

**IBERT – CONCERTINO DA CAMERA**  
**(per sassofono alto e 11 strumenti, 1935)**

# ***ANALISI DEL PRIMO MOVIMENTO***

*di Cristiano Rotatori*

- a) JAQUES IBERT
- b) ANALISI DEL PRIMO MOVIMENTO
  - I - Allegro con moto
    - Introduzione
    - Esposizione
    - Sviluppo
    - Ripresa
- c) CONSIDERAZIONI SUL PRIMO MOVIMENTO
  - I - La Forma
  - II - Il Ritmo
  - III - L'Armonia
  - IV - L'Estetica
- d) OPINIONI PERSONALI E CONCLUSIONE

## a) JAQUES IBERT

Pur ritrovando nelle opere di Jacques-Francois-Antoine Ibert (Parigi, 1890-1962) varie influenze romantiche, dell'impressionismo di Debussy e Ravel, del neoclassicismo di Stravinskij e, in parte, anche del jazz, egli fu definito un compositore tradizionalista perchè rimase legato alle forme e all'eleganza dell'arte francese. Studiò composizione e armonia a Parigi, passò gran parte della sua vita in vari stati dell'Europa (soprattutto in Italia, a Roma) e in America, spesso dirigendo proprie opere.

Dal punto di vista prettamente formale, la musica francese post-debussyana è caratterizzata da un marcato spirito neoclassico. Questa tendenza, iniziata con l'ultimo Debussy e che trova in Stravinskij il massimo esponente, è riscontrabile anche in Ibert. Oltre al recupero neoclassico delle forme tradizionali, in Ibert possiamo trovare tracce della tecnica compositiva politonale e polimodale, e allo stesso tempo elementi di musiche folcloristiche e jazz. Questa composizione è stata scritta in due momenti diversi dello stesso anno, su richiesta di Sigurd Rascher (prima, l'Allegro con moto per un concerto: maggio del 1935; poi, il Larghetto e l'Animato molto, per un altro concerto: dicembre successivo); tale brano si può iscrivere nel movimento neoclassico avviato in Francia da Satie, Prokofiev e Stravinsky. In Ibert è insita una sensibilità creativa che lo porta ad inserire nelle sue composizioni le sperimentazioni timbriche, armoniche e ritmiche del novecento, senza però limitarsi a semplici combinazioni frutto di ricerche scientifiche (come nel serialismo della seconda scuola di Vienna). L'armonia è ricca di tensioni e non è raro trovare accordi sovrapposti, soprattutto a distanza di tritono (ciò è riconducibile all'armonia jazz, che permette di mantenere la terza e la settima in comune; vedi esempio A1)

*Esempio A1: sovrapposizione di F7 con B7 a battuta 26 e 27*

Anche il contrappunto è ricco di elementi ritmico-melodici desunti dal jazz, mentre è di tradizione classica la forma strutturale e la chiarezza dei temi che egli estrapola

anche dalle chansons suonate nei locali. L'orchestra è formata da un quintetto d'archi e sei fiati (tra i quali un flauto, un corno in Fa e una tromba in Do). Pur essendo netto il ruolo di solista del sassofono, colpisce immediatamente la posizione che il compositore gli riserva in partitura: posto tra i fiati e gli archi, quasi a sottolineare la sua natura estranea all'orchestra, anche se in realtà non è mai posto in secondo piano rispetto ad altri strumenti, come succede nella rapsodia di Debussy. Scritto un anno dopo quello dedicato al flauto (tra i due ci sono molte corrispondenze), il Concertino per sassofono è diviso in tre falsi tempi, perchè due sono uniti nel secondo movimento: I tempo - Allegro con moto, II tempo - Larghetto e Animato molto.

## **b) ANALISI DEL I MOVIMENTO**

### **Approfondimento analitico sul I movimento – Allegro con moto**

Il primo tempo è abbastanza simile alla forma sonata. Nell'esposizione, il primo tema è interamente esposto dal sassofono, il ponte modulante è affidato all'orchestra, mentre il secondo tema è eseguito prima dal sassofono poi dall'orchestra. Il breve sviluppo orchestrale ricalca il motivo del primo tema, che qui è presentato come una sorta di fuga, mentre il sassofono esegue, a valori lunghi, una piccola coda (che richiama il II tema) sostenuto da frenetiche scalette che ricordano molto le battute introduttive. Nella ripresa manca il secondo tema.

