

Musicaaa!

Periodico di cultura musicale

Anno V - Numero 14

Maggio-Agosto 1999

Sommario

<i>La mummia, ovvero Mozart, Salieri e lo scoop musicologico</i>	pag.	3
<i>Pazzi d'amore per la musica d'autunno</i> , di P. Mioli		4
<i>Un 'monumento' musicale a Giovanni Pascoli</i> , di A. Iesuè		5
<i>Breve introduzione al basso continuo</i> , di P. Avanzi		9
<i>Typee</i> , di H. Melville		15
<i>Il barone Heribert si confessa</i> , di A. Cantù		16
<i>Sul bel danubio blu...</i> , di C. Marengo		18
<i>L'Olandese volante e il (moderno) problema del teatro wagneriano</i> , di C. A. Pastorino		25
<i>Schönberg: tra ars e trascendenza</i> , di F. Grossetti		27
<i>Il giudizio universale</i>		31

Direttore responsabile: Fiorenzo Cariola

Redazione: Gherardo Ghirardini, Carlo Marengo, Piero Mioli

Collaboratori

Giovanni Acciai (Piacenza)	Alberto Iesuè (Roma)
Pietro Avanzi (Rovereto - TN)	Roberto Iovino (Genova)
Franco Ballardini (Riva del Garda - TN)	Marta Lucchi (Modena)
Fausto Battini (Modena)	Alberto Minghini (Mantova)
Elvira Bonfanti (Recco - GE)	Emanuela Negri (Verona)
Alberto Cantù (Milano)	Piero Neonato (Trento)
Antonio Carlini (Trento)	Laura Och (Verona)
Ivano Cavallini (Trieste)	Claudia A. Pastorino (Salerno)
Alessandra Chiarelli (Bologna)	Mariarosa Pollastri (Bologna)
Tarcisio Chini (Trento)	Noemi Premuda (Trieste)
Alberto Cristani (Ravenna)	Anna Rastelli (Bolzano)
Vittorio Curzel (Trento)	Giuseppe Rausa (Monza - MI)
Maurizio Della Casa (Mantova)	Paolo Rigoli (Verona)
Fabrizio Dorsi (Cernusco S/N - MI)	Elka Rigotti (Trento)
Enzo Fantin (Legnago - VR)	Giuseppe Rossi (Fiesole - FI)
Antonio Farì (Lecce)	Francesco Sabbadini (Bologna)
Gian Paolo Ferrari (Carpi - MO)	Graziano Tisato (Albignasego - PD)
Piera Anna Franini (Costa Volpino - BG)	Giordano Tunioi (Ferrara)
Elisa Grossato (Padova)	Roberto Verti (Bologna)
Ferdinando Grossetti (Somma Vesuviana - NA)	Gastone Zotto (Vicenza)

Sede redazionale: Via Fernelli, 5 - Mantova - Tel. (0376) 362677/224075

Reg. Trib. di Mantova N. 3/95

Abbonamento 2000 a *Musicaaaa!*

Per ricevere *Musicaaaa!* direttamente a domicilio basta sottoscrivere la somma di £ 15.000 da versarsi sul c/c postale n. 11513462 intestato a Coop. Nuova Musica, via Fernelli, 5 - 46100 Mantova, oppure tramite bonifico bancario intestato a c/c n. 550363/15 presso la filiale di Mantova della Banca popolare dell'Emilia Romagna.

Musicaaaa! è inoltre reperibile presso le seguenti sedi:

Bergamo

Biblioteca del Liceo musicale "G. Donizetti"

Bologna

Ricordi, Via Goito

Brescia

Ricordi, C.so Zanardelli, 29

Cremona

Biblioteca dell'Istituto di Paleografia musicale

Firenze

Ricordi, Via Brunelleschi, 8/R

Genova

Ricordi, Via Fieschi, 20/R

Livorno

Biblioteca del Liceo musicale "P. Mascagni"

Lucca

Biblioteca del Liceo musicale "L. Boccherini"

