ISTITUTO SUPERIORE DI STUDI MUSICALI
PERI-MERULO

Biennio, II livello AFAM
Strumento: Chitarra

"Teresa De Rogatis: la donna, la compositrice, la chitarrista"

STUDENTE
ROBERTO GUARNIERI

RELATORE
M° C. PIASTRA
A.A. 2018/2019

<< Se insegnare la poesia e la bellezza della musica a centinaia di giovani, invece di comporre opere e sinfonie, significa perdere la propria vita, allora io l'ho perduta; ma se alcuni di questi giovani, oggi adulti, possono comprendere una sinfonia o una sonata di Beethoven e trovarvi un conforto e una guida per la loro esistenza, allora io vivrò nel loro ricordo non meno come avrei potuto vivere nelle mie opere e la mia vita sarà stata egualmente utile.>>

Teresa De Rogatis
(Mario Feninger, nota citata)

Indice

INTRODUZIONE 6

CAPITOLO 1
Contesto Storico - Musicale

1.1 Le donne nella storia della musica 11

1.2 La musica in Italia nei primi del ‘900 ed il rapporto con l’ambiente chitarristico 15

1.3 L’autrice 19

CAPITOLO 2
Stile compositivo - strumentale

2.1 La scuola chitarristica napoletana 25

2.2 Linguaggio e stile 28

2.3 Le composizioni più importanti - elenco opere 32

CAPITOLO 3

3.1 Conclusioni finali 39

Bibliografia e sitografia 42

Molti sono i compositori che hanno dedicato gran parte della loro vita alla chitarra ma relativamente pochi sono rimasti nei programmi di studio dei Conservatori o nei repertori dei concertisti.

F. Carulli, M. Giuliani, M. Carcassi, F. Sor, D. Aguado... sono i maestri che hanno creato il repertorio chitarristico durante il primo ‘800, periodo nel quale le due scuole chitarristice che si contraddistinsero furono quell’italiana e quella spagnola.

In un secolo di evoluzione del linguaggio e della tecnica le composizioni mutarono e si adattarono ai nuovi stili. Nel ‘900 anche i grandi compositori non chitarristi iniziarono a scrivere per lo strumento e, per vari motivi, lasciarono sempre meno spazio a quelli chitarristi.

Il motivo principale della perdita d’interesse verso i compositori “minori” fu probabilmente la polarizzazione verso il repertorio Segoviano, il quale ancora oggi è sicuramente il più conosciuto ed il più suonato (anche la grande quantità di nuovi compositori influì in tale processo).

Esattamente in quegli anni furono scritte diverse opere di rilievo che fino a poco tempo fa giacevano nel dimenticatoio. Si possono elencare brani di sinfonisti, chitarristi compositori, amanti, dilettanti. Tra questi emergono quelli di Ottorino Respighi (il quale era stato perso), Mario Barbieri, Antonio José, Teresa De Rogatis, Benvenuto Terzi. Tali opere rimangono tutt’oggi poco suonate ed addirittura alcune non ancora pubblicate.

Nel mio percorso di studi ho affrontato varie volte brani di autori meno noti. Tra questi quelli di Teresa De Rogatis mi hanno interessato sin dalla prima lettura, dandomi la possibilità di conoscere successivamente una compositrice di primo livello e di grande profondità.

Inoltre non avevo mai suonato brani di un'autrice. La sua figura risulta essere un caso più unico che raro: chitarrista, pianista, compositrice e soprattutto insegnate premurosa, moglie e madre.

Le sue energie si dovevano dividere tra studio, concerti, lezioni, marito e figli. Oltretutto in una società che risultava essere maschilista ed a tratti misogina, non era semplice fare la vita dell'artista professionista, anche per un grande talento quale lei risultava.

L'obbiettivo di questa tesi è quello di dare nuova luce e risalto all'ennesima figura ingiustamente trovatasi esclusa dal mondo chitarristico.

Infine risulta importante per me ringraziare infinitamente i Maestri Giacomo Baldelli e Claudio Piastra, i quali hanno saputo dirigere il mio percorso accademico/musicale e chitarristico con enorme amore e dedizione, indirizzandomi a sperimentare ed uscire dall'ordinario.

Roberto Guarnieri

CONTESTO STORICO-MUSICALE

CAPITOLO 1

1.1 Le donne nella storia della musica

Le modalità con cui le donne partecipano alla vita musicale della società cambiano a seconda delle epoche e dei contesti; per esempio nella Grecia antica è solo con la musica che le donne partecipano alla cultura, sia come esecutrici sia, più raramente, come educatrici e compositrici.

Fino al rinascimento le possibilità di fare musica per le donne rimasero comunque limitate: nel '600 le più fortunate erano le nobili, le donne borghesi di famiglia colta o le "figlie d'arte", che trovavano spazio come virtuose cantanti nelle corti o nei teatri.

Una di esse fu Francesca Caccini (1587-1641), figlia di Giulio Caccini. Si esibì in diverse opere (appena tredicenne partecipò al "Il rapimento di Cefalo" del padre). Nel 1625 venne eseguita la sua opera "La liberazione di Ruggero dall'isola di Alcina": nella Firenze del seicento nasce la prima opera scritta da una donna. Poco più tardi, nel 1694, fu messa in scena a Parigi l'opera "Céphale et Procis" di Élisabeth Jacquet de La Guerre (1666-1729), clavicembalista e compositrice immersa nel mondo del Re Sole[1] e di Jean-Bapttiste Lully, a Versaille.

A Venezia Barbara Strozzi (1619-1677) destava scalpore per la sua bellezza e sensualità. Tali caratteristiche la resero molto nota nella Serenissima e le stesse furono usate però per sminuire la sua musica. Nelle sue composizioni si evincono proprio la sua femminilità e l'erotismo: in modo esplicito cercava di emanciparsi ed emancipare il mondo veneziano, seppur già culturalmente molto aperto.

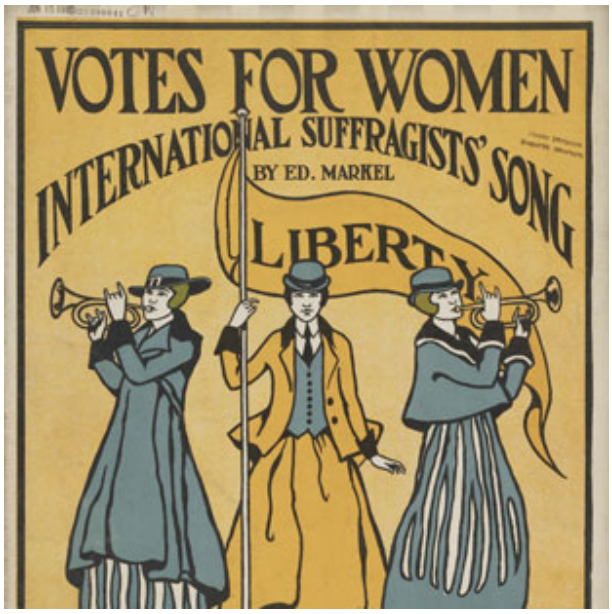
Nel '700, in particolare verso fine secolo, (rivoluzione francesce ed Illuminismo) furono

1. La formazione di Élisabeth passò da Versaille, grazie soprattutto a Madame de Montespan, amante ufficiale per svariati anni di Luigi XIV.

introdotti dei concetti che diventarono centrali nell'epoca moderna. Nel XVIII° sec. si affermarono diversi cambiamenti, anche dal punto di vista musicale. Uno su tutti la riforma di Metastasio. Proprio il librettista a Vienna captò in Marianna Martines (1744 - 1812) delle grandi doti musicali, che si esplicarono successivamente rendendola una brillante compositrice (tanto che la sua musica venne definita da un ammiratore "un Haydn atletico").

Nella prima metà dell'800 la figura della donna diventa protagonista di riflessione solo in conseguenza ai dibattiti volti a ridefinire il ruolo dell'individuo e dei suoi rapporti con lo Stato. Perdipiù nella seconda metà del secolo nasce la figura delle "sufraggette"[2]: si afferma il movimento femminista.

