tardo stile romantico (con riferimenti a Brahms e Mahler). L'introspezione è qui lo stato d'animo dominante. Per inquadrare il commento prima citato di Gatti, "se questa tendenza alla meditazione solitaria non fosse naturale per Pizzetti [v. *Notturmo*], questo amore appassionato per la campagna e per le cose semplici, questo ritirarsi dal mondo e dalle sue pazzie folle, non potremmo comprendere bene la vivacità delle impressioni rurali [v. *Mattutino*] che si fa sentire in tutte le sue composizioni".

*Gagliarda* e *Finale* è il titolo del terzo movimento del concerto, un esempio più specifico di tendenze neoclassiche. L'arcaica *gagliarda* era nata in Italia nel XV secolo; nella sua versione del XX secolo, Pizzetti trasforma il già vivace modello rinascimentale in una robusta danza atletica: una cornice musicale perfetta per una festa d'estate. Il tema caratteristico, impetuoso o persino epico, ritorna in determinati punti a demarcare gli episodi del rondò. Nel *Finale*, l'energia viene dispersa, evocando un ampio paesaggio e la musica si spegne. Gatti offre una chiave per apprezzarlo: "Questa sensazione di vasti orizzonti emanata dalle pagine migliori delle sue opere è semplicemente e unicamente espressione della sua gioia e piacere incontrollabili davanti a un paesaggio intriso della luce del sole o già parzialmente velato dalle ombre viola del crepuscolo".

La civiltà dell'antica Grecia era stata da tempo fonte di ispirazione per Pizzetti, soprattutto la tradizione musicale. Nel 1914 il compositore pubblicò un lucido studio critico intitolato *La Musica dei Greci*. Ma il fascino esercitato su di lui dai temi dell'antichità romana e greca affonda le radici ancora più lontano. Nel 1903 l'attore Gustavo Salvini aveva commissionato a



Pizzetti delle musiche di scena per una rappresentazione dell'*Edipo re* di Sofocle, allestita a Milano l'anno successivo. Il risultato fu un trittico di intermezzi sinfonici, pubblicati da Ricordi nel 1924 con il titolo *Tre Preludii Sinfonici per L'Edipo Re di Sofocle*. Questi preludi forniscono un commento emotivo e caratterizzano importanti punti del dramma. Sono caratterizzati dal ricorrere di determinati motivi principali, che a tempo debito subiscono varie trasformazioni di ritmo, tempo, modalità e carattere.

Il desolato tema iniziale del *Preludio I* compare insieme negli archi e nei legni, accompagnato da brevi esclamazioni supplicanti. L'atmosfera è minacciosa: il popolo di Tebe è afflitto da una devastante pestilenza. L'austera melodia del corno sospesa su un accompagnamento delicatamente pulsante può rappresentare Creonte che porta le notizie dell'oracolo di Apollo. Tracce del tema principale infine annunciano una nuova melodia, più lirica, negli archi alti (Edipo che placa il suo popolo?), eseguita su una contro-melodia del violoncello che scaturisce direttamente dal tema del corno. Presto si aggiungono altri strumenti, fino a creare un frastuono. Dopo altre esposizioni, il preludio termina con un frammento del tema principale.

Lo stato d'animo del *Preludio II* è impetuoso e drammatico. La contro-melodia del tema lirico del Preludio precedente diventa la forza motrice, sulla quale i legni introducono un nuovo tema dinamico. Poi tutto si ferma: l'oboe intona una melodia espressiva che evince risposte da diverse sezioni dell'orchestra. La musica spinge fino a un turbolento momento culminante in cui il tema del corno (residuo del primo Preludio) è combinato con il nuovo tema dinamico. La conclusione rivela un momentaneo vacillare tra tonalità maggiore e minore, ma il modo minore prevale energicamente. Non c'è dubbio: questo è l'epicentro del dramma.

All'inizio del *Preludio III* Pizzetti evoca un'aria di malinconia, con una dolente trasformazione del familiare tema del corno, ora esposto con insistenza dagli archi. La tensione tocca il culmine con l'arrivo di un ampio tema dei violini, che conduce infine a uno stato di sollievo mentre il violino solista porta la catarsi.

Alla fine del brano la musica si dissolve in un'eco serena del tema principale del *Preludio I* – un finale veramente trascendente.