Mantova

Libreria Einaudi, C.so Vittorio Emanuele, 19

Libreria Nautilus, P.zza 80° Fanteria, 19

Nuova Scuola di Musica, Via Fernelli, 5

Milano

Ricordi, Via Berchet, 2

Modena

Biblioteca del Liceo musicale "O. Vecchi"

Edicola del Portico, Via Emilia, 179

Snack Bar Massimo e Rossella, P.zza S. Giorgio

Padova

Musica e Musica, Via Altinate

Ravenna

Biblioteca del Liceo musicale "G. Verdi"

Reggio Emilia

Biblioteca del Liceo musicale "A. Peri"

Roma

Ricordi, Via del Corso, 506

Ricordi, P.zza Indipendenza, 24

Torino

Beethoven Haus, Via Mazzini

Ricordi, P.zza C.L.N., 251

Trento

Del Marco Musica, Via S. Pietro

Treviso

Ricordi, Via Totila, 1

Verona

Ricordi, Via Mazzini, 70/B

oltre alle biblioteche dei conservatori di musica

'Venezze' di Adria

'Vivaldi' di Alessandria

'Piccinni' di Bari

'Martini' di Bologna

'Monteverdi' di Bolzano

'Venturi' di Brescia

'Palestrina' di Cagliari

'Frescobaldi' di Ferrara

'Cherubini' di Firenze

'Giordano' di Foggia

'Paganini' di Genova

'Casella' dell'Aquila

'Schipa' di Lecce

'Campiani' di Mantova

'Verdi' di Milano

'S. Pietro a M.' di Napoli

'Pollini' di Padova

'Bellini' di Palermo

'Boito' di Parma

'Morlacchi' di Perugia

'Rossini' di Pesaro

'D'Annunzio' di Pescara

'Nicolini' di Piacenza

'Cilea' di R. Calabria

'S. Cecilia' di Roma

'Buzzolla' di Rovigo

'Verdi' di Torino

'Bonporti' di Trento

'Tartini' di Trieste

'Tomadini' di Udine

'Marcello' di Venezia

'Dall'Abaco' di Verona

Kreisleriana

La mummia, ovvero Mozart, Salieri e lo scoop musicologico

Era ormai notte fonda quando il conte Armonium de' Setticlaviis, insigne musicologo, nel fare il terzo giro di scale del proprio castello notò qualcosa di non perfettamente definito. Un'ombra, forse, visto che dal lucernario filtrava il chiarore lunare in contrasto con il fioco lume del lampione. Qualcosa di semovente sgattaiolava come un veloce gatto bianco. Effettivamente di gatti non ce n'erano più vista l'abbondanza di topi. L'ultimo, di color nero, se l'era portato via Edgard A. Poe per usarlo come insegna del suo Mac Donald. Perciò il conte si spinse sugli spalti ove una specie di ectoplasma aleggiava nel cuore delle tenebre. Poi, un lieve sibilo, un mormorio incomprensibile, un meccanico biaccicar di vocali e consonanti. L'ultimo intervento dell'on.le Mattarella?

No, si trattava di uno spettro vagante tra i merli della torre. Sa... Sa... furono le prime sillabe seguite ai mugugni. Sa... Sa... Salieri! Salieri? E lei sarebbe Antonio da Legnago? Mi faccia il piacere! Di fatto il fantasma scosse il capo. E per meglio farsi intendere intonò con quanta voce aveva un motivo. Era il Requiem di Mozart. Ho capito, pensò tra sé e sé il nobile musicologo, è l'anima di Mozart che racconta di essere stata avvelenata dal perfido rivale. È Costanza, la vedova, a costringerlo per questioni di assicurazione. Senonché la voce cercò di scandire le parole per fare una rivelazione a dir poco sensazionale. Ecco il succo del discorso che qui riassumiamo, visti gli sbuffi, i rantoli e i vaniloqui da cossighiani e da ulivisti. Mozart, dunque, avrebbe secondo questa versione compiuto il sacrilegio di ben altra portata rispetto al noto avvelenamento, attribuendo a sé nientemeno che il Requiem di Salieri. Dunque, quella musica celestiale che finora abbiamo ascoltata come l'estremo flatus vocis del Grande Salisburghese sarebbe frutto della fantasia di un provincialotto superraccomandato, e per di più reo di aver offerto da bere un intruglio venefico al sommo collega. Inimmaginabile! Herr Mozart, vorrà scherzare, no? E mentre un certo chiarore stagiatosi all'orizzonte annunciava l'approssimarsi del mattino, quella sagoma quasi umana in breve si dissolse, avendo solo il tempo di pronunciare le ultime parole concessegli dai primi bagliori. In cantina, in cantina!

