

La produzione per *symphonic band* di Teresa Procaccini

Giuseppe Gigante*

Abstract. *The surprising production for symphonic band by Teresa Procaccini – composed in times when this formation was far from being adopted in Italy, with the acute intuition of fusing the most current and popular forms of the time between classical, jazz, musical and "pop", deeply grasping but also innovating with all the enthusiasm of youth the deepest meaning of band music and its vocation as art music.*

Sintesi. *La sorprendente produzione per symphonic band di Teresa Procaccini – composta in tempi in cui in Italia questa formazione era ben lontana dall'essere adottata, con l'acuta intuizione di fondere le forme più attuali e popolari dell'epoca tra musica classica, di consumo, jazz, musical e "pop", cogliendo a fondo ma anche innovando con tutto l'entusiasmo della gioventù il senso più profondo della musica per banda e la sua vocazione di musica d'arte.*

Introduzione

Teresa Procaccini, nata Cerignola il 23 marzo 1934, è autrice di una vasta produzione che comprende opere liriche, sinfoniche, da camera, per banda, *symphonic band* e didattiche, eseguite in Italia e all'estero.

Diplomata in pianoforte, organo (con Fernando Germani) e composizione (con Virgilio Mortari), negli anni 1971 e 1972 ha diretto (prima donna in Italia con quel ruolo) il Conservatorio "Umberto Giordano" di Foggia e sino al 2001 ha insegnato composizione al Conservatorio "Santa Cecilia" di Roma. Premiata in concorsi nazionali ed internazionali, ha tenuto corsi di perfezionamento in composizione presso il Festival di Città di Castello, l'Accademia "Respighi" di Assisi, gli *Internationalen Meisterkursen* di Düren (Germania), l'Estate Musicale Frentana di Lanciano.

Le sue composizioni sono editate da Sonzogno, Edi-Pan, Bongiovanni, Carisch, Curci, Zanibon, Leduc, Seesaw, Rugginenti, Scomegna, Wicky, Berbèn, Pizzicato Helvetia, Carrara, Eleutheria.

Notevole la produzione musicale per ragazzi (operine didascaliche, fiabe musicali con voce recitante, canti per coro di voci bianche, la "Collana giovani strumentisti" che comprende pezzi per archi, fiati, percussioni, pianoforte a 4 mani con CD allegati) edita da Edi-Pan e volumi didattici (con musicassette) editi da Armando e Gulliver. Ha scritto commenti musicali per lavori teatrali e per la RAI.

Quasi tutte le sue composizioni sono incise su dischi Edi-Pan, Bongiovanni, Edizioni Paoline, Electrecord (Romania), Rugginenti, AB BIS (Svezia), Nuova Era Records, Scomegna, Lira Classica M.A.P., Altarus Records (U.S.A.), La Bottega Discantica,

* Conservatorio di Musica "Tito Schipa" – Lecce, giuseppe.gigante.docente@conservatoriolecce.it

A.M.Songs & Music, SUONARE Records, ARS PUBLICA, Crystal Records (U.S.A.).

Si è anche dedicata con successo all'organizzazione di concerti e da circa 40 anni è direttore artistico dell'Associazione "Amici della Musica" di Foggia e consulente di varie Associazioni musicali in Italia. Ha ideato la Rassegna itinerante "Compositrici di ieri e di oggi". È spesso invitata a far parte (quale presidente o componente) di giurie di concorsi nazionali ed internazionali e come relatore di convegni musicologici.

Teresa Procaccini appartiene a un folto gruppo di compositori 'tradizionalisti', cioè legati profondamente al linguaggio tonale, il che è una caratteristica di per sé né buona né cattiva, semplicemente una caratteristica ed anche un indirizzo estetico nei quali è più naturale esprimersi per questi compositori. Sono i docenti che quando ero allievo era più facile trovare nei conservatori, specialmente in Puglia. Ad esempio io ho cominciato a studiare con Raffaele Gervasio, ho proseguito brevemente con Ottavio De Lillo, per continuare poi con Mauro Cardi, Luciano Pelosi, Giacomo Manzoni e Franco Donatoni. Di questi musicisti, De Lillo, Gervasio e Pelosi avevano mantenuto continuità con la tradizione musicale, erano appunto 'tradizionalisti'.