Per un compositore che aveva affrontato diversi progetti di musica da film, non è una sorpresa vedere la vivacità cinematografica entrare nelle sue partiture. Questa è la virtù palpabile di quella che sarebbe stata la sua ultima opera, *Clitennestra*, composta dal 1962 al 1964. Formato da un Preludio e due atti su libretto proprio (caratteristica tipica del compositore), il melodramma fu rappresentato al Teatro alla Scala nel 1965. Dei quattro brani presentati in questo disco, il *Preludio a Clitennestra* (composto solo dopo il completamento dell'opera) rimane decisamente il più tenebroso. Pizzetti crea deliberatamente uno stampo orchestrale dalle sfumature cupe, presaghe dei tragici eventi imminenti. È l'antico e tragico mito greco della sposa di Agamennone e madre di Ifigenia che non riesce a perdonare il marito per aver sacrificato la figlia e lo uccide al suo ritorno da Troia.

L'ampio tema di apertura, con il suo avvincente intervallo melodico ascendente di settima maggiore, potrebbe essere considerato un ritratto psicologico dell'angosciata regina di Micene. Un rullo di tamburello viene seguito dal solenne richiamo dei corni e un motivo di annuncio nelle trombe, che forse indica l'arrivo del re. Nella successiva sezione, fortemente sincopata, la spinta ritmica è implacabile; si preparano cupe macchinazioni. Alcuni richiami delle trombe in lontananza fanno posto a una melodia negli archi alti, che esprime angoscia. Clitennestra ha una seconda possibilità: cosa può riconciliare i conflitti intimi della sua anima tormentata? La risposta arriva con la ripetizione del tema di apertura: nulla! E così il ritmo fortemente accentuato delle note finali porta il Preludio a un angosciato finale drammatico. È come se Clitennestra, accecata dall'ira, vibrasse i suoi violenti colpi mortali davanti ai nostri occhi, affondando freneticamente e ripetutamente il pugnale nel corpo di Agamennone.

All'inizio di maggio 1936 Pizzetti si trasferì a Roma, per sostituire Respighi alla cattedra di

perfezionamento in composizione presso l'Accademia nazionale di Santa Cecilia. *La Festa delle Panatenee*, musica di scena su un assortimento di testi di Omero, Sofocle e altri scrittori dell'antica Grecia, fu composta per uno spettacolo all'aria aperta nel giugno 1936, tra gli antichi templi di Paestum, antica colonia greca fondata nella Campania. Dedicata a Gatti, la musica è interessante soprattutto per il suo attento uso delle modalità arcaiche. Qualunque tentativo di identificarle, tuttavia, sarebbe inutile, in quanto alla fine degli anni Trenta la loro nomenclatura rimaneva ancora una questione nebulosa. Pizzetti aveva studiato canto gregoriano e i modi della musica greca, e dall'inizio provò l'impulso di fondere nel proprio stile personale la ricchezza melodica e la coloritura modale da lui percepita in queste tradizioni. Ma il suo tentativo di ricreare l'*ethos* della musica greca antica, come dichiarò, si basava più sulla sua percezione empirica dei modi greci e le caratteristiche espressive adatte a un dato testo od occasione – e da questo dobbiamo farci guidare.

Il *Preludio* funge da preambolo e stabilisce lo stato d'animo per gli altri due movimenti. Inizia con una catena di frasi estemporanee nei legni e nel flauto che

somiglia a un *aulos* greco. Accelerando, il motivo principale diventa allegro e porta avanti la musica, solo per dissolversi alla fine.

Il tempio di Atena si trova sul punto più alto di Paestum e fu presumibilmente il sito in cui veniva eseguita la rituale *Danza di Offerta del Peplo a Pallade Atena*. Durante ogni festa un peplo veniva offerto alla statua di Atena nel Partenone. La musica essenzialmente alterna una frase lenta, delicatamente ondeggiante (il primo tema) con una più rapida, spensierata (il secondo tema) – entrambe basate sulla scala pentatonica, da cui scaturisce un senso di esotico. Nella sezione centrale sentiamo una distinta melodia modale su bassi pulsanti. La successiva riaffermazione di tutti i tempi conclude questo movimento.

La solenne *Marcia del Corteo* ritrae la processione cerimoniale. A metà di la *Danza*, Pizzetti introduce un tema nuovo e chiama progressivamente gli ottoni della sua orchestra ad accelerare, massimizzando l'intensità per procedere verso un finale monumentale.