Fu così che il Nostro scese nelle segrete del castello da tempo divenute regno dei topi, una fresca dimora ventilata da ali di pipistrello e addobbata da ampie ragnatele. Non fu impresa facile guardare in ogni angolo occupato da panoplie, vecchi mobili tarlati e strumenti di tortura ormai in disuso in quanto sostituiti dal nuovo modello delle tasse. Immantinentemente un grosso topo, forse il maggiordomo di quella corte dei miracoli, fece da guida al proprietario verso qualcosa di orrido che comunque possedeva foggia umana. Una presenza immobile: una mummia.

Proprio così, una mummia riposava su un catafalco e accanto ad essa una logora partitura qua e là bucherellata dai voraci roditori. Vi si leggeva a malapena QUIEM. Il RE se l'erano portato via gli anarchici quando erano di moda. Ma perché mai Salieri era stato ridotto in questo modo proprio nel castello di un musicologo di sangue blu? si chiese il de' Setticlaviis. Uno scherzo? Un atto di nonnismo dovuto alla vicina magione del ministro Scognamiglio? E mentre si lambiccava il cervello la mummia prese improvvisamente vita e, rivoltasi al signore, lo afferrò di colpo per la collottola minacciandolo di morte se non avesse rivelato il fatto. Per troppo tempo Mozart aveva usurpato la sua fama, ma ora, pentitosi, si era impegnato a rendere pubblica la cosa. Solo in tal modo entrambi avrebbero potuto finalmente riposare in pace nel medesimo loculo, cosicché il Requiem avrebbe suonato per ambedue da inno di riconciliazione e da ninna-nanna perpetua. Tutto avvenne in un batter d'occhi. Il conte raccolse pezzo per pezzo il manoscritto e, avvolto nel maleodorante sudario, lasciò quella larva d'uomo in costume adamitico al proprio destino. L'indomani il sudario fu esaminato come fosse la Sacra Sindone, e, come lui, la musica: nota per nota. Fu lo stesso conte a fare l'expertise con risultati esaltanti; tant'è che da ogni parte arrivarono musicologi a frotte. Ne conseguì uno scoop d'eccezione ch'ebbe riflessi ancor più sensazionali. Infatti, tra le pieghe del reperto spuntò una bottiglietta contenente ancora qualche goccia di liquido che una volta analizzato risultò essere una bevanda molto diffusa. Fu così che visti i poteri di quest'ultima, la grande industria produttrice ampliò a dismisura il già ciclopico giro di affari.

Ora al bar la gente chiede la lattina modello Mozart o Salieri a seconda dei gusti e delle esigenze.

J. Kreisler

Pazzi d'amore per la musica d'autunno

di Piero Mioli

C'era una volta la cosiddetta stagione lirica d'autunno, che ovviamente seguiva quella d'estate e precedeva quella di carnevale (e a volte esisteva anche la stagione detta d'autunnino). Molti melodrammi poi diventati popolari nacquero il 26 dicembre, per esempio la *Norma* di Bellini nel 1831 e la *Lucrezia Borgia* di Donizetti nel 1833 (sempre alla Scala). E tanti altri erano nati sotto il solleone d'agosto: per esempio il *Guillaume Tell* di Rossini, il 3 agosto a Parigi. Ma alla Scala *La pietra del paragone* di Rossini furoreggiò dal 26 settembre del 1812 in avanti, chiamando spettatori su spettatori e molti staccandoli anche dalla villeggiatura, e dunque proprio all'inizio dell'autunno.