Per questo tipo di musicisti sarebbe stato naturale approdare alla composizione di musica per banda da concerto, ma di questi solo Teresa Procaccini ha avuto l'intuizione e l'elasticità culturale per farlo.

Teresa Procaccini si è sempre dichiarata estranea agli esiti più radicali cui sono approdate le avanguardie del secondo Novecento, preferendo ritagliarsi un percorso autonomo, ancorato al sistema tonale, ma sensibile alle novità linguistiche del XX secolo. Se la produzione giovanile è caratterizzata dall'uso frequente di stilemi della musica jazz, nelle pagine della maturità, specie dagli anni '80 in poi, la decifrabilità della melodia, elemento irrinunciabile per l'autrice, viene occultato e decomposto tra le voci e i vari strumenti. Ne risulta una musica dal tratto più tormentato e spigoloso, che ben riflette le inquietudini del presente.

Nel suo sito *web* l'autrice scrive di sé:

Fra i compositori contemporanei, sono forse la più impegnata a mantenere i legami con la generazione precedente, pur essendo proiettata verso sempre nuove acquisizioni. Tradizione, modernità, fedeltà ai valori formali classici, ricerca di nuove sonorità, sono le costanti del mio linguaggio sempre teso a raggiungere l'equilibrio tra questi fattori.

Secondo alcuni critici, i miei lavori rivelano una coerenza stilistica tale da risultare singolare nel contesto musicale contemporaneo caratterizzato (almeno fino a qualche decennio fa) dalla proliferazione di nuovi processi creativi, avendo elaborato un mio proprio linguaggio espressivo.

Le motivazioni di un tale atteggiamento artistico sono da ricercare in un culto di valori considerati imprescindibili dall'idea stessa di musica. Esattamente: – la musica come struttura: l'elaborazione di elementi strutturali in una costruzione intelligibile all'ascolto, il cui valore fondamentale non sia nella complessità ma nella completezza.

– Il rifiuto di quelle esperienze compositive che elaborando il concetto di forma fino

alle estreme conseguenze, ne hanno corroso l'idea stessa di intellegibilità o annullandola o rendendola così complessa da essere difficilmente percepibile sulla stessa partitura.

La musica come linguaggio essenziale espressivo è tale da impegnare i processi emotivi dell'ascoltatore (con il quale è per me della massima importanza comunicare). Per questo la mia musica viene concepita secondo gl'ideali più classici e si caratterizza per i timbri incisivi, la chiarezza degli schemi, la discorsività aliena da culturalismi, uniti ad un lirismo melodico che si snoda in ampie linee. Elementi questi che conferiscono ai miei lavori un livello di tensione emotiva assai elevata che ne facilitano e favoriscono la comprensione¹.

Parleremo di due pezzi, molto simili tra loro e tali da costituire quasi un genere musicale a sé:

- la *Fantasia Romantica* per pianoforte e *symphonic band*, op. 145 (1960/1998) – anche arrangiata per pianoforte e orchestra col titolo di *Sentimental Day*, op. 206 (1960/2008);
- la *Rapsodia Americana* per pianoforte e *symphonic band*, op. 147 (1958/1998) - anche arrangiata per pianoforte e orchestra col titolo *New York Picture*, op. 203 (1958/2008).

Entrambi i brani sono strutturati in modo simile: un prima parte molto romantica e sentimentale legata, nella *Fantasia Romantica*, alla musica di Ciaikovski, mentre nella *Rapsodia Americana* vengono più in mente il concerto di Addinsell o i *musical* di Broadway. La seconda parte è poi molto vivace: il tema è mutuato completamente da quello della prima parte, ma in uno stile che ricorda molto da vicino le pagine più vivaci e ritmiche della *Rhapsody in blue* di Gershwin. Segue la ripresa della prima parte.

Certo, da sfondo a questi magnifici pezzi, magistralmente scritti, ci sono la forma sonata e il modello della *Rhapsody in blue* di Gershwin, posto poi che Teresa Procaccini ha un infinito ed evidente amore per questo genere musicale e probabilmente per gli Stati Uniti in generale, come testimoniano i suoi numerosi pezzi 'americani'.