2. (dalla parola suffragio, nel suo significato di voto) definisce le appartenenti al movimento di emancipazione femminile, nato per ottenere il diritto di voto per le donne.



Clara Schumann (1819-1896) e Fanny Hensel (1805-1847) sono le esponenti più importanti del mondo musicale femminile nel IXX° secolo. Le due sono accomunate dall'aver vissuto a stretto contatto con i grandi dell'epoca ma non per questo succubi o dipendenti musicalmente da loro.

Clara, avendo avuto un'istruzione musicale sin da piccola, a 9 anni già debuttava. L'esigente

padre voleva da lei il massimo sin da bambina e, essendo anche il maestro, pretendeva una ferrea disciplina, nello studio e nella performance.

Era già una musicista con la sua identità e carisma prima di conoscere Robert Schumann come musicista (si conoscevano fin da ragazzini). Felix Mendelsonnh fu uno dei primi a riconoscere in lei qualità straordinarie e casualmente è la figura che unisce le due musiciste: Fanny era la sorella del compositore tedesco. Cresciuta fianco a fianco a Felix, fino all'età "da marito" i due avevano seguito allo stesso modo il percorso musicale. Anche se il padre Abraham decise che Fanny sarebbe dovuta diventare moglie e madre, lei portò avanti la sua arte per tutta la vita: non nei più grandi teatri d'Europa ma nei più prestigiosi salotti tedeschi.

Infine bisogna citare anche il grande rapporto intimo tra Clara e Johannes Brahms nato perchè amico di Robert ma protratto soprattutto dopo la dipartita di quest'ultimo in manicomio[3].

Le due compositrici con la loro arte hanno nuovamente dato spinta al modo musicale femminile: rispetto al '700 erano viste come fenomeni eccezionali, non più come sole donne musiciste. In più si viene a definire musica "maschile" e "femminile", così da cambiare definitivamente il modo di ascolto dei brani di una compositrice.

Nel XX° secolo le grandi musiciste diventano finalmente protagoniste: Lili Boulanger (1893-1918) è la prima compositrice a vincere il "Prix de Rome"[4] (sua sorella Nadia aveva perso alla finale), Elizabeth Maconchy (1907-1994) studia al Royal College of Music di Londra e le sue musiche vennero eseguite più d'ogni altro ai Macnaghten-Lemare Cocnerts (più di Benjamin Britten).

3. Nel 1853 l'incontro con Robert Schumann è fondamentale per il ventenne Johannes. Robert considera Brahms un vero genio tanto che lo indica sulla rivista da lui fondata come il musicista del futuro. Questo contribuì molto alla fama di Brahms.

4. Il "Prix de Rome" è una borsa di studio istituita dallo stato francese per gli studenti più meritevoli nel campo delle arti. Ai vincitori era data la possibilità di studiare all'Accademia di Francia a Roma, fondata da Jean-Baptiste Colbert nel 1666.

Teresa De Rogatis è immersa nello stesso periodo di cambiamenti delle sorelle Boulanger e, sicuramente, tutte le conquiste del mondo femminile le permisero di fare la carriera da concertista e da insegnante di chitarra. Proprio per questo è importante dire che fu lei stessa a decidere di seguire marito e figli nella vita familiare e non obbligata da terzi. Molte altre chitarriste perseguiranno la carriera di concertista, una su tutte la chitarrista francese Ida Presti (1924-1967), la quale rimane la più conosciuta in abito classico.

(nella foto Ida Presti)

1.2 La musica in Italia nei primi del '900 ed il rapporto con l'ambiente chitarristico

In Italia l'inizio del XX° secolo fu musicalmente un periodo molto complesso ed il percorso d'innovazione fu principalmente teso a coniugare la ricerca tecnica/espressiva insieme alla valorizzazione della letteratura musicale ereditata dal lontano passato, il tutto in funzione antiromantica e filonazionale.

In quegli anni spiccano diversi nomi, i quali sono ricordati assieme con il nome di Generazione dell'Ottanta. Questo gruppo, composto da giovani compositori all'incirca coetanei tra loro, conta tra le fila: Ottorino Respighi (1879-1936), Ildebrando Pizzetti(1880-1968), Gian Francesco Malipiero (1882-1973), Alfredo Casella (1883-1947) e Franco Alfano (1875-1954).

Malipiero (forse la figura più importante del gruppo) collegò il canto gregoriano e la civiltà musicale veneziana del '500 e '600 allo stile "moderno", impressionismo e espressionismo. Curò lavori di B. Marcello, Stradella e riscoprì la musica strumentale di Vivaldi (insieme a numerosi altri autori italiani dei secoli XVI e XVII). Ripropose inoltre un'edizione moderna dell'Orfeo di Monteverdi.

Grazie al maestro Giovanni Tebaldini, Pizzetti[1] studiò il canto gregoriano e la musica vocale antica. Nelle sue opere (quattordici, tutte su libretto proprio) si riscontra l'obbiettivo di rinnovare radicalmente la vocalità, ricercando un declamato capace di potenziare i dati della parola, denso di reminescenze antiche.

Respighi si dedicò a "rifondare" in senso nazionale il repertorio sinfonico e nei poemi "romani" si evincono gli elementi antichi, ripensati in veste moderna (da sottolineare che i brani non presentano alcun aspetto ideologico,

1. Fu maestro di composizione del compositore Castelnuovo-Tedesco, a Firenze dal 1912 al 1918. Impose al compositore toscano una ferrea disciplina musicale, lasciando però grande libertà quando l'allievo gli proponeva le sue creazioni. Famosa è la sfida autoimposta da Castelnuovo: scrivere per un anno una fuga al giorno, riuscì nell'impresa.

ma rientrano in quel gusto tipico dell'autore e diffuso in Italia all'inizio del Novecento). Un altro compositore importante della musica nazionale italiana rimane Ferruccio Busoni (1866-1924), che all'inizio del Novecento reincarnava l'antica figura del concertista-compositore (divenne una verae propria "star"). Fu un grande riferimento per i compositori italiani della Generazione dell'Ottanta. Il contributo più importante, frutto di un lunghissimo lavoro, resta innegabilmente l'edizione completa Bach-Busoni.

Contemporaneamente lavorava il gruppo dei compositori-chitarristi, spesso molto legati alla propria scuola di provenienza. In quegli anni spiccano Emilio Pujol e Miguel Llobet, i quali ricoprirono il ruolo non solo di compositori ed esecutori ma anche quello di portatori di cultura chitarristica, soprattutto vista la diretta discendenza musicale da Francisco Tàrrega[2], che fu il loro maestro.

2. É considerato il creatore dei fondamenti tecnici della chitarra classica moderna. Ha creato anche l'interesse per la chitarra come strumento da concerto.

(nella foto Francisco Tarrega)

La crociata che protrasse successivamente Segovia sorpassò le Alpi ed i continenti. La lista dei compositori "segoviani" divenne in poco tempo molto lunga: F. M. Torroba, M. Ponce, J. Turina, F. Mompou e tanti altri. Questi compositori diedero risalto allo strumento, portando la sua letteratura

ad alti livelli di tecnica ed espressione. Un altro di questi fu H. Villa-Lobos, il quale scelse proprio la chitarra come strumento ideale per creare un collegamento importante tra la musica colta Europea e la musica popolare della sua terra, il Brasile.