E oggi? oggi le stagioni sono comprese fra l'inizio dell'inverno e l'inizio dell'estate, e dalla tarda primavera all'autunno trovano spazio soprattutto i festivals. Dunque qualche riflessione sulla realtà operistica italiana nel corso del settembre e dell'ottobre 1999 può anche correre il rischio di interessare, al di là, o meglio al di qua della pompa magna di certe aperture dicembrine. In quei mesi, per esempio, i teatri della Lombardia hanno rappresentato la *Carmen* di Bizet e *La Cenerentola* di Rossini, e fra questi lo stesso Donizetti di Bergamo si è dimenticato del suo Gaetano (è vero che l'aveva intensamente omaggiato nei due anni precedenti, ma proprio cassarlo dal palcoscenico è sembrato troppo). *La sonnambula* è passata invece attraverso la Toscana, per esempio al Giglio di Lucca, alla Grande Guardia di Livorno, al Verdi di Pisa; e *Il barbiere di Siviglia* di Rossini ha passeggiato in Veneto, per esempio al Sociale di Rovigo.

Buone nuove dal meridione, inoltre: il Rendano di Cosenza ha avuto la bella idea di ripescare *Le due contesse* di Paisiello; e nemmeno il S. Carlo di Napoli si è messo a tacere, ché anzi ha rispolverato la singolare *Colomba ferita* di Francesco Provenzale e il più noto *Convitato di pietra* di Giacomo Tritto. Il progetto è certo quello di riservare il grande repertorio mozartiano, rossiniano, verdiano, pucciniano alle stagioni invernali, e con queste iniziative interstagionali coltivare altri repertori, repertori locali, antichi, caratteristici, e se il progetto arrivasse a recuperare la prassi del dialetto che all'epoca di Rossini e Donizetti usava al teatro Nuovo, allora la storia sarebbe servita, e il divertimento anche. A proposito dell'antico: non bisogna dimenticare un'iniziativa bolognese, calata nel teatro Comunale ma pensata dal vicino Conservatorio "G.B. Martini": per il V Laboratorio di musica lirica l'istituto ha messo in scena *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello, non facile opera in due atti che negli anni seguiva alcuni atti unici e farseschi di Rossini e Donizetti.

Ma con Bologna il viaggio è risalito al Settentrione, e qui bisogna dar conto di Torino, di Venezia, di Milano. Il Regio di Torino non fa vacanza, in autunno, se mette in scena l'arduo *Fliegende Holländer* di Wagner; e nemmeno la Fenice si trastulla, se prima di una *Zauberflöte* affidata a vari vincitori di concorsi ha concepito il proposito di omaggiare Haendel, con un *Arminio* curato da uno specialista come Alan Curtis.

Quanto alla Scala, ecco i due poli: prima dell'indimenticabile *Don Giovanni* di Strehler (ripreso da Marina Bianchi) con le scene di Ezio Frigerio e per la direzione di Riccardo Muti, la Scala ha messo in programma *Outis*, opera di Luciano Berio che conta appena tre anni di vita; e poi la *Nina, ossia la Pazza per amore* di Paisiello. Non alla Scala, quest'ultimo titolo, bensì al Nuovo Piccolo: amorosamente diretta da Muti, la splendida partitura settecentesca ha brillato in tutta la sua luce. E ha posto diversi problemi. Uno è l'esigenza, avvertita da più parti, di insistere con il teatro musicale del Sei e del Settecento, da Monteverdi a Cimarosa, da Cavalli a Paisiello, da Caccini a Paer, da Pergolesi a Mayr. E un altro è la richiesta di chiarire meglio, di dare maggior autonomia, maggior corso pubblicitario, insomma maggior lustro a queste iniziative autunnali che rischiano di restare in sordina, quasi quasi di passare inosservate. Anche perché la RAI si è collegata con il Piccolo per il grande capolavoro di Paisiello, e poi basta, assolutamente basta. Laonde Händel è rimasto a Venezia e Provenzale e Tritto non si sono mossi da Napoli.