Il modello originale

Tutto ha origine nel 1941 col *Concerto di Varsavia* di Richard Addinsell, nato come colonna sonora (anzi, come vedremo, come nucleo fondante) della trama del film drammatico *Dangerous Midnight*. Tale brano inaugura, come vedremo, un genere musicale che con un colpo di intuito geniale Teresa Procaccini vira al repertorio per banda, prendendo spunto soprattutto da Gershwin e dai *musical* americani; l'autrice di fatto crea un nuovo genere per pianoforte e *symphonic band*. Ma andiamo per gradi, illustrando il percorso di Addinsell.

¹ <https://www.teresaprocaccini.it/>. Cfr. anche S. TARTAGLIONE, *Teresa Procaccini. Una vita per la musica*, Roma, Edipan, 2021.

Richard Addinsell (Londra, 13 gennaio 1904 - Brighton, 14 novembre 1977) dopo aver studiato per 18 mesi Legge ad Oxford, all'*Hertford College*, cambia indirizzo e frequenta il *Royal College of Music* dal 1925, continuando in seguito la sua formazione musicale a Berlino, Vienna e negli Stati Uniti. In effetti, il suo periodo di studio al *Royal College of Music* fu breve, poiché fu presto attratto dal teatro musicale e cominciò a scrivere anche per la radio. Ma i suoi contributi più memorabili sono una serie di colonne sonore per il cinema, composte a partire dal 1936. Scrisse fra l'altro la musica per il film del 1939 *Goodbye, Mr. Chips* del regista Sam Wood e per l'originale *Gaslight* (thriller uscito nel 1940 per la regia di Thorold Dickinson, da non confondere con la successiva versione hollywoodiana), nonché per *Scrooge: a Christmas carol* uscito nel 1951 per la regia di Brian Desmond Hurst, lo stesso che aveva firmato dieci anni prima *Dangerous Moonlight* (sottotitolo *Suicide Squadron*: 'parla' della resistenza polacca contro l'invasione del 1939 da parte della Germania nazista).

Per *Dangerous Moonlight* Hurst voleva della musica nello stile di Sergei Rachmaninov, ma non riuscì a convincere il compositore russo a scrivere la colonna sonora. Ne fu quindi incaricato Addinsell, che fece un capolavoro, subito molto popolare in Gran Bretagna e ancora oggi molto amato.

Il *Concerto di Varsavia* è un breve lavoro per pianoforte e orchestra; in esecuzione normalmente dura poco meno di dieci minuti. È un esempio di musica a programma, che 'rappresenta' sia la lotta per Varsavia, sia il romanticismo dei personaggi principali del film (il protagonista è un pilota eroico, nonché pianista e compositore). Il concerto ricalca lo stile di Rachmaninov, inaugurando un filone di concerti per pianoforte brevi simili, soprannominati *tabloid concerto* o *Denham concerto* (termine coniato dal pianista e compositore Steve Race, in riferimento ai *Denham Film Studios* del Buckinghamshire). Si tratta di musica pensata per compiacere e sedurre il pubblico delle sale da concerto, un genere a se stante, piuttosto commerciale, particolarmente presente nelle programmazioni e nei dischi degli anni '50 e '60.

I concerti *tabloid* sono dunque composizioni in stile classico, scritte principalmente per i film. Lo storico del cinema John Huntley esplora la ragione alla base di questo concetto:

Le associazioni che i singoli membri del pubblico possono avere in relazione a un certo pezzo di musica ben nota sono del tutto al di fuori del controllo del regista di un film in cui viene utilizzato. E così con *Dangerous moonlight* è stato giustamente deciso di avere un brano musicale appositamente scritto, che potesse essere usato per essere associato nella mente del pubblico con la Polonia, i raid aerei a Varsavia e qualsiasi cosa il regista volesse suggerire².

² J. HUNTLEY, *British Film Music*, New York, Arno Press & The New York Times, 1972, pp. 53–54.

Come detto, il *Concerto* non faceva parte del piano originale. Secondo Roy Douglas, a quel tempo orchestratore di tutte le partiture di Addinsell:

il regista del film voleva originariamente usare il *Secondo Concerto* per pianoforte di Sergei Rachmaninov, ma questa idea era vietata dai proprietari del *copyright* o era troppo costosa [... Addinsell fece in modo che il pezzo suonasse il più possibile come fosse di Rachmaninov e io] mentre orchestravo il *Concerto di Varsavia* avevo intorno le partiture in miniatura del *Secondo* e del *Terzo Concerto* per pianoforte [di Rachmaninov], così come la *Rapsodia su un tema di Paganini*³.