(nella foto H. Villa-Lobos)

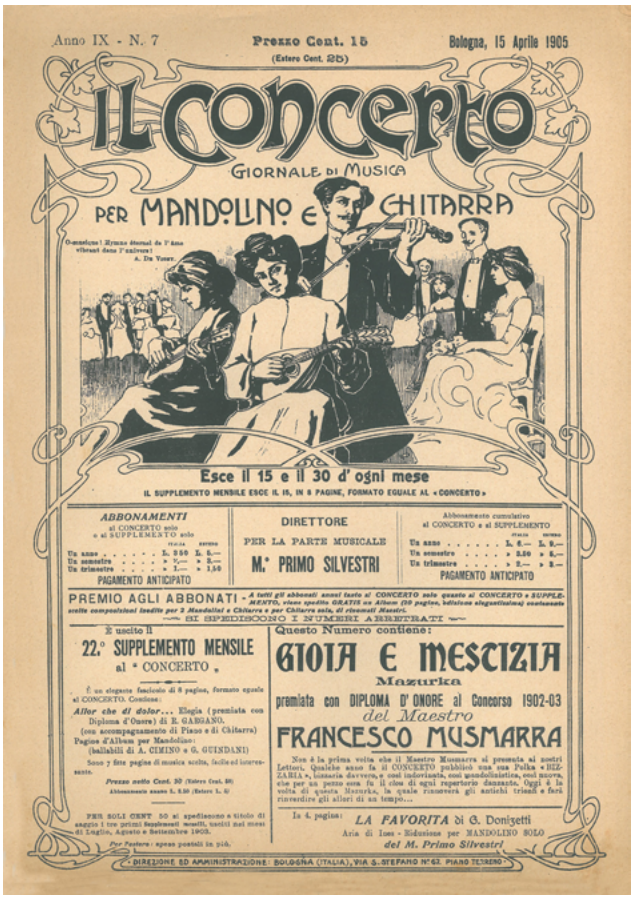
La sua musica per chitarra ha riscosso un grande successo: è amata sia dagli esecutori sia dal pubblico. Costruì dunque un repertorio di grande spessore musicale e tecnico: gli Studi, i Preludi[3], la Suite Popolare Brasiliana ed il Concerto per chitarra e orchestra.

Da quel momento in poi la chitarra uscì definitivamente da un mondo chiuso e limitato e sempre più si accostò a nuovi stili e, soprattutto, a compositori non chitarristi. Si possono citare le "VARIAZIONI per chitarra" di Respighi o il "Preludio" di Malipiero. Rimane famoso il brano di Manuel de Falla, "Homenaje pour le tombeau de Debussy", il quale rimane l'unico scritto per chitarra. Mario Castelnuovo-Tedesco è il compositore simbolo di questo cambiamento irreversibile, portando all'estremo la definizione segoviana di "piccola orchestra".

3. I 5 preludi sono considerati fra i brani più rappresentativi del compositore. Ognuno dei preludi presenta una peculiare struttura compositiva, e riportano una differente dedica ciascuno (es: il n.3 è "Homenagem a Bach").

Un'altra faccia del mondo chitarristico erano i circoli chitarristici e mandolinistici (vedi Mozzani). Grazie alla catalogazione delle riviste dell'epoca oggi possiamo contare migliaia di piccole o brevi composizioni provenienti dalla penna di appassionati e/o compositori minori (spesso chitarristi), scomparsi dalla storia della musica.

Inoltre non erano rare anche le trascrizioni[4] da opere liriche e sinfoniche dei grandi autori dell'epoca, sia per strumento solista, sia per ensemble o orchestra a "pizzico".

4. Citiamo la trascrizione per chitarra e voce delle "Siete Canciones populares espagnoles" di M. de Falla o dalla raccolta "Cantos de España" il celebre brano "Asturias", di I. Albéniz.

Anno IX - N. 7 — Prezzo Cent. 15 (Estero Cent. 25) — Bologna, 15 Aprile 1905

IL CONCERTO

GIORNALE DI MUSICA PER MANDOLINO E CHITARRA

Esce il 15 e il 30 d'ogni mese

IL SUPPLEMENTO MENSILE ESCE IL 15, IN 8 PAGINE, FORMATO EGUALE AL «CONCERTO»

ABBONAMENTI al CONCERTO solo e al SUPPLEMENTO solo — PAGAMENTO ANTICIPATO

DIRETTORE PER LA PARTE MUSICALE M.° PRIMO SILVESTRI

Abbonamento cumulativo al CONCERTO e al SUPPLEMENTO — PAGAMENTO ANTICIPATO

PREMIO AGLI ABBONATI - A tutti gli abbonati annui tanto al CONCERTO solo quanto al CONCERTO e SUPPLEMENTO, viene spedito GRATIS un Album (20 pagine, edizione elegantissima) contenente scelte composizioni inedite per 2 Mandolini e Chitarra o per Chitarra sola, di rinomati Maestri.

SI SPEDISCONO I NUMERI ARRETRATI

È uscito il 22.° SUPPLEMENTO MENSILE al « CONCERTO »

Questo Numero contiene:

GIOIA E MESTIZIA
Mazurka
premiata con DIPLOMA D'ONORE al Concorso 1902-03
del Maestro
FRANCESCO MUSMARRA

In 4.a pagina: LA FAVORITA di G. Donizetti
Aria di Ioes - Riduzione per MANDOLINO SOLO
del M. Primo Silvestri

DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE: BOLOGNA (ITALIA), VIA S. STEFANO N.° 62, PIANO TERRENO

(Rivista "Il Concerto" 1905 - Bologna)

1.3 L'autrice

Teresa De Rogatis nasce a Napoli il 15 ottobre 1893. Il padre, Tommaso De Rogatis, faceva parte di una famiglia di alta borghesia, purtroppo decaduta, di origine spagnola ed amante dell'arte. Inoltre papà Tommaso sembra che avesse una spiccata inclinazione per la musica e fosse un ottimo chitarrista.

Infatti la De Rogatis prese le primissime lezioni di chitarra proprio dal padre che, vedendo un'enorme potenziale nella figlia, la iniziò alla musica fin da giovanissima (basti pensare che debuttò all'età di circa 9 anni). Successivamente entrò al Conservatorio di Napoli, San Pietro a Majella, frequentando i corsi di pianoforte e di composizione[1]. La scuola musicale napoletana fin dall'epoca di Paesiello e Pergolesi fu sempre di altissimo livello e durante i primi del '900 anche la scuola pianistica, diretta discendente di Domenico Scarlatti, era di primissima qualità (in quegli anni fu molto importante la figura di Alessandro Longo[2]).

Anche se gli anni del Conservatorio furono sereni e felici ci furono delle situazioni che ostacolarono il percorso musicale della De Rogatis: era donna e come donna non era accettabile che superasse in bravura gli altri allievi o addirittura che potesse salire su un podio direttoriale (ruolo che, dalle cronache, sembra le calzasse molto bene).

Finita la scuola iniziò la vera carriera da concertista. Spesso suonava sia la chitarra sia il pianoforte, soprattutto quando accompagnava la sorella Giuseppina, violinista di grande talento. Tale caratteristiche la rendono un'artista davvero unica nel suo genere: suonare musica da camera con chitarra non era scontato, anche perchè riproponeva una prassi più ottocentesca che era stata per un po' abbandonata, in più suonava da solista con due strumenti.

1. Il corso di chitarra non era presente in conservatorio. Solo dopo lo sforzo combinato tra i maestri dell'epoca, Andres Segovia e Romolo Ferrari in particolare, la chitarra entrò nei conservatori italiani ed europei.

2. Si impegnò intensamente per il rinnovamento della vita musicale napoletana in continuità con l'opera di Beniamino Cesi. Ebbe allievi illustri come Franco Alfano ed a lui si deve, tra l'altro, la nota raccolta di studi di Carl Czerny disposti in ordine progressivo di difficoltà intitolata "Czeryniana".

Per quanto riguarda il tecnicismo e il virtuosismo chitarristico gli unici a cui può essere accostata in Italia in quegli anni rimangono Luigi Mozzani e Benvenuto Terzi[3].

Nel 1921 La De Rogatis andò in Egitto per una tournée organizzata da Matteo Milani, un lontano parente (era impresario e direttore della Banda Reale). Da quell'esperienza nascerà la sua permanenza in terra egizia, la quale durerà più di quarant'anni. La "colpa" fu di Paolo Feninger, uomo d'affari egizio-svizzero, con il quale poi convoglierà a nozze. Resterà ad Al Cairo 42 anni, dedicandosi alla famiglia e all'insegnamento, abbandonando però l'attività concertistica. In questi anni compose le opere più significative, tra cui la "Sonatina" in 4 tempi, la quale costituisce il risultato maggiore delle sue composizioni.