Un ‘monumento’ musicale a Giovanni Pascoli

di Alberto Iesùè

Nel corso delle nostre ricerche sulla romanza vocale da camera su testi italiani¹ abbiamo constatato che fra i grandi poeti quello i cui versi sono stati posti in musica con più frequenza è Giovanni Pascoli. Il perché di questo massiccio approccio al poeta romagnolo da parte di compositori sconosciuti o famosi è individuabile in due caratteristiche interconnesse. Pascoli ha scritto centinaia di brevi poesie, il che consente al musicista di comporre liriche che per durata rientrino facilmente nei limiti consoni ad una normale lirica da camera. Al tempo stesso le immagini ed i sentimenti espressi dal poeta sono -pur sovente attraverso un simbolismo non di facile immediatezza- di quelli più direttamente vissuti dall'uomo nei suoi più consueti rapporti con le cose, con i luoghi e con la natura.²

Fra i numerosi compositori che musicarono versi di Pascoli³ uno in particolare ci è sembrato degno di attenzione per la qualità e la quantità delle sue liriche. Luciano Bettarini⁴ ha composto circa 150 liriche su poesie di Pascoli, soprattutto da “Myricae”, ma anche dai “Canti di Castelvecchio”, “Traduzioni e riduzioni”, “Poesie varie”, “Limpido rivo”, “Nuovi poemetti”, “Odi ed Inni”, ecc. Anche senza tener conto della copiosità delle liriche pascoliane di Bettarini -copiosità che denuncia comunque di per sé sola la gran passione del musicista verso il poeta-, il compositore toscano manifesta, rispetto ad altri autori che musicarono poesie di Pascoli,⁵ una congenialità di spirito, di sentimenti, di afflato poetico del tutto particolare. La nostra analisi è stata effettuata su circa un terzo di questa produzione⁶ -in particolare liriche su poesie di “Myricae” e dei “Canti di Castelvecchio”- e senza difficoltà abbiamo incontrato nella musica di Bettarini gli elementi, o almeno molti di quegli elementi che caratterizzano i versi del poeta. Alla base di tutto un sofferto pessimismo “opposto alla ferocia di una società disumanante”, una disperazione “idillica e irrazionale”, che trova però non infrequenti slanci positivi nell’ingenuità dell’osservazione e della meraviglia: “La visione elementare delle cose [...] mista alle eleganze metriche e stilistiche [...] produce un prezioso impasto tra quadro agreste e raffinata miniatura”. Preziose miniature sono queste liriche di Bettarini. Il compositore è sempre attento -e ciò sta a significare che molto ha amato e studiato Pascoli- ai mutamenti degli stati d’animo, alle diverse sensazioni suscitate dalle differenti immagini ed interviene senza distrazioni per darne la più fedele rappresentazione musicale con continui cambiamenti di ritmo e di tonalità, con pause di sospensione che, collocate razionalmente, possano rendere i dubbi, gli stupori e le incertezze del poeta. Nelle liriche tratte da “Myricae” va segnalata proprio la frequente varietà dei ritmi ideati a sostegno della varietà degli schemi metrici adottati da Pascoli.

In *Sogno* “l’amarezza del presente, la coscienza che i familiari sono morti e la stanchezza per il cammino troppo faticoso della vita” sono impostate dal musicista con un Andante in 2/4 dal ritmo di blues in tonalità minore

es. 1

Non può essere certo un caso che, in questa atmosfera di rassegnata malinconia, quando il poeta recita “Sentivo una gran gioia”, il musicista inserisca un tempo di 5/4 e la tonalità maggiore per tornare immediatamente al ritmo mestamente cadenzato in 2/4.