#### *Introduzione (batt.1-8)*

Inizia l'orchestra eseguendo un'introduzione di otto battute, in cui si ha una sensazione di caos, dovuta all'utilizzo di tempi dispari, accenti spostati, scalette ascendenti e trilli: il tutto per dare l'idea di sfasamento ritmico. Già da queste poche note è possibile notare l'utilizzo di quarte e quinte sovrapposte e di armonie con tensioni riconducibili al linguaggio jazzistico (vedi esempio B1).

*Esempio B1: armonie con tensioni a battuta 7-8*

*Esposizione (n°1, batt. 9-167)*

Il tema, esposto dal Sax, è molto chiaro e ritmico: pur essendo tetico ha tutte le toniche spostate in levare dando quasi una sensazione di ritmo anacrusico. In realtà l'entrata è sincopata (come accade frequentemente nel jazz) con l'accompagnamento orchestrale leggero, quasi spiritoso, per rispettarne il carattere gaio e disinvolto del tema. È in tonalità di Do anche se Ibert fa uso di tensioni armoniche e scale arcaiche (in seguito appare il modo frigio) che, in parte, ne nascondono la natura tonale (vedi esempio B2). Esso fa pensare ad una gioiosa canzone popolare francese piena di brio, strabordante di buonumore: "Fanfan la Tulipe"; citata anche da Debussy alla fine del IV° quadro de "La Boite à Joujoux". Il primo motivo tematico, di otto battute, viene riproposto due volte; la prima è armonizzata in modo che l'armonia riconduca al tono d'impianto. Ciò è testimoniato dal bII che per semitoni scende alla sensibile, seguita dalla tonica (vedi esempio B2). Interessante notare l'accordo sulla dominante con b9 e #11 (G7 b9 #11, a battuta 15), col solista che, riproducendo la scala sull'accordo, tocca queste note di tensione.

*Esempio B2: primo tema; il solista riproduce la scala sull'accordo di Sol con relative tensioni; battute 9-16*

La seconda volta, il giro armonico è fatto in modo che il punto d'arrivo sia il tono Mi; si ritrovano gli stessi gradi descritti sul tono Do (bII, VII-I; vedi esempio B3).

*Esempio B3: tema riproposto la seconda volta; battute 21-23*

Proseguendo, la successione armonica si arricchisce con armonie costruite sui vari gradi, sempre con tensioni e scale arcaiche che hanno l'effetto di contraddire le funzioni tonali dei gradi. Le battute 26 e 28 danno la dimostrazione della politonalità; si riscontra la sovrapposizione dell'accordo F7 su B7 (quello citato in precedenza a proposito della relazione di tritono) che, non a caso, corrispondono al V e bII di Mi. Le battute da 29 a 32 propongono, nella linea melodica grave, la scala modale frigia sul Mi (vedi esempio B4), mentre il tappeto armonico soprastante la contraddice (presenza di Fa# e Re#: battute 30 e 33).

*Esempio B4: scala di Mi nel modo frigio; battute 29-30*

A battuta 35 l'accordo di nona sul Re può assumere il significato di doppia dominante; essa viene ribadita nuovamente nelle battute 45-46-47, con l'aggiunta dell'#11 (vedi esempio B5).

*Esempio B5: il Re può avere il valore di doppia dominante; battute 45-47*

Prima di risolvere sulla dominante si inserisce anche il bVI (relazione di tritono col II grado) per dare maggior risultato alla cadenza perfetta conclusiva (vedi esempio B6).

*Esempio B6: VI grado abbassato, dominante e I grado; inizio coda orchestrale; battute 47-55*

L'area tematica del primo tema si conclude con una coda di otto battute eseguita solo dall'orchestra, che utilizza frammenti riconducibili al primo tema (battute 52-59; vedi esempio B6); qui il sax esce per un momento dal ruolo di solista per sfociare nell'atmosfera del secondo tema (battuta 65). Una brevissima transizione di cinque battute (battute 60-64) fa da collegamento fra le due aree tematiche. Essa è formata da un breve frammento ripetuto tre volte: a tromba e corno sono affidate le prime due ripetizioni (quasi come fossero degli appelli eroici), al sassofono spetta la terza (in tono più sommesso, con un forte rallentando; vedi esempio B7).