Nel periodo egiziano le opere non accusano l'esotismo in cui è immersa, anzi lo sguardo poetico e stilistico è sempre rivolto verso l'Italia e ovviamente la sua Napoli (nel 1943 scrive "Tarantella Diabolica"). Si devono però citare 2 opere: "Fantasia araba", dedicata al marito Paolo "<<perché è mezzo arabo>>" e "Canto arabo, tradotto ed armonizzato", probabilmente più uno studio del linguaggio melodico-armonico.

Si dedicò anche alla scrittura: scrisse parecchie novelle ispirate alla Napoli della sua infanzia e dell'adolescenza. Vinse persino un concorso per una commedia che fu rappresentata alla Radio del Cairo (il suo più grande rammarico fu proprio il non aver perseguito la strada della scrittura, piuttosto che della musica).

Nel 1954 muore il marito. Sono anni di isolamento al quale si somma la situazione instabile del paese. Maturò qiundi la scelta di tornare a Napoli e nel 1963 tornò in Italia.

3. Per descrivere le capacità virtuosistiche della chitarrista citiamo il papà Tommaso, il quale dopo un concerto di Segovia avrebbe detto al maestro: "… siete un vero Maestro, ma mia figlia suona meglio di Voi !"

In quegli anni l'ambiente chitarristico italiano era notevolmente cambiato e, da settantenne, la De Rogatis non aveva che mettersi a disposizione e portare ai più giovani la sua esperienza. Purtroppo fu lasciata in una bolla d'indifferenza e quasi tutti i suoi colleghi contemporanei non si curarono della sua figura e delle sue composizioni. L'unico con cui davverò collaborò fu l'editore Curci[4], il quale le commissionò delle opere didattiche ed in seguito le editò anche diversi brani.

Quello fu il periodo dove la De Rogatis, musicalmente, volse lo sguardo verso l'Egitto: esattamente il contrario di quello che fece quando scriveva in terra araba pensando a Napoli. Elenchiamo "l'oasi incantata", "Bagdad" e "Soirée Madrilène" (quest'ultima porta lo sguardo verso la Spagna).

Verso la fine dei suoi giorni si crea intorno a lei una piccola "scuola", di cui spicca l'allievo Stefano Aruta (al quale dedica "Balletto"). Cito testualmente Aruta, il quale descrive la donna e l'insegnate Teresa: <<...mi ha insegnato a non avere idoli ma solo modelli, da cui prendere il meglio continuando ad essere me stesso, e soprattutto non mi ha mai presentato la figura del maestro com l'infallibile, ma come una persona in cui avere fiducia...>>.

Infine, Teresa de Rogatis si spegne a Napoli, nel 1979.

4. Fondata nel 1860 dall'avellinese Francesco Curci, che si era trasferito a Napoli qualche anno prima ed aveva aperto un negozio di musica. Iniziarono l'attività pubblicando sia spartiti di musica classica sia canzoni napoletane.

STILE COMPOSITIVO
-
STRUMENTALE

CAPITOLO 2

2.1 La scuola chitarristica napoletana

Caso vuole che a Napoli nacque Ferdinando Carulli (1770-1841) e vi morì Mauro Giuliani (1781-1829). I due grandi chitarristi lavorarono molto nella capitale partenopea e proprio per questo lasciarono un solco evidente nella storia chitarristica napoletana.

Infatti al tempo della De Rogatis doveva essere rimasta in vita ancora un'ultima coda della scuola "carulliana". In uno scambio epistolare la chitarrista descrive l'impostazione insegnatale dal padre che, dalla descrizione, doveva corrispondere alla tecnica tramandata da Carulli.

Non da meno, Giuliani aveva pubblicato una cinquantina di composizioni dopo essersi stabilito a Napoli (famose sono le "Rossiniane"[1]). Inoltre il connubio con Napoli riecchegiava dai suoi strumenti: usava e possedeva le chitarre di Gennaro Fabbricatore, famoso liutaio napoletano.

1. Sono 6 composizioni per chitarra. all'interno di esse vengono proposti famosi motivi e temi delle opere di Gioachino Rossini, il quale ha vissuto a Napoli dal 1815 al 1822.

Data l'impostazione "carulliana" della De Rogatis è giusto sapere le caratteristiche più interessanti del Metodo op. 27, che vede la sua prima comparsa a Parigi nel 1810, riscuotendo fin da subito un grande successo (successivamente, nei decenni a seguire, venne pubblicato da diversi editori in tutta Europa).

Carulli ci spiega l'utilizzo del pollice della mano sinistra e la posizione della mano destra, nella quale il mignolo andava poggiato sulla tavola armonica:

"La musica riesce tanto più piacevole quanto più è ricca d'armonia, e quattro diti non bastando per eseguire nel medesimo tempo un canto e dei bassi ragionati in diversi toni, bisogna adoperar necessariamente il pollice; così invito coloro,

che vogliono suonare con maggiore facilità, a valersene."

"...la mano deve appoggiarsi leggiermente sul mignolo che deve posare quasi accanto al Cantino, e precisamente in mezzo detta distanza dal ponticello all'apertura: questa mano non ha posizione fissa perché a misura che si vuol addolcire i suoni e imitar l'Arpa, bisogna ravvicinarla all'apertura, e quando si vuol suonare forte bisogna accostarla al ponticello."

Infatti nelle stampe dell'800 si possono notare vari chitarristi intenti a suonare con il mignolo destro poggiato: Giulio Regondi (1822-1872) fu uno di loro[2].

2. È "l'enfant prodige" della storia della chitarra. Divenne anche un grande virtuoso della concertina, strumento simile alla firsarmonica.

(G. Regondi, durante un suo concerto presso il Teatro Royal Adelphi di Londra)

Ovviamente gli altri metodi dei contemporanei di Carulli consigliano impostazioni diverse, in particolare è severamente proibito l'utilizzo del pollice sinistro.

Carulli e Giuliani avevano anche ben presenti quali erano i canoni di riferimento extra chitarristici dell'epoca e nella musica di entrambi si possono evincere il modello pianistico e sinfonico della prima scuola viennese di Haydn, Mozart e Beethoven[3]. Riutilizzarono anche lo stile operistico, in particolare lo stile vocale "rossiniano", creando dei veri e propri "pour pourrii" dei grandi operisti, oppure variando i più famosi temi (famoso è il brano "Variazioni su un tema di Händel" op. 107 di Giuliani).

La De Rogatis aveva ben assorbito queste scuole anche come compositrice. Infatti nella sua scrittura si ritrovano molti elementi musicali, spesso idiomatici e consolidati nel tempo, i quali venivano largamente ripresi nella musica di Carulli e di Giuliani e che tuttora fanno parte del DNA chitarristico.

3. Giuliani, lavorando a Vienna, incontrò Beethoven, il quale lo apprezzò tanto da invitarlo ad esibirsi in alcuni concerti come in occasione della prima esecuzione della Settima sinfonia nel 1813, dove però suonò il violoncello.

(Teresa de Rogatis - 1924)

2.2 Linguaggio e stile

Gli elementi e la condotta armonica/timbrica che risultano predominanti nella musica della De Rogatis definiscono un linguaggio composito: impressionista/romantico. Non a caso la compositrice nasce e si forma musicalmente nel periodo storico che va lasciando il romanticismo e inzia ad abbracciare nuovi stili, uno su tutti la musica di Debussy[1].