Sebbene sia al centro di *Dangerous Moonlight*, il *Concerto* nel film non viene mai eseguito completo ma piuttosto rivelato in modo frammentario. L'apertura dell'opera si sente quando i due protagonisti (l'eroico pilota-pianista polacco e la giornalista americana da lui amata) si incontrano la prima volta e si sviluppa ulteriormente quando i due sono in luna di miele. Infine, nell'unica sequenza di concerti estesa, ci viene data la sezione di chiusura. Ma l'uso del brano non è limitato alle scene che vedono il protagonista seduto al pianoforte. I temi si ritrovano come *Leitmotiv* in tutto il film e in questo modo un breve pezzo da concerto acquista una risonanza drammatica che smentisce la sua 'piccola' dimensione.

Vediamo passo-passo come trama e musica del film si intrecciano. *Dangerous Moonlight* racconta la storia di un pianista e compositore polacco, Stefan Radecki (interpretato da Anton Walbrook), che difende il suo paese diventando un pilota da combattimento. Dopo un *raid* aereo su Varsavia da parte dell'esercito tedesco, Stefan viene scoperto da una *reporter* americana, Carol Peters (Sally Gray), mentre suona il pianoforte in un edificio bombardato. È l'apertura del *Concerto* di Varsavia, a questo punto ancora *work in progress*, e la prima frase che l'eroe dice è: "Non è sicuro stare fuori da sola quando la luna è così luminosa" (riferendosi ai bombardamenti al chiaro di luna).

Guardando attentamente Carol e rivelando "qualcosa di bello che mi hai appena dato", Stefan introduce il secondo tema lirico del *Concerto*. E, in effetti, questa melodia sarà sempre associata a Carol. Come nello stile di Rachmaninov, Addinsell la introduce quasi fosse un *notturmo*. Nel film Stefan parla del pezzo più avanti: "Questa musica siamo io e te. È la storia di noi due a Varsavia, di noi in America, di noi in ... dove altro non lo so. Ecco perché non riesco a finirlo". Simile al modo in cui Rachmaninov ritorna al secondo tema nel suo *Secondo Concerto* per pianoforte, così la melodia "Carol" viene utilizzata non solo per legare insieme i fili emotivi del dramma, ma per portare il *Concerto* a una conclusione trionfale. Per tutto il film, il pezzo incompiuto è definito in relazione con la *Polonaise* "militare" di Frédéric Chopin, che simboleggia il patriottismo polacco. Il brano è "completato" quando gli

³ G. SWYNNOE, *The Best Years of British Film Music: 1936–1958*, Woodbridge, Boydell Press, 2002, p. 215.

elementi della *Polonaise* eroica sono integrati con il tema romantico, implicando la fusione di amore romantico e patriottico.

Nel contesto della sua storia, *Dangerous Moonlight* è anche efficace nel creare l'impressione di un'opera più ampia scritta ed eseguita dal compositore e pianista immaginario del film. Quando gli arpeggi del *Concerto* vengono suonati per la prima volta, un personaggio dice a un altro, "Ho i dischi", e quando viene mostrata la prima esecuzione pubblica, ci viene fornito un primo piano del programma, il *Concerto di Varsavia*, con i tre movimenti elencati. Ma solo un movimento è stato effettivamente scritto da Addinsell.

Il successo del film portò ad un'immediata richiesta dell'opera e una registrazione fu doverosamente fornita dalla colonna sonora del film (della durata di circa nove minuti, si adattava perfettamente su due lati di un disco da 12 pollici che andava a 78 giri) insieme a spartiti per una versione per solo pianoforte. Tale successo inaspettato ebbe un'altra conseguenza. La parte di pianoforte fuori schermo fu interpretata da Louis Kentner, un bravo musicista britannico noto per i suoi concerti lisztiani, che però aveva insistito sul fatto che non ci fosse il suo nome nei titoli del film, per paura che la sua partecipazione a un intrattenimento popolare gli avrebbe danneggiato la reputazione di pianista classico. Perse ogni scrupolo quando la registrazione si vendette a milioni e Douglas nota che chiese persino *royalties* (e gli furono concesse). Alla fine il *Concerto di Varsavia* fu un tale successo, che fece l'allora insolito viaggio dallo schermo cinematografico alla sala da concerto. Nella sua apparizione del 1944 nel programma radiofonico *Desert Island Discs*, Guy Gibson, pilota della RAF al comando del famoso *raid Dambusters*, lo scelse come primo brano: di lì a poco sarebbe morto eroicamente.