*Esempio B7: la risposta del sassofono agli appelli di tromba e corno; battute 60-64*

Il secondo tema è anch'esso modale (Do misolidio). Graziosamente malinconico, pervaso di una dolce intimità melodica e sensibile: ricorda molto da vicino il secondo tema del Concerto per flauto. L'orchestra, al contrario, esegue successioni di accordi riconducibili al tono di Fa. Sono rintracciabili il V grado iniziale a battuta 65, il I a battuta 77, il II a battuta 81, il I grado riproposto a battuta 89. A battuta 81 il secondo tema viene riproposto dal solista alla quinta superiore: cambia il modo, ora si è passati al Sol dorico. Inizia qui un superbo controcanto affidato alla viola, che contrasta armonicamente quello modale del sassofono, infatti lo strumento ad arco nello spiegamento della sua melodia, si adatta al linguaggio armonico dell'orchestra (vedi esempio B8).

*Esempio B8: secondo tema riproposto dal sax; controcanto della viola; battute 81-84*

Verso la fine di questa seconda ripetizione (del secondo tema) avviene una modulazione, il cui punto d'arrivo (battuta 95) è su un accordo costruito sul Mi: insistentemente ripetuto, con un senso ed un sapore di dominante; anche se la sua tonica non apparirà. Questo Mi insistente viene presentato con tante dissonanze da battuta 95. Anche qui sono presenti accordi sovrapposti: battuta 103, Sib maggiore su Mi maggiore; battuta 114, Sol7 su Reb maggiore (tutti in relazione di tritono fra loro). In tutte queste battute (95-121) si interseca un loquace dialogo tra il solista e i quattro legni (flauto, oboe, clarinetto e fagotto). Sulle ultime di queste battute (116-119), il sassofono, per tener testa agli accenti vendicativi dell'orchestra (su questi accordi politonali), dovrà pronunciare bene ogni nota, lasciando solamente al virtuoso la possibilità di eseguire i sopracuti indicati (vedi esempio B9).

*Esempio B9: al sassofono è proposto il registro altissimo; battute 116-119*

A battuta 122 il secondo tema passa all'orchestra che, anch'essa, lo riproporrà due volte. Su tutto questo dialogo tematico, affidato agli archi, il sassofono esegue un contrappunto melodico, come un grazioso ornamento liscio e sorridente che si srotola in una sfumatura unita, sottolineando il carattere amabile e distinto di questa musica. La prima volta l'orchestra esegue il secondo tema uguale alla volta precedente; anche dal punto di vista armonico (cambia solo lo spessore orchestrale). La seconda volta ripropone, identicamente, solo le otto battute iniziali. Le successive otto battute sono una ripetizione (una terza minore sopra) delle precedenti otto: il tutto per voler creare un senso di innalzamento, come per voler raggiungere un obiettivo situato sulla cima di una montagna per poi ridiscendere giù in picchiata. Le battute 154, 156, 158, rappresentano la cima raggiunta dall'orchestra per ben tre volte (che poi rovina giù a valle), mentre le battute 158, 162, 164, rappresentano le tre vette raggiunte al solista che, come l'orchestra, scende giù in picchiata (vedi esempio B10).

*Esempio B10: parte di transizione tra il secondo tema (dell'orchestra) e lo sviluppo; battute 154-164*

Anche il raggiungimento di queste cime viene sottolineato con accordi politonali: FA su Dob (per quelle dell'orchestra); La minore su Dob (per quelle del sassofono).

### *Sviluppo (n°16, batt. 168-189)*

Il breve sviluppo è un concentrato di tutto ciò che si è proposto fino ad ora. La sola orchestra esegue più volte, in crescendo (sia di dinamiche che di strumenti) e a distanza di una quinta (a mo' di Fugato), l'incipit del primo tema, su un accompagnamento che ricorda molto quello del secondo tema. L'organico orchestrale tende verso il registro acuto e, una volta raggiunto il culmine, entra il sassofono che imita il melodico secondo tema. Armonicamente predomina la tipica sovrapposizione di accordi a distanza di tritono: battuta 183, Sib su Mi; quasi come se si volesse rievocare un'ultima volta il tono e modo di Mi (vedi esempio B11).

Nelle ultime due battute si propone in rallentando l'accordo sulla dominante di Do, con l'aggiunta delle sue note di tensione (b9, #9, b5); la scala proposta dall'orchestra è quella propria di questo accordo (vedi esempio B12).