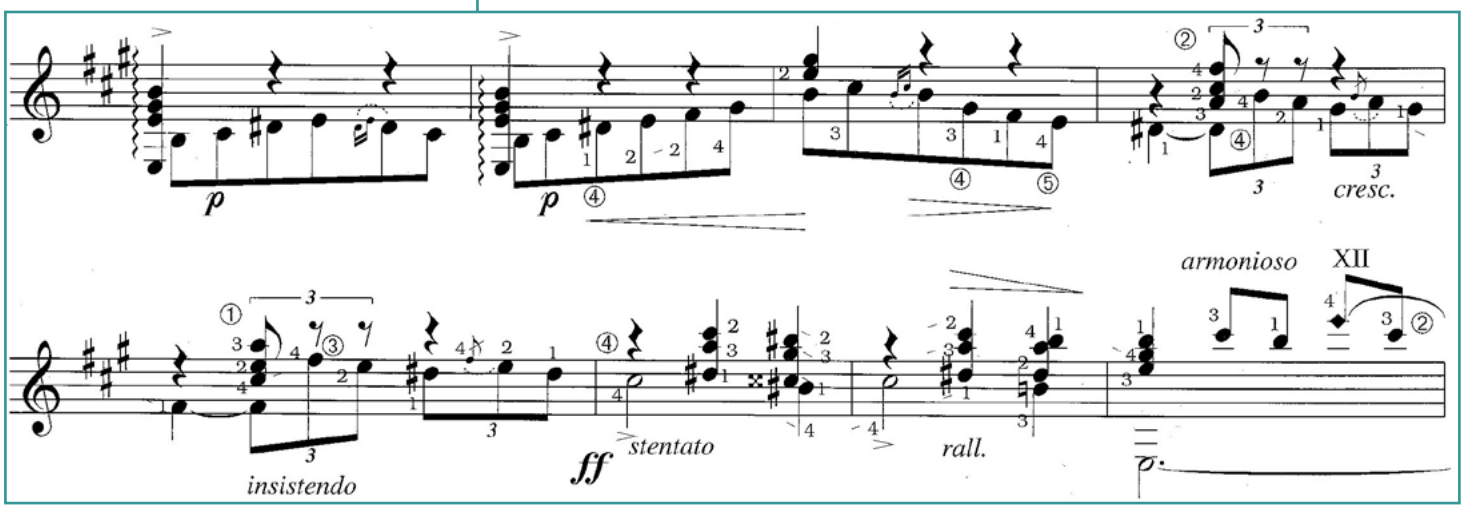
1. lo studio del pianoforte le permise di suonare ed assorbire la musica dei più grandi compositori della storia ed i suoi contemporanei.

Il punto di partenza della poetica De Rogatis è la libertà formale ed il ruolo principale affidato alla melodia, a cui si sommano slanci espressivi di grande forza e momenti lirici ed intimistici. Nella “Sonatina” si evincono tutti gli elementi (1° e 2° tema, esposizione-sviluppo-ripresa) i quali mantengono stabile la struttura formale romantica e mostrano una grande padronanza delle tecniche compositive. Il secondo aspetto principale è l’uso di svariati elementi di matrice impressionista: cromatismi, accordi allargati e l’uso di diversi timbri ed impasti “fumosi”.

Elementi romantici:

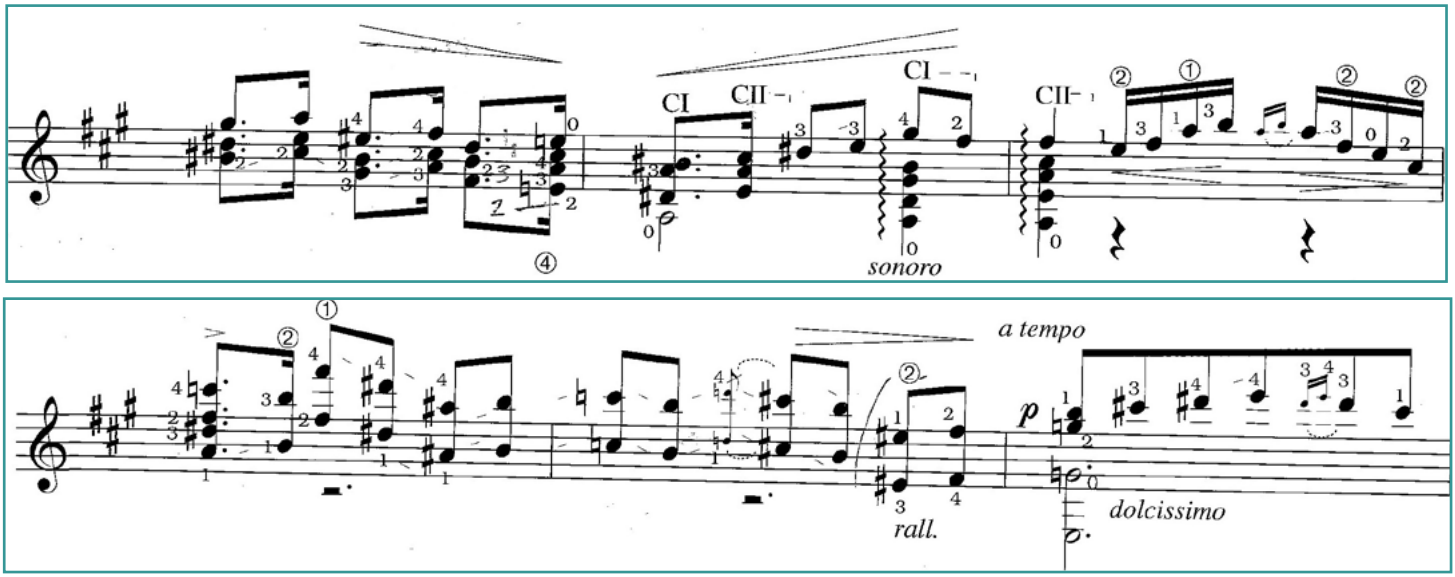
- struttura formale

- slanci espressivi e grandi variazioni dinamiche (come nell’es. passaggio da piano a fortissimo in quattro brattute)

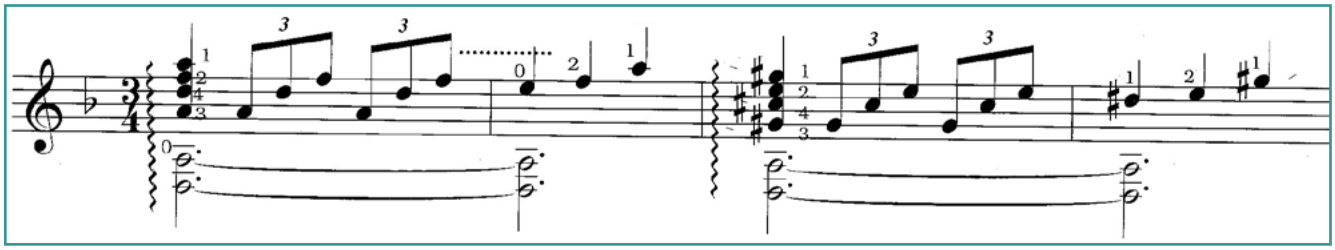


Elementi impressionisti:

- cromatismi

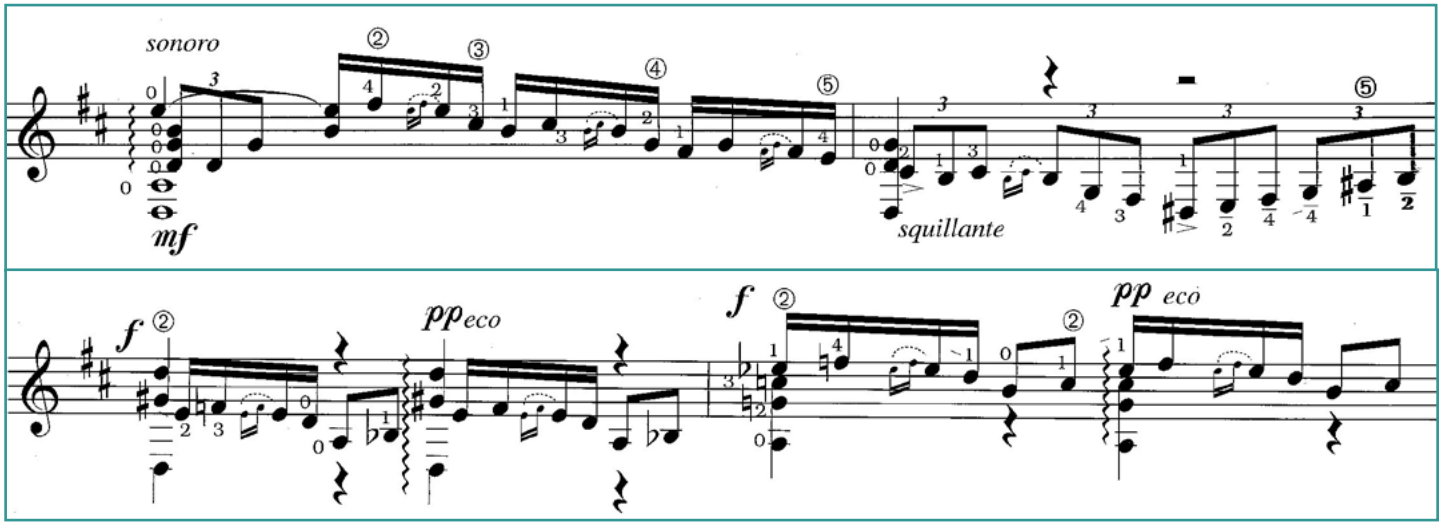


(Andantino, dalla “Sonatina)