Il conflitto tra tradizionalisti e innovatori nella musica della prima metà del Novecento: una panoramica

All'inizio del XX secolo molti compositori, tra cui Rachmaninov, Richard Strauss, Giacomo Puccini ed Edward Elgar, continuarono a lavorare essenzialmente nelle forme e nel linguaggio musicale derivato dal XIX secolo. Tuttavia, il modernismo nella musica divenne sempre più prominente; tra i modernisti più importanti c'erano Claude Debussy, Alexander Scriabin e i compositori postwagneriani come Gustav Mahler o il già citato Strauss (entrambi capaci di sintesi interessanti fra i due fronti); tutti sperimentarono forme, tonalità e orchestrazione nuove. Busoni, Stravinsky, Schoenberg e Schreker vennero riconosciuti già prima del 1914 come modernisti e anche Charles Ives fu retrospettivamente incluso in questa categoria per le sue sfide agli tradizionali usi della tonalità. Altri compositori, come Ravel, Milhaud e Gershwin, combinarono espressioni classiche e jazz.

Il nazionalismo tardo-romantico combinato al modernismo compare anche nella musica britannica, americana e latino-americana degli inizi del XX secolo. Compositori come Ralph Vaughan Williams, Aaron Copland, Alberto Ginastera, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas e Heitor Villa-Lobos in molte delle loro composizioni hanno usato in

modo originale temi popolari che, raccolti da loro stessi o da altri, erano lontani dai codici della scrittura classica.

Passiamo in rassegna alcune soluzioni maggiormente emergenti.

Musica microtonale. Nei primi decenni del XX secolo, compositori come Julián Carrillo, Mildred Couper, Alois Hába, il già citato Ives, Erwin Schulhoff, e Ivan Wyschnegradsky rivolsero la loro attenzione ai quarti di tono (24 intervalli uguali per ottava) e altre divisioni più sottili. A metà del secolo compositori come Harry Partch e Ben Johnston esplorarono solo l'intonazione. Nella seconda metà del secolo tra i compositori di spicco che utilizzavano la microtonalità figuravano Easley Blackwood Jr., Wendy Carlos, Adriaan Fokker, Terry Riley, Ezra Sims, Karlheinz Stockhausen, La Monte Young e Iannis Xenakis.

Neoclassicismo. Una tendenza dominante nella musica composta dal 1923 al 1950 fu il neoclassicismo, una reazione contro i gesti ritenuti esagerati e l'apparente assenza di forma del tardo Romanticismo, che rianimò le forme equilibrate e i processi tematici chiaramente percepibili degli stili precedenti. I manuali riconoscono tre “scuole” distinte di neoclassicismo, associabili rispettivamente a Igor' Stravinskij, Paul Hindemith e Arnold Schoenberg, già citati fra i modernisti, a riprova dell'intersecarsi di categorie ‘inventate’ dalla musicologia contemporanea. Simili ‘simpatie’ nella seconda metà del secolo sono generalmente elencate sotto il titolo di *postmodernismo*.

Musica sperimentale. A metà del XX secolo, in particolare nel Nord America, sorse una tradizione compositiva, chiamata “sperimentale”. Esponente più famoso e influente ne fu John Cage (1912-1992), secondo cui “un'azione sperimentale è un'azione il cui esito non è previsto”; egli era specificamente interessato a lavori “completi”, che sortivano un'azione imprevedibile.