*Esempio B11: Mi con Sib, l'orchestra ricorda il primo tema; battute 182-185*

*Esempio B12: scala di Sol con tensioni; battute 189-190*

### *Ripresa (n°18, batt. 190-248)*

Il sassofono è praticamente tale e quale all'esposizione ma con l'assenza totale del secondo tema (probabilmente era stato proposto in maniera più che esauriente), mentre l'orchestra propone un accompagnamento che ricorda quello del secondo tema (successione di accordi staccati). Il primo tempo si conclude con una piccola coda (n° 23) che richiama molto, come carattere, l'introduzione. Essa viene riproposta in modo da ricordare l'introduzione al contrario: le quattro battute iniziali (241-244) sono simili alle battute 7-8, le successive quattro (245-248) ricordano le due battute iniziali (vedi esempio B13). I tremoli e trilli del sassofono (batt. 241, 245, 246, 247) ricordano le battute 3, 4, 5, 6.

*Esempio B13: parte finale del primo movimento; battute 241-248*

## c) CONSIDERAZIONI SUL PRIMO MOVIMENTO

### I - La Forma

Il Concertino da Camera di Jaques Ibert è scritto per (in ordine di partitura): flauto, oboe, clarinetto in Sib, fagotto, corno in Fa, tromba in Do, sassofono contralto (in Mib), 1° e 2° violino, viola, violoncello e contrabbasso. Fin dall'inizio si può notare come nell'orchestrazione Ibert divida idealmente l'orchestra in tre sezioni: archi, legni e ottoni. Ciò è dovuto anche alla naturale contrapposizione di tali strumenti, non disdegna però sovrapposizioni all'unisono di timbri diversi e brevi periodi affidati solo agli archi o solo ai fiati. Ibert ha un grande senso della forma e, in particolare, ha una predilezione per la forma-sonata, anche se piegata alle sue esigenze armoniche e melodiche, svincolata da costrizioni classiche. Sono rintracciabili (come già trattato in precedenza) tutti gli elementi che contraddistinguono questa forma: Introduzione, Esposizione (con I,II tema e ponte modulante), Sviluppo, Ripresa. Per quanto riguarda l'ambiguità armonica della forma-sonata ne parleremo più avanti, mentre alcune modifiche formali possono essere riscontrate, ad esempio, nella ripresa del primo movimento, dove manca il secondo tema (forse perché l'aveva abbondantemente riproposto nell'esposizione).

### II - Il Ritmo

Solo nelle prime battute è possibile cogliere la libertà metrica tipica del novecento: nelle fasi introduttive dell'orchestra l'autore utilizza una battuta di due quarti, una di cinque ottavi, poi sei di tre quarti. Egli, però, nell'intero brano mantiene una ritmica costante che è propria più della musica di Bach che di quella del '900. Per ottenere un minimo di sfasamento ritmico Ibert sposta gli accenti e usa molto spesso la sincope, un po' come nel jazz, ma è sempre un ritmo scandito alla croma. Il carattere è barocco e per nulla riconducibile alla modernità della poliritmia. E' netta, qui, l'influenza neoclassica.



### III - L'Armonia

Come già enunciato in precedenza, Ibert non si sottrae alla logica della forma classica neanche per quanto concerne l'armonia. Quest'ultima però, pur mantenendo una logica tonale di base, è sconvolta da influenze tipiche di questo secolo. Le tendenze politonali e l'influenza del jazz, spingono Ibert a creare una serie infinita di sovrapposizioni accordali che hanno l'effetto di contraddirsi a vicenda. Si può affermare che Ibert segua la strada aperta da Debussy e Ravel, i quali avevano emancipato la dissonanza, rompendo le funzioni classiche dell'armonia.

Il primo movimento è in forma-sonata e in tonalità di Do. La presenza di accordi sovrapposti a distanza di tritono e di scale modali, alterano l'impostazione classica dell'armonia nella forma-sonata. Ecco, nella tabella, l'analisi armonica del primo movimento:

battuta/numero:	caratteristiche:	gradi:
N°1	Do (I tema, esposizione)	I
B26	Si/Fa	
B29-31	scala modale frigia sul Mi	
N°4	Re (doppia dominante)	II
B39/51	Sol (dominante)	V
B47-50	sesta aumentata	bVI
N°5	coda di chiusura	I
B60	Lab+/Solb	
B61	Re7	
B63	Lab+7	
N°6	Do misolidio (II tema)	V
B77	Fa (tonica)	I
B81	Sol dorico	II <sub>m</sub>
B95	Mi insistente	V? di A
B103	Sib/Mi	
B112	scala modale di Sim	
B114	Sol7(13)/Reb	
B116	Mi/Sib, Reb#11	
N°11=N°6	II tema all'orchestra	
B154/6	Fa/Dob	
B158	Dob/Lam	
B162	Sibm	
N°16	fugato (sviluppo) ai toni di Sib, Fa, Do, Sol	