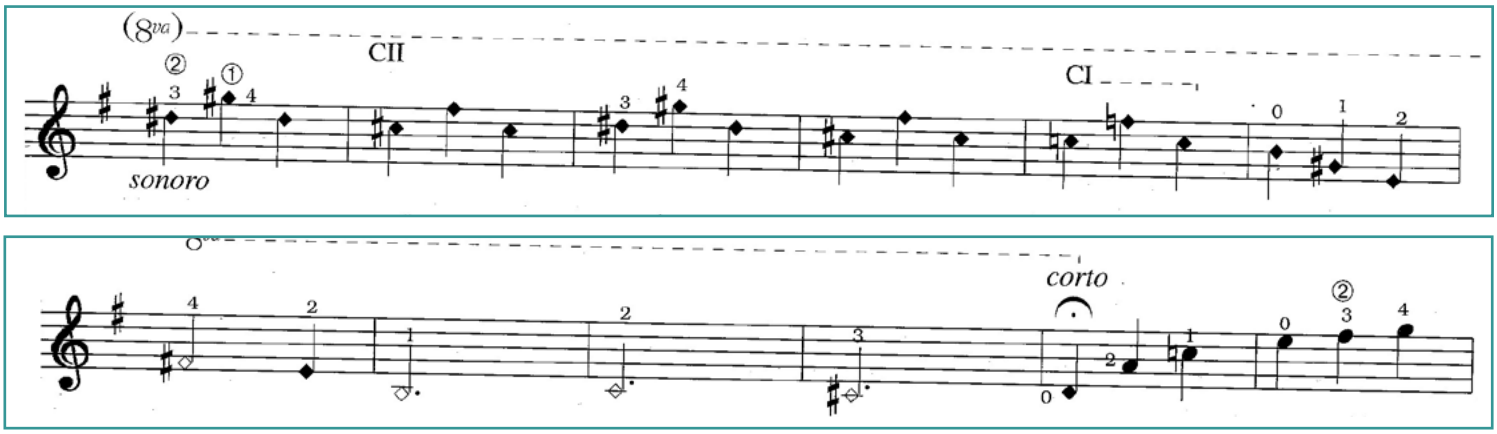


(inizio di “Soirée Madrilène”)

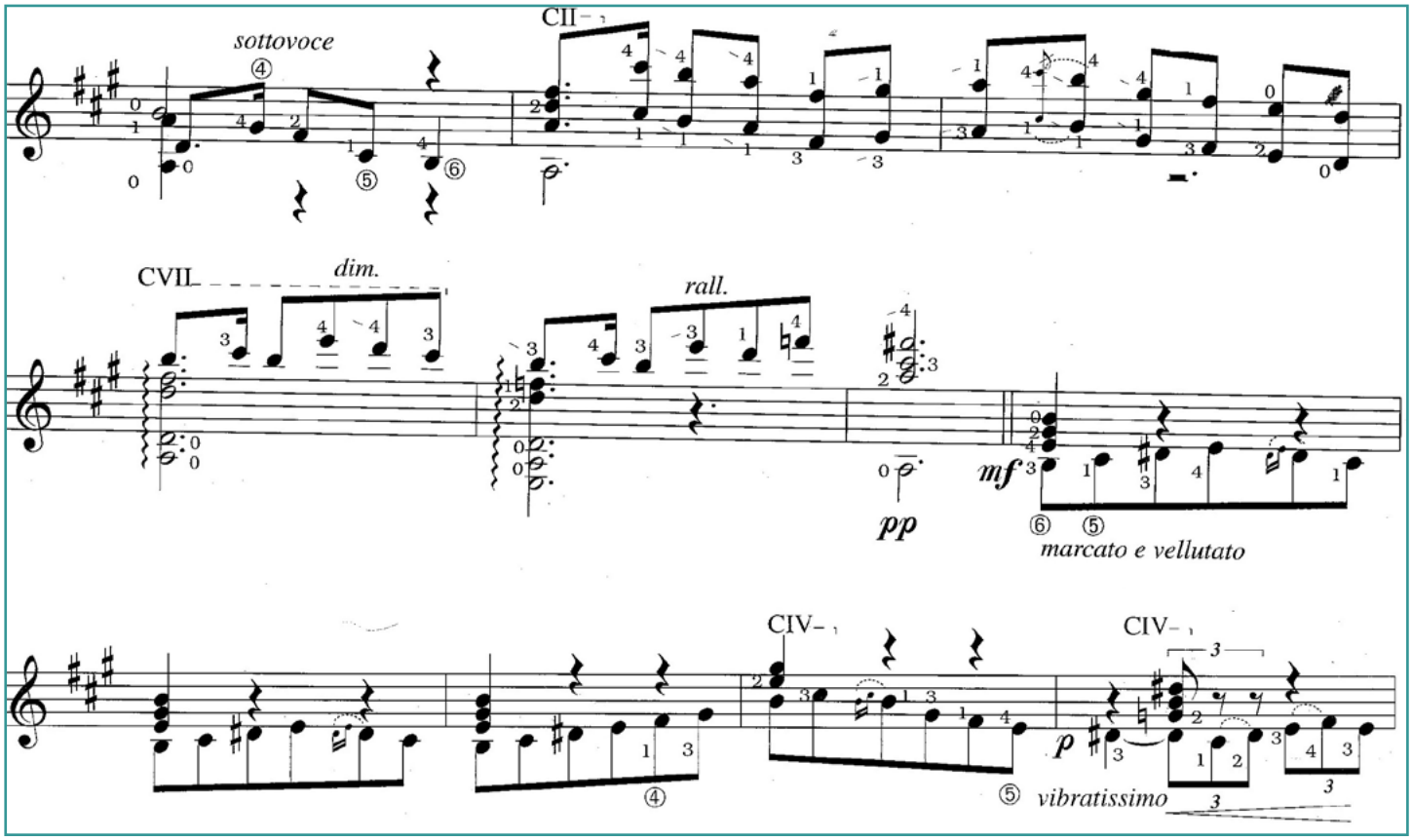
- armonie allargate, uso frequente delle corde vuote



(Largo, dalla “Sonatina”)

- cambi timbrici ed uso di armonici

(armonici artificali presenti in “Balletto”)

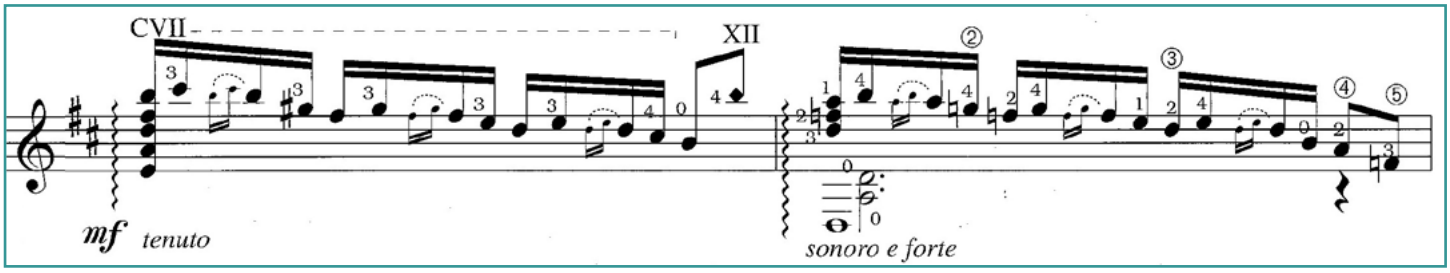
- numerose indicazioni espressive, sopratutto di origine strumentale (nell’es. “sottovoce”, “marcato e vellutato”, “vibratissimo”)