La posizione di Teresa Procaccini

Teresa Procaccini, come è evidente, si colloca tra i musicisti tradizionalisti. Tuttavia tra questi è la meno “ingessata” dalle forme e dai linguaggi tradizionali. In particolare nei due pezzi per *symphonic band* presi in esame, *Fantasia Romantica* e *Rapsodia Americana*, pur ascrivibili al genere del *tabloid concert*, la compositrice offre una sintesi musicale fra musica “alla Gershwin” ovvero dei *musical* di Broadway e musica “alla Rachmaninov” o “alla Ciaikovski”, inventando qualcosa di nuovo, brillante, simpatico e al tempo stesso geniale. Stiamo parlando di composizioni create quando aveva tra i 24 e i 26 anni e dedicate alla *symphonic band* quando in Italia nemmeno se ne sentiva parlare, perché il modello bandistico imperante all'epoca era quello vesselliano, per cui aveva magnificamente composto Ernesto Abbate. E Abbate, nella sua straordinaria opera, non era particolarmente interessato a far incontrare generi musicali apparentemente inadatti al pubblico della banda.

Oggi è del tutto normale trovare nei repertori delle orchestre, specie estivi, arrangiamenti di musica da film e lo stesso vale per la banda, ma nessuno fra il 1958 e il 1960 aveva ancora avuto un'idea del genere, associando inoltre il pianoforte alla banda.

Fantasia Romantica e Rapsodia Americana

La *Fantasia Romantica* segue la *forma sonata*, tripartita e bitematica, con una parte centrale che non è un vero e proprio sviluppo, ma una variante “alla Gershwin” del tema, cui segue la ripresa. La *Rapsodia Americana* è in realtà una sequenza ben congegnata di tema e variazioni. Ecco una breve analisi di entrambe le opere, che testimoniano quale suggestiva sintesi l'autrice abbia operato tra musica classica, di consumo, jazz, musical e “pop”.

Rapsodia Americana (tema con variazioni)

Batt. 1 – 24: tema, Andante Maestoso in Mi b maggiore; si tratta di un tema che ricorda molto il genere del *musical* o delle commedie musicali alla Fred Astaire e Ginger Rogers.

Batt. 25 – 40: Andante espressivo, prima variazione, più intimistica, del tema, in stile Broadway.

Batt. 41 – 100: Allegro Vivo, seconda variazione, “alla Gershwin”.

Batt. 101 – 133: terza variazione, molto più ritmica.

Batt. 134 – 161: Moderato Espressivo, quarta variazione. Il modello qui è Rachmaninov con una citazione letterale del *Secondo Concerto* alle batt. 155 -160.

Batt. 162 – 185: Andantino. Ancora una variazione (la quinta) “alla Rachmaninov”, il modello sono i *Preludi*.

Batt. 186 – 209: Andantino, sesta variazione, stretta finale vivace e virtuosistica, con un vertiginoso accelerando finale. Il modello torna classico, più “alla Ciaikovski.”

Fantasia Romantica (forma sonata)

Anche questo brano è in Mi b maggiore – tonalità, come noto, comune a molte composizioni per banda, ben adattandosi al timbro di ottoni e legni.

Batt. 1 – 40 : Andante Maestoso – Andante, primo tema.

Batt. 41 – 64: Andante Espressivo, in Fa maggiore, secondo tema.

Batt. 65 – 104: Allegretto, La maggiore. Lo sviluppo è sostituito da una variazione del primo tema alla maniera di Gershwin, con un piccolissimo sviluppo cui segue una piccola cadenza solistica.

Batt. 105 – 118: Allegretto – Allegro. Si tratta di una cadenza per pianoforte in ottave che riprende molto da vicino analoghe sequenze tratte dal *Primo Concerto* per pianoforte di Ciaikovski.

Batt. 119 – 134: Allegretto. Ripresa in Mi b maggiore.

Batt. 135 – 149: Poco meno. Transizione “alla Rachmaninov” che collega al secondo tema.

Batt. 150 -174: Andante espressivo. Secondo tema il Sol b maggiore (poi Re maggiore, batt.158). Finché la tonalità è “difficile” suonano prima solo una tromba poi l'oboe.

Batt. 175 – 192: Andante Maestoso. Conclusione in Mi b maggiore con l'entrata di tutti gli strumenti e la ripresa del primo tema.

Batt. 193 – 205 Stretta finale in stile smaccatamente gershwiniano, in buona sostanza una citazione quasi letterale del coinvolgente finale della *Rapsodia in Blu*.