B182	Sib7/Mi	
B188	Sol7 (b5, b9, #9)	(V)
N°18	Do (ripresa, manca il II tema)	I
N°22	1° coda	
N°23	2° coda	

Bisogna tenere presente che gli accordi sono sempre sporcati da note estranee. Detto questo, si può notare come Ibert rimanga abbastanza legato alla struttura classica della forma e agli accordi basilari dell'armonia tradizionale, come l'inserimento di una sorta di doppia dominante, se pur addizionata da note di tensione riconducibili ad altri linguaggi musicali.

#### IV - L'Estetica

Quest'opera ha la stessa fine sensibilità, la stessa grazia leggera, la fantasia con un tocco di humor, il prezioso clima armonico e l'incisività del Concerto per flauto e orchestra composto da Ibert l'anno prima. Il primo movimento sembra quasi ispirato dall'Allegro del Concerto Brandeburghese n°2 in Fa di Bach e fa pensare ad una gioiosa canzone popolare francese piena di brio e buon umore. Il secondo tema è modale, graziosamente malinconico e intimo, ma non sentimentale. L'adozione di un'orchestra di dimensioni ridotte, tipica del neoclassicismo, esclude a priori ogni volontà di grandezza e fasto.

#### d) OPINIONI PERSONALI E CONCLUSIONE

Ibert è di fatto un compositore minore e sconosciuto ai più. Il Concertino da camera, al contrario, è una tra le più conosciute (tra i sassofonisti, naturalmente) composizioni originali per sassofono ed orchestra. In Italia, infatti, ogni diplomato in sassofono deve per forza averlo studiato, perché è obbligatorio nella prova finale. Altamente tecnico e veloce, è anche una delle composizioni più ostiche del repertorio.

Colgo l'occasione per elencare alcune delle precisazioni fatte da J. M. Londeix riguardo la corretta esecuzione di questo brano:

- a n°6, n°18 e n°34 il segno // va interpretato come la fine del rallentando e non come un'interruzione
- non suonare il Larghetto troppo lento, passare da 69 alla croma, a 60 alla semiminima
- Marcel Mule ricorda che Ibert non giudicava indispensabile l'esecuzione nel registro sopracuto. Se si suona l'ottava sopra (soprattutto da n°25 a n°26), bisogna farlo con spigliatezza, grazia, dolcezza, rotondità di suono e precisione d'intonazione, in un legato perfetto, restando nel carattere angelico e raffinato che caratterizza questa deliziosa cantilena.
- Infine raccomanda a tutti noi la perfezione negli attacchi e nell'articolazione, nel timbro, nell'intonazione, nel tempo, nel fraseggio e respirazione; perfezione nelle sfumature e nel loro rapporto con l'orchestra.

Personalmente credo che il Concertino di Ibert sia una perfetta fusione di tecnica e leggerezza che, a mio modo di vedere, si può ottenere soltanto con un'ottima padronanza della pressione dell'aria. Ho potuto riscontrare nel corso degli anni che non è un brano molto amato dai sassofonisti, forse perché, come si diceva in precedenza, difficile e poco considerato. Diciamolo pure: non ci esalta. Un valore indubbio da riscontrare è la possibilità di interagire con un'orchestra e non con un "semplice" pianoforte. Questo brano fa capire molto bene quanto sia importante sostenere il suono anche nei passaggi tecnicamente più difficili.

*N.B.: TUTTI GLI ESEMPI SONO RIFERITI ALLE BATTUTE DEL BRANO, CHE NON È STATO RIPORTATO. QUESTO DOCUMENTO È STATO CREATO SULLA BASE DI UNA PICCOLA RICERCA, DA CONSIDERARSI QUINDI COME LIBERA INTERPRETAZIONE DELL'AUTORE.*

*Copyright © 2006-2007 www.cristianorotatori.com - only copying authorised*