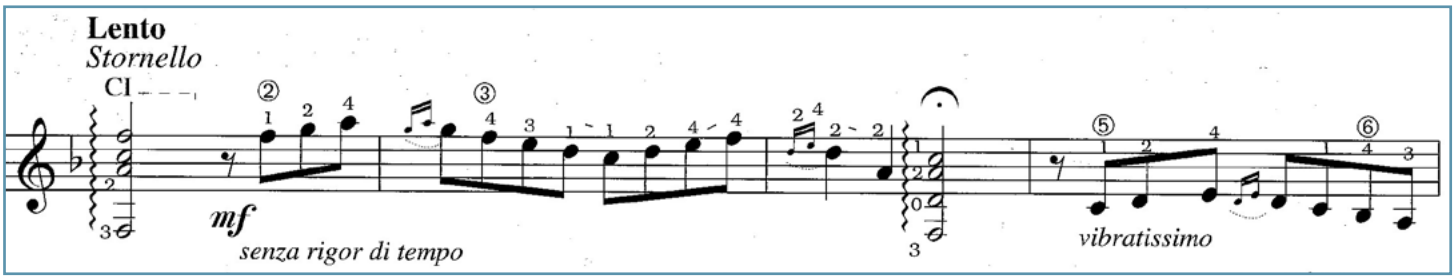


(Andantino, dalla “Sonatina)

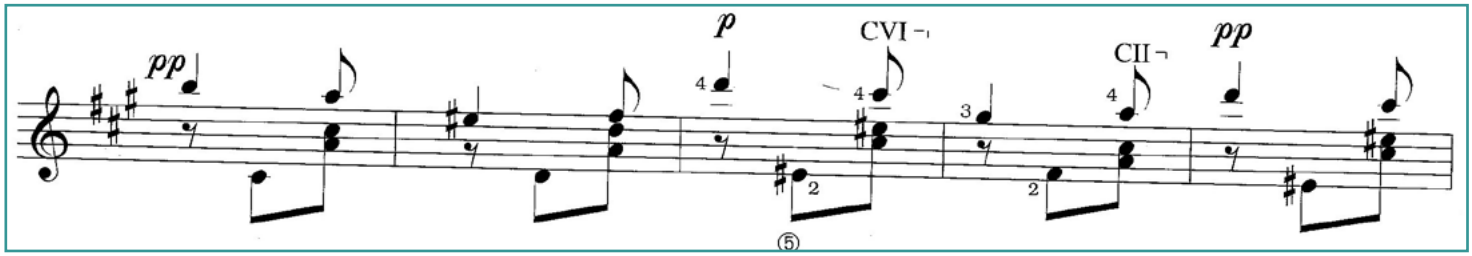
Oltre a definire il linguaggio si possono notare e catalogare anche diverse figure musicali che ricorrono trasversalmente in quasi tutti i brani a noi arrivati:

- doppie acciaccature, scritte in semicrome formate dalla nota reale e quella superiore

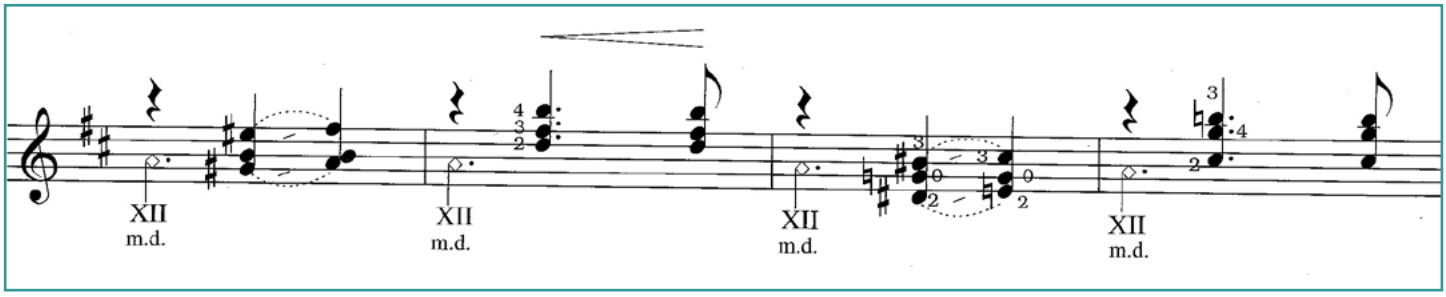


(Largo, dalla "Sonatina")

("Mormorio nella foresta")

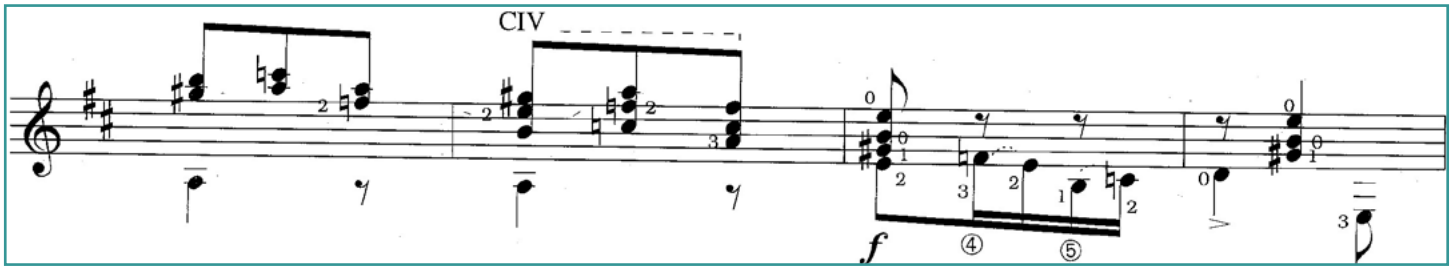
- ritardi, perlopiù cromatici, tra melodie, bicordi ed accordi



(A Capriccio, dalla "Sonatina")



("Balletto")



("Soirée Madrilène")

Altri elementi usati in determinati punti sono le progressioni, le ottave (un esempio è “Fuochi fatui”,studio d’ottave) e l’eco, il quale è indicato ogni volta che la compositrice vuole la ripetizione in pianissimo della battuta o della figura musicale precedente.

Le progressioni hanno non solo la funzione di collegare il 1° tema al 2° ma sono anche strumentali; in questo modo si vengono a formare accordi e moduli trasportabili chitarristici. Risultano interessanti perchè durante l’uso di questa tecnica porta ad armonie che non fanno parte della scala di riferimento[2].

2. un autore che ne fece un grandissimo utilizzo fu H. Villa-Lobos

2.3 Le composizioni più importanti

“Sonatina (quasi una fantasia)” - 194?

In quattro movimenti, rimane l’opera più importante scritta per chitarra (composta ad al Cairo, è dedicata al padre Tommaso). Il primo movimento, scritto in forma-sonata ed in 3/4, mostra la grande maestria della compositrice nel costruire una forma coerente, utilizzando i diversi elementi enunciati ad inizio brano. Riesce a “camuffare” il collegamento tra sviluppo e ripresa, passaggio più difficile e caro agli autori dell’epoca[1].

1. L. van Beethoven cambiò il modo di comporre, nello specifico nella forma-sonata creò la “falsa ripresa”, modalità che camuffa l’elemento iniziale e rende più interessante il finale. Gli autori successivi cercarono di trovare ogni volta nuove strategie. Nel nostro caso l’autrice non cambia l’elemento iniziale ma finisce lo sviluppo con un Mi7, accordo dominante di La minore e non di Si minore, cioè l’accordo iniziale ripreso.