**George-Julius Papadopoulos**

*Traduzione di Emanuela Guastella*

## **Ildebrando Pizzetti (1880-1968): Κοντσέρτο του Καλοκαιριού • Τρία Συμφωνικά Πρελούδια για τον Οιδίποδα Τύρανο του Σοφοκλή • Πρελούδιο στην Κλυταμνήστρα • Η Εορτή των Παναθηναίων**

Τον Απρίλιο του 1968, δύο μήνες μετά το θάνατο του Pizzetti, ο Βρετανός μουσικολόγος και ειδικός στην ιταλική μουσική του 20<sup>ου</sup> αιώνα John Waterhouse έγραψε ότι «τα πρώτα επιτεύγματά του τον τοποθετούν πλάι στον Casella και τον Malipiero ως έναν από τους επιφανέστερους Ιταλούς συνθέτες της γενιάς του. Τα έργα του διακρίνονται για μία εκλεπτυσμένη, ευγενή εκφραστικότητα, η οποία παρείχε το αναγκαίο αντίδοτο στην τραχύτητα μεγάλου μέρους της ιταλικής μουσικής στην αλλαγή αιώνα». Για τον αναγνώστη που δεν έχει εντυφώσει στα ζητήματα της ιταλικής μουσικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η έντονη διατύπωση της τελευταίας πρότασης του Waterhouse εγείρει ένα λογικό ερώτημα: ποιο στοιχείο της ιταλικής μουσικής γρήγορα στο 1900 μπορούσε να είναι τόσο επιβλαβές που να χρειάζεται να είναι τόσο υπερβολές του στην ιταλική όπερα, που κρίθηκε από πολλούς νέους συνθέτες και μουσικοκριτικούς «δηλητηριώδης» για την υγεία της οπερατικής παράδοσης του έθνους. Μαζί με τον Pizzetti, η επονομαζόμενη «γενιά του 1880» περιλάμβανε τον Gian Francesco Malipiero (1882-1973) και τον Alfredo Casella (1883-1947), συχνά εκτεινόμενη στη σχετική βιβλιογραφία λίγο νεώτερα στον Ottorino Respighi (1879-1936), για να νομιμοποιήσει τις αξιώσεις της κριτικής για μία οργανωμένη αντίδραση στα ιδεώδη του *βερισμού*, βασισμένη σε ένα εντελώς διαφορετικό σύνολο από μουσικοπονητικές αρχές.

Ο Pizzetti ήταν ο μοναδικός από τους συναδέλφους του που συστηματικά επιδίωξε να αποηχοήσει ένα νέο τρόπο σίξευξης λόγου και μουσικής, υλοποιώντας πολλά οπερατικά σχέδια στη διάρκεια της ζωής του. Σε νεαρή ηλικία του ενδιαφέρον του περιστρεφόταν γύρω από το θέατρο και ο έφηβος Ildebrando ατένιζε ήδη καριέρα θεατρικού συγγραφέα. Μολονότι η μουσική τελικά

τον κέρδισε, ο συνθέτης εμφύσησε σε αυτήν την αγάπη του για το δράμα και απόλαυσε μια πλούσια καριέρα ως συνθέτης σκηνικής μουσικής.

Με την προτροπή του Giovanni Tebaldini, πρωτοπόρου μουσικολόγου και διευθυντή του Ωδείου της Πάρμας όπου σπούδαζε στα τέλη της δεκαετίας του 1890, ο Pizzetti εξοικειώθηκε βαθιά με την ιταλική μουσική παράδοση της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Η έρευνα αυτή απέδωσε ενεργητικά αποτελέσματα για τη μουσική προσωπικότητά του, η οποία συμπληρώθηκε από το νεανικό του ενδιαφέρον για τις πρωτοποριακές μουσικές δημιουργίες. Αξιοσημείωτο είναι ένα αναλυτικό δοκίμιο με θέμα την όπερα του Paul Dukas *Ariane et Barbe-bleue*, που καταδεικνύει το ζοφικό του ενδιαφέρον για τα σύγχρονα οπερατικά έργα.

Η συνάντησή με τη διασημότερη – και πλέον αμφιλεγόμενη – λογοτεχνική προσωπικότητα της χώρας, τον Gabriele D'Annunzio, αποδείχθηκε κομβική για τον νεαρό «Ildebrando da Parma» (ψευδώνυμο που επινόησε ο D'Annunzio με προφανείς εθνικιστικούς συνειρμούς). Η συνεργασία τους ήταν γόνιμη και οδήγησε σε μια σειρά από χειριρήματα που τράβηξαν την προσοχή κοινού και κριτικών. Για τον Pizzetti ως συνθέτη, η εποικοδομητική συμβίωση του λόγου και της μουσικής παρέμεινε αποστολή ζωής. Ποτέ δεν έπαυε «να επιβεβαιώνει την πίστη του ότι η υψηλότερη, σπουδαιότερη, και ευγενέστερη μορφή μουσικής έκφρασης είναι η δραματική, και πιο συγκεκριμένα η σκηνική μουσική». Αυτός ο θεμελιώδης ισχυρισμός του από το άρθρο «Μουσική και Δράμα» (Οκτώβριος 1931), οδήγησε στην ακράδαντη πεποίθησή ότι «καμία καλλιτεχνική έκφραση σε οποιαδήποτε τέχνη δεν έχει αξία ή λόγο ύπαρξης, αν δεν φέρει τις αρετές ενός δράματος ή δεν απεικονίζει τις συνέπειές και τα συμπεράσματα ενός δράματος».

Στην τελευταία παράγραφο του άρθρου, ο Pizzetti επικριλεί τη μουσική του φιλοσοφία: «Η δραματική μουσική πρέπει να εκφράζει τη ζωή σε δράση: συγκρούσεις της ύλης και του νου, των ενστικτών και των επιδιώξεων, της φιλανθίας και του ηθικού χρέους. Και η λυρική μουσική πρέπει να εκφράζει την υπέρβαση, την υπερνίκηση αυτών των συγκρούσεων. Δεν υπάρχει άλλη μουσική εκτός από αυτά τα δύο είδη, ούτε ακόμη και έξω από τη σκηνική μουσική. . . . Η συμφωνική μουσική υπακούει στους ίδιους νόμους, αν και δεν έχει κείμενο. Πρέπει να έχει δραματική ζωή για να ονομάζεται μουσική, δηλαδή πρέπει να έχει ένα περιεχόμενο που γεννιέται από σύγκρουση, ώστε να μην καταλήξει μια απλή ταχυδακτυλογυρία με ήχους και θορύβους». Ακούοντας τις ορχηστρικές επιλογές σε αυτό το CD, τα τελευταία λόγια του Pizzetti μπορούν να διευρύνουν την αντίληψη μας γύρω από αυτές τις συνθέσεις.

Το *Κοντσέρτο του Καλοκαιριού* είναι στην ουσία ένα έργο κοντσερτάντε για μεγάλη ορχήστρα, όπου συγκεκριμένα όργανα προβάλλονται ως «πρώτοι μεταξύ ίσων» κυρίως για το ιδιωματικό ηχοχρώμα τους, παρά για μια απλή επίδειξη δεξιοτεχνίας. Ο συνθέτης θεωρούσε ότι αυτό ήταν το σημαντικότερο έργο του, αποκαλώντας το «ποιητική συμφωνία» του. Αυτή είναι μια σαφής αναφορά στο περίφημο εξηγητικό σχόλιο του Beethoven, προλογίζοντας τη δική του «Ποιμενική» συμφωνία, ότι αποτελούσε «περισσότερο την έκφραση συναισθήματος παρά [ηχητική] απεικόνιση» – με άλλα λόγια, επιδίωκε περισσότερο να αιχμαλωτίσει τα ανείπωτα συναισθήματα που εμπνέει η φύση παρά να απεικονίσει απλώς διάφορες σκηνές, δίνοντας έμφαση στην αφηγηματική λεπτομέρεια. Ο Guido M. Gatti, σημαντικός Ιταλός μουσικολογικός και προσωπικός φίλος αλλά και βιογράφος του Pizzetti, μας πληροφορεί ότι ο συνθέτης έτρεφε μια «παθιασμένη αγάπη για την ύπαιθρο», βρίσκοντας σε αυτήν δυνατά ερεθίσματα για να εκφράσει τα συναισθήματά του.

Όχι πως η μουσική στερείται απεικονιστικής δύναμης. Καθώς η νοητή αυλαία σηκώνεται στο πρώτο μέρος, *Προινό*, βρισκόμαστε καταμεσής στη σκηνή ενός ηλιόλουστου καλοκαιρινού προηού που σφίζει από ζωή, με τους πετεινούς να λαλούν επίμονα μέσω ενός ανοδικού αρπιαστικού μοτίβου που ξεχωρίζει στα ξύλινα πνευστά. Εκτός από το πιάνο, η πολυποίκιλη ορχηστρική παλέτα συμπεριλαμβάνει δύο άρτες, οι οποίες παίζουν εξεχόντα ρόλο και προσδίδουν έναν αέρα διέγερσης και αισιοδοξίας. Όλα ηρεμούν στο επόμενο τμήμα με μια ανάμνηση του ακμαίου αρχικού θέματος, που παίζεται μαλακά στα έγχορδα και συνοδεύεται από ορισμένα μυστηριώδη εφέ. Κατόπιν παρουσιάζεται με άλλη αμφισημία στα ξύλινα πνευστά (φλάουτα, κλαρινέτα, όμποε), πρώτα κατά ζεύγη και μετά σε διαδοχικά σόλο που συνδυάζονται με επιτυχία. Αίσθηση δημιουργεί η χρωματική αλλοιωμένη γραμμή του όμποε, άτονη και απόμακρη. Η ρέουσα λεπτότητα των βελουδίνων ήχων τον ίσως υπαινίσσεται έναν αισθησιακό χορό σε ένα νοερό επίπεδο. Η πραγματικότητα περιβάλλεται προσωρινά στην αχλύ της παροδικότητας, και ο Pizzetti επιδεικνύει τη χαρακτηριστική αριστοτεχνική ενορχηστρωσή του. Η επανεμφάνιση του κυρίου θέματος σηματοδοτεί το τρίτο και τελευταίο τμήμα, όπου ο συνθέτης χρησιμοποιεί αποτελεσματικά τη μοτιβική ανάπτυξη και διάφορες μεταμορφώσεις του κυρίου θέματος: αρχικά παιχνιδιάρικο και τελικά θριαμβευτικό, φτάνει σταδιακά σε ένα ηχηρό αποκορύφωμα με ασυγκράτητη δύναμη.

Απόηχοι του Ravel και του Debussy γίνονται αισθητοί στο δεύτερο μέρος, με τίτλο *Νυχτερινό*, που θυμίζει βουκολικό ειδύλλιο. Έπειτα από μια εισαγωγική καντίλινα στα έγχορδα, η ελεγειακή μελωδία του φλάουτου υφαιίνεται σε ένα διακριτικό ορχηστρικό φόντο με παστέλ χρώματα και διαπερνάται από τον πνιχτό ήχο των εγχορδών. Τα καλέσματα των κόρνων ανοίγουν έναν ευρύχωρο συμφωνικό ηχητικό κόσμο που παραπέμπει στο στυλ του ύστερου Ρομαντισμού (με αναφορές στον

Brahms και τον Mahler). Εδώ κυριαρχεί μια διάθεση ενδοσκοπικής. Τοποθετώντας το προαναφερθέν σχόλιο του Gatti στο πλαίσιο του, «αν αυτή η τάση για στοχαστική απομόνωση δεν ήταν φυσική για τον Pizzetti [βλέπε *Νυχτερινό*], αυτή η παθιασμένη αγάπη για την ύπαιθρο και τα απλά πράγματα, αυτή η φυγή από τον κόσμο και τα μανιασμένα πλήθη του, δε θα μπορούσαμε να κατανοήσουμε επαρκώς τη ζωηράδα των εντυπώσεων της υπαίθρου [βλέπε *Πρωινό*] που γίνεται αισθητή σε όλες τις συνθέσεις του».

*Γκαλιάρνα* και *Φινάλε* είναι ο τίτλος του τρίτου μέρους του κοντσέρτου, ενός πιο συγκεκριμένου παραδείγματος νεοκλασικών τάσεων. Η αρχαϊκή γκαλιάρνα εμφανίστηκε στην Ιταλία του 15ου αιώνα. Στην εκδόχνη του για τον 20<sup>ο</sup> αιώνα ο Pizzetti μετατρέπει το ήδη ζωηρό Αναγεννησιακό πρότυπο σε έναν ρομαλέο, αθλητικό χορό – τέλειο μουσικό σκηνικό για μια καλοκαιρινή γιορτή. Το χαρακτηριστικό θέμα, ορμητικό έως και επικό, επιστρέφει σε συγκεκριμένα σημεία για να οριοθετήσει τα επεισόδια της φόρμας ρόντο. Στο Φινάλε, η ενέργεια διασκορπίζεται δημιουργώντας αερομυθές ενός αχανούς τοπίου και η μουσική συρροήνχει. Ο Gatti προσφέρει το κλειδί για την αξιολόγηση: «Αυτή η αίσθηση του ευρύ ορίζοντα που εκπηγάζει από τις ομορφότερες σελίδες των έργων του [Pizzetti] είναι απλώς και μόνο η έκφραση της ασυγκράτητης χαράς και τέρψης στην παρουσία ενός τοπίου λουσμένου με το φως του ήλιου είτε ήδη μοσκαλυμμένου από βιολετί σκιές του λυκόφωτος».

Ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός υπήρξε διαρκής πηγή έμπνευσης για τον Pizzetti, εστιάζοντας φυσικά στη μουσική παράδοση. Το 1914 δημοσίευσε μια διανγή κριτική μελέτη με τίτλο *Η Μουσική των Ελλήνων*. Όμως η γοητεία που τον ασκούσαν τα θέματα από τη Ρωμαϊκή και Ελληνική αρχαιότητα μπορεί να ιχνηλατηθεί πολύ νωρίτερα.

Το 1903 ο ηθοποιός Gustavo Salvini ανέθεσε στον Pizzetti τη μουσική επένδυση μιας παραγωγής

του *Οιδίποδα Τυράννο* του Σοφοκλή, που ανέβηκε στο Μιλάνο την επόμενη χρονιά. Το αποτέλεσμα ήταν ένα τρίπτυχο συμφωνικών ιντερμεδιών, το οποίο κυκλοφόρησε από τον οίκο Ricordi το 1924 ως *Τρία Συμφωνικά Πρελούδια για τον Οιδίποδα Τυράννο του Σοφοκλή*. Τα πρελούδια αυτά προσφέρουν σχολιασμό των συναισθημάτων και χαρακτηρίζουν σημαντικά σημεία του δράματος. Είναι συνυφανμένα μέσω της επανεμφάνισης ορισμένων πρωταγωνιστικών θεμάτων, τα οποία στην πορεία υφίστανται διάφορες μεταμορφώσεις στο ρυθμό, το τέμπο, τον τρόπο (αρμονία) και το χαρακτήρα.

Το θλιμμένο αρχικό θέμα του *Πρελουδιού I* εμφανίζεται ταυτόχρονα στα έγχορδα και τα ξύλινα πνευστά, και συμπληρώνεται από σύντομα επιφωνήματα επίκλησης. Η ατμόσφαιρα είναι δυσόιωνη, μια και ο λαός των Θηβών μαστίζεται από την πανόλη. Η αυστηρή μελωδία του κόρνου που αιωρείται πάνω από μια ελαφρά παλλόμενη συνοδεία μπορεί να αντιπροσωπεύει τον Κρέοντα που φέρνει νέα από το μαντέιο του Απόλλωνα. Ίχνη του βασικού θέματος τελικά εισάγουν μια πιο λυρική μελωδία στα βιολιά (ο Οιδίποδας προσπαθεί να κατευνάσει το λαό του); παιγμένη πάνω σε ένα αντίθεμα του βιολοντσέλου που προέρχεται άμεσα από το θέμα του κόρνου. Σύντομα σε αυτό προστίθενται κι άλλα όργανα, έως ότου φτάσουμε σε ένα ξέσπασμα. Ακολουθούν διάφορες επανεμφάνισεις και το πρελούδιο τελειώνει με ένα θραύσμα του αρχικού θέματος.

Η διάθεση του *Πρελουδιού II* είναι παρορμητική και δραματική. Το αντίθεμα του λυρικού θέματος που ακούσαμε στο προηγούμενο πρελούδιο γίνεται η κινητήριος δύναμη, επάνω στην οποία τα ξύλινα πνευστά εισάγουν ένα νέο δυναμικό θέμα. Τότε ξαφνικά τα πάντα σταματούν: το όμοιο αναπέμπει μια εκφραστική μελωδία που προκαλεί απαντήσεις από διαφορετικές ομάδες της ορχήστρας. Η μουσική θβηί προς ένα θεαλωδές αποκορύφωμα, όπου το θέμα του κόρνου (μεταφερμένο από το *Πρελούδιο I*) συνδυάζεται με

το δυναμικό νέο θέμα. Η κατακλείδα αποκαλύπτει μια στιγμιαία αμφιταλάντευση ανάμεσα στη μεζιζον και την ελάσσονα, όμως ο ελάσσον τρόπος επικρατεί εμφατικά. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως αυτό είναι το επίκεντρο του συμπυκνωμένου δράματος.

Στην αρχή του *Πρελούδιου III* η μουσική αποπνέει μελαγχολία που οφείλεται στη γεμάτη πόνο μεταμόρφωση του γνωστού θέματος του κόρνου, το οποίο τώρα παρατίθεται από τα έγχορδα με πιο πιεστικό τρόπο. Η ένταση φτάνει στο απόγειο με την έλευση ενός νέου θέματος στα βιολιά, που τελικά οδηγεί στην εκτόνωση με το καθαρήριο σόλο του πρώτου βιολιού. Στο τέλος του κομματιού η μουσική διαχέεται γαλήνια, καθώς ο απόηχος του κυρίου θέματος από το πρώτο πρελούδιο φέρνει ένα υπερβατικό φινάλε.

Για έναν συνθέτη που είχε αναλάβει αρκετές φορές να γράψει τη μουσική ταινιών, δεν προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι επενδύει τις παρτιτούρες του με κινηματογραφική παραστατικότητα. Αυτό είναι το προφανές πλεονέκτημα της τελευταίας του όπερας, *Κλιταμνήστρα*, που γράφτηκε ανάμεσα στο 1962 και το 1964. Αποτελούμενη από ένα πρελούδιο και δύο πράξεις πάνω σε δικό του λιμπρέτο (όπως συνήθιζε ο Pizzetti), η όπερα ανέβηκε στη Σκάλα του Μιλάνου το 1965. Από τα τέσσερα κομμάτια που παρουσιάζονται σε αυτόν το δίσκο, το *Πρελούδιο* στην *Κλιταμνήστρα* (γραμμένο μετά την ολοκλήρωση της όπερας) είναι οπωσδήποτε το πιο ζοφερό. Ο Pizzetti σκόπιμα υφάινει έναν ορχηστρικό ιστό σκουρόχρωμων αποχρώσεων, προειδοποιώντας για τα ολέθρια γεγονότα που πρόκειται να συμβούν. Είναι ο τραγικός αρχαιοελληνικός μύθος της συζύγου του Αγαμέμνονα και μητέρας της Ιφιγένειας, η οποία δεν έχει συγχωρήσει τον άντρα της για τη θυσία του παιδιού τους και τον δολοφονεί μόλις επιστρέφει από την Τροία.

Το σαρωτικό εισαγωγικό θέμα, με το συγκλονιστικό μελωδικό άλμα ανιούσας μεγάλης έβδομης, θα μπορούσε να εκληφθεί ως μουσική

απεικόνιση της ψυχικής οδύνης που βιώνει η βασίλισσα των Μυκηνών. Ένα ρολάρισμα του ταμπούρου εισάγει το σοβαρό κάλεσμα των κόρνου και ένα μοτίβο στις τρομπέτες, που ίσως αναγγέλλει την άφιξη του βασιλιά. Στο γεμάτο αντιχρονισμού τμήμα που έπεται η ρυθμική ώθηση είναι ανελέητη, καθώς εξυφάνεται η ερεβώδης σκευωρία. Μακρινά καλέσματα της τρομπέτας ανοίγουν το δρόμο για μια μελωδία στα βιολιά, έκφραση απόγνωσης. Στην *Κλιταμνήστρα* δίνεται μια δεύτερη ευκαιρία: τι θα μπορούσε να συμβιβάζει τις εσωτερικές συγκρούσεις της βασανισμένης της ψυχής; Με την επαυφορά του αρχικού θέματος παίρνουμε την απάντηση: τίποτα! Και έτσι ο έντονα τονισμένος ρυθμός των τελευταίων νωτών οδηγεί το κομμάτι σε ένα αγωνιώδες και δραματικό φινάλε. Η *Κλιταμνήστρα*, τυφλωμένη από οργή, καταφέρει με βία τα θανάσια χτυπήματα μπροστά στα μάτια μας, μπήγοντας μαυισμένα το μαχαίρι της στο σώμα του Αγαμέμνονα ξανά και ξανά.

Στις αρχές Μαΐου 1936 ο Pizzetti μετακόμισε στη Ρώμη, για να αντικαταστήσει τον Respighi ως Καθηγητής Ανώτερης Σύνθεσης στην Εθνική Ακαδημία της Αγίας Καικιλίας. *Η Εορτή των Παναθηναίων*, μια μουσική επένδυση επιλεγμένων κειμένων του Ομήρου, του Σοφοκλή και άλλων αρχαίων ελλήνων συγγραφέων, γράφτηκε για την υπαίθρια συναυλία που έγινε τον Ιούνιο του 1936 ανάμεσα στους αρχαίους ναούς της Ποσειδωνίας (Paestum), αρχαίας ελληνικής αποικίας στα νότια της Καμπανίας (Campania). Αφιερωμένη στον Gatti, η μουσική είναι πολύ ενδιαφέρουσα κυρίως για τη φροντισμένη χρήση αρχαϊκών τρόπων. Κάθε απόπειρα να τους ανιχνεύσουμε, όμως, θα ήταν μάταιη, εφόσον στα τέλη της δεκαετίας του 1930 η ονοματολογία τους παρέμενε ακόμη ένα νεφελώδες ζήτημα. Ο Pizzetti είχε μελετήσει το Γρηγοριανό μέλος και τους ελληνικούς τρόπους, και από ωρίς ένωσε την επιθυμία να προσμείξει στο προσωπικό του ύφος τον μελωδικό πλούτο και το τροπικό χρώμα που είχε παρατηρήσει σε αυτές

τις παραδόσεις. Αλλά η προσπάθειά του να αναπαραγάγει το *ήθος* της αρχαίας ελληνικής μουσικής, όπως δήλωνε, στηριζόταν περισσότερο στην εμπειρική αντίληψη των ελληνικών τρόπων και των εκφραστικών χαρακτηριστικών που αρμόζουν σε ένα συγκεκριμένο κείμενο ή μια περίπτωση – και αυτός πρέπει να είναι ο οδηγός μας.

Το *Πρελούδιο* λειτουργεί ως ένα προοίμιο που καθορίζει την ατμόσφαιρα των άλλων δύο μερών. Ξεκινά με μία αλυσίδα από αυτοσχεδιαστικές φράσεις στα ξύλινα πνευστά, με το φλάουτο να θυμίζει ελληνικό αυλό. Ανεβάζοντας ταχύτητα, το βασικό μοτίβο γίνεται εύθυμο και θωεί τη μουσική μπροστά, για να αχνοσβήσει απλώς στο τέλος.

Στο ψηλότερο σημείο της Ποσειδωνιάς βρίσκεται ο ναός της Αθηνάς, τοποθεσία όπου προφανώς παίχτηκε ο τελετουργικός *Χορός Προσφοράς του Πέπλου στην Αθηνά Παλλάδα*. Στη διάρκεια κάθε εορτής ένας εξωτερικός μανδύας

από ύφασμα προσφερόταν στο άγαλμα της Αθηνάς στον Παρθενώνα. Στο μέρος αυτό ουσιαστικά εναλλάσσονται μια πιο αργή, ελαφρώς κυματιστή φράση (πρώτο θέμα) με μια γρηγορότερη και ανάλαφρη (δεύτερο θέμα). Και οι δύο είναι βασισμένες στην πεντατονική κλίμακα, κάτι που εξηγεί το εξωτικό χρώμα. Στο κεντρικό τμήμα, επάνω από παλλόμενους ισοκράτες, ακούμε μια ευδιάκριτη τροπική μελωδία. Τελικά το μέρος ολοκληρώνεται με μια διαδοχική επανεμφάνιση όλων των θεμάτων.

Το επιβλητικό *Εμβατήριο της Πομπής* αναπαριστά την τελετουργική πομπή. Στα μισά του κομματιού ο Pizzetti εισάγει ένα καινούριο θέμα και προοδευτικά επιστρατεύει τα χάλκινα πνευστά για να του δώσει ορμή, μεγιστοποιώντας την ένταση και προελαύνοντας προς ένα μεγαλειώδες φινάλε.

**Γεώργιος-Ιούλιος Παπαδόπουλος**



Photograph by Matt Bromley taken during the recording sessions, 17th January, 2008.