In tutte le liriche del gruppo “Alberi e fiori” Pascoli usa la strofe saffica e questo ritmo è festosamente

evidenziato, come in *Rosa di Macchia*

es. 2

[10] Ro - sa di mac - - - chia, che dal' - lir - ta ra - ma

dove Bettarini mostra di non disdegnare alcuni stilemi della romanza da salotto

es. 3

[18] che stor-nel - lan - do pas-sae che ti chia - ma ro - sa ca - ni - na

e in *Viole d'inverno*.

es. 4

[7] Don - de, o ve - chi - na, que - ste vi - o - let - te se - re - ne

Deliziosa è la soluzione musicale con cui Bettarini risolve i senari iniziali e il trisillabo in rima tronca di chiusura delle quattro strofe di *Canzone d'aprile*. I primi due senari delle prime tre strofe

*Fantasma tu giungi, tu parti mistero.
Di cincie e fringuelli/risuona la ripa.
Ogni anno a te grido/con palpito nuovo.*

es. 5

Andantino, piuttosto mosso

Fan - ta-sma tu giungi, tu par-ti mi-ste-ro

sono sostenuti dalla medesima frase musicale in 6/8.

I due senari dell'ultima strofa, non più costituenti, come i precedenti, una immagine conclusa ma propedeutici al finale della poesia -Quest'anno... oh! quest'anno,/la gioia vien teco-, trovano una diversa soluzione ritmica e tonale

es. 6

[15] Que - st'an - no oh! que - st'an - no la gio - ia vien te - co

I trisillabi tronchi di chiusura della prima (“laggiù”) e della terza strofa (“di più”) sono risolti ambedue con una sesta discendente (re/fa, do/mi bem.); il terzo, interrogativo (“sei tu?”), con una terza minore ascendente (fa diesis/la); l'ultimo, il canto del cuculo formato da due sillabe uguali (“Cu...cu”), con le due note ‘classiche’ degli omonimi orologi a pendolo (mi/do diesis).

Il *Gelsomino notturno* (dai “Canti di Castelvecchio”) è “concordemente giudicata dalla critica più recente come uno dei risultati più nuovi e maturi del simbolismo pascoliano”. Qui la soluzione trovata da Bettarini per far coincidere gli accenti ritmici del verso con quelli musicali è stata veramente geniale. La poesia è formata da quartine composte da una coppia di novenari anapestico-dattilici (con l'accento sulla 2^a, 5^a e 8^a sillaba) e da una coppia di novenari trocaici (con l'accento sulla 3^a, 5^a e 8^a sillaba). La delicata e luminosa melodia di terzine in tempo binario -melodia che, qua e là variata, si ripete per tutto il brano- si sposa magnificamente e con l'andamento cadenzato dei novenari e con gli accenti ritmici. Prendiamo i quattro versi iniziali ed evidenziamone gli accenti:

*E s' aprono i fiori notturni,
nell'ora che penso a' miei cari.
Sono apparse in mezzo ai viburni
le farfalle crepuscolari.*

es. 7

Andante giusto

E s'a - pro - noi fio - ri not - tur - ni, nell' o - ra che pen - soa' miei ca - ri. So - noap - par - sein mez - zoai vi - bur - ni le far - fal - le cre - pu - sco - la - ri

Andiamo ad analizzare le terzine della melodia e vediamo che tutti gli accenti dei versi (2°, 5°, 8°; 3°, 5°, 8°) cadono sempre sulla prima nota della terzina.

Sono tutti limpidi esempi della precisione con cui il musicista è riuscito a penetrare sia la particolare sensibilità dell'animo del Pascoli sia le varie soluzioni lessicali con cui il poeta si esprime. Dopo aver amato e conquistato il cuore del poeta, il musicista ha immerso il suo cuore e la sua capacità inventiva nei versi. Forse potrà sembrare un paragone fuor di luogo, ma ci viene alla mente Giuseppe Gioachino Belli. Come il poeta romanesco dopo essersi calato nell'animo della plebe romana ad essa eresse un 'monumento' con i suoi sonetti, così Bettarini sembra abbia voluto erigere un 'monumento' alla poesia pascoliana.

In tale corpus di liriche pascoliane è necessario, in conclusione, citarne altre fra le più interessanti, come, *Orfano*,⁷ *Stoppia*, *Il ponte*, *Le femminelle*, *Il fonte*, *Sera d'ottobre*, *La baia tranquilla*.

Alberto Iesùè

¹ *La romanza vocale da camera italiana. Catalogo delle romanze, liriche e canzoni su testo italiano conservate presso il Conservatorio