Nel *LARGO* domina l’aspetto impressionista ed i suoi elementi, rappresentato da un’atmosfera fumosa e timbricamente molto ricca (struttura tripartita ABA^{I}).

Il *TEMPO DI MINUETTO* (ABA^{I}) è caraterrizzato da due sezioni ed elementi: la prima parte accordale e la seconda che utilizza le quartine di semicrome con gli abbellimenti già presenti nel I° e nel II° movimento.

Il titolo A CAPRICCIO si rispecchia perfettamente nell'ultimo movimento, il quale si distacca dagli altri per il carattere meno riflessivo ed improvvisativo. In 3/8, è basato su due elementi: un ritardo cromatico ascendente ed un cromatismo discendente, applicati entrambi alla melodia. In questo modo si viene a creare una "giostra circense" frenetica, la quale frena solo su di una piccola cadenza che porta alla coda finale.

"Soirée Madrilenène" - 1966

Dedicato al compositore Mario Gangi[2], in questo brano si ritrovano tanti elementi cari all'autrice, uno su tutti il cromatismo "modulare": accordo, melodia o arpeggio costruito su di una posizione o scala trasportabile sull'intera tastiera, (l'autrice spesso trasporta cromaticamente).

Il ricordo di una serata madrilena è descritta da un'introduzione lenta e fumosa, formata da grandi accordi arpeggiati in pianissimo, alla quale segue una brillante e veloce sezione. Nella parte conclusiva riecheggia l'atmosfera iniziale, che va perdendosi negli armonici finali (la struttura ricorda uno dei brani della "Suite Española" di Isaac Albeniz, "Còrdoba").

"Balletto" - 1947

Dedicato al suo allievo Stefano Aruta, è il brano singolo più completo degli elementi usati dalla compositrice. Costruito sul tempo di Valzer ed è diviso in varie sezioni (c'è anche un "da capo"). È molto evidente l'intento dell'autrice di descrivere diversi episodi, probabilmente ispirandosi sia alla musica, sia alle coreografie dei balleti dei grandi autori[3].

2. chitarrista, compositore e docente romano (1923 - 2010). Importanti sono i 22 Studi (presenti nella terza parte del metodo).

3. Durante i suoi studi di pianoforte e di composizione ha potuto suonare ed analizzare i grandi compositori dell'epoca. Il balletto aveva appena cambiato capitale: da Parigi a Mosca, famoso lo "Schiaccianoci" di Pëtr Il'ič Čajkovskij.

ELENCO OPERE PER CHITARRA

- “Al tempo dei Minuetti” - 1912, Napoli

- “Minuetto in Do” - 1914, Napoli

- “Berceuse” - 1920, Editore Venturi, Bologna

- “Gavotta della bambola” - 1920, periodico “Il Plettro”, Milano

- Fantasia araba - 1924, Cairo

- “Studio per la mano sinistra” - 1924, Cairo

- “Mormorio della Foresta” - 1928, Editore Vizzari, Milano. Bèrben edizioni - 1993

- “Canto Arabo” - 1934, periodico “La Chitarra”

- “Balletto” - 1942, Cairo. Bèrben edizioni - 1993

- “Tarantella Diabolica” - 1943, Cairo

- “Sonatina” - 194?, Cairo. Bèrben edizioni - 1993

- “Alba sul mare” - 1963, Napoli

- “Slancio” - 1963, Napoli

- Bagdad - 1968

- “Soirée Madrilène - 1966, Napoli. Bèrben edizioni - 1993

- “Loasi incantata” - 1967, Napoli

- “Fuochi fatui” - 1967, Napoli. Bèrben edizioni - 1993

- “Epave” - 1972, Napoli (traduzione per chitarra di un brano della stessa Autrice)

- “Studio sul tremolo” - 1972, Napoli

- “Divertimento” - 196? in poi, Napoli

- “Recuerdos de España” - 196? in poi

- “Melodia Orientale” - abbozzo

OPERE DIDATTICHE PER CHITARRA

- “Metodo per chitarra” - 1964. Edizioni Curci

- “Il Mestro e l’allievo” - 1966. Edizioni Curci

- “Primi passi” - 1966. Edizioni Curci

CONCLUSIONI

CAPITOLO 4

3.1 Conclusioni finali

Nel primo '900 storico i compositori-chitarristi di livello erano pochi. In Italia i massimi esponenti suoi coevi (Mozzani, Terzi...) hanno dedicato tante energie nel creare una nuova scuola chitarristica italiana, che si doveva basare sulla scrittura di nuovo repertorio e di nuovi metodi didattici, spesso in antitesi con quella spagnola.

In questo contesto Teresa De Rogatis, secondo me, è una "outsider", una voce fuori dal coro. Le sue brillanti doti da concertista e gli studi extra chitarristici le hanno permesso di scrivere musica come nessun altro chitarrista-compositore italiano dell'epoca (scrisse 25 opere, tra brani solistici e metodi didattici).

Facendo anche il confronto con le prime opere degli autori "segoviani", le composizioni dell'autrice napoletana non sfigurano e tantomeno sono di valore inferiore, però non si può nemmeno paragonare la quantità e la notorietà del suo repertorio rispetto ad un M. M. Ponce o ad un F. M. Torroba. Molti fattori infatti sono legati alla mancata notorietà di Teresa De Rogatis: tutt'oggi molti chitarristi non la conoscono e non hanno mai ascoltato nessuno dei suoi brani. Il fattore principale fu il trasferimento al Cairo e la scelta di non proseguire nella carriera da concertista, nel contempo diminuì drasticamente l'attivita compositiva, dedicandosi quasi esclusivamente all'insegnamento.

Questo auto-confinamento della compositrice la tenne lontana da un mondo che cambiò velocemente: dalla partenza al ritorno a Napoli (1921 - 1963) in Italia il panorama musicale dei compositori si era rinnovato ed allo stesso tempo anche il linguaggio musicale. Pensiamo ad autori come Petrassi, Malipiero, Ghedini, Nono, Berio, che negli anni 60 erano già molto lontani da quel mondo lasciato dall'autrice nel 1921.

Inoltre Teresa De Rogatis non ha avuto la fortuna di essere tra i pochi compositori italiani nel repertorio "segoviano" (infatti Segovia era molto nazionalista e scelse pochissimi brani di compositori italiani, al di fuori di Castelnuovo-Tedesco che rimane una singolarità).

In questi ultimi anni la pubblicazione di alcune sue opere ha permesso la divulgazione della sua musica e diversi esecutori hanno scelto di inserire nei CD le sue opere. Questa tesi è stata pensata nell'ottica di diventare parte di questa divulgazione che ,a mio avviso, andrebbe davvero sostenuta da tutto il mondo chitarristico, in quanto la figura di Teresa De Rogatis merita la visibilità che fino ad oggi non ha mai avuto.

Bibliografia

A. Gilardino-S. Aruta, Teresa De Rogatis - Opere scelte per chitarra, musica a stampa, Bèrben, Ancona 1993

Redazione Garzanti, Enciclopedia della Musica Garzanti, Garzanti editore, Milano 1983

Redazione Mondadori, Breve storia della musica, Oscar Mondadori Editore, Trento 2011

Simona Boni, Romolo Ferrari e la chitarra nella prima metà del ‘900, Mucchi Editore, 2009 Modena

Anna Beer, Note dal silenzio - Le grandi compostitrici dimenticate della musica classica, EDT Editore, 2019 edizione italiana Torino

Sitografia

http://quinteparallele.net/2016/11/09/andres-segovia-larduo-compito-di-essere-il-grande-interprete/

http://www.chitarrainitalia.it/Recensioni_7_2011.html

http://www.claracampese.com/artist.php?view=record&rid=2431

http://musica.san.beniculturali.it/percorso/per-una-storia-della-musica-italiana-nel-novecento/

https://library.weschool.com/lezione/le-donne-e-la-musica-20517.html

https://www.elioscipioni.com/metodo-carulli-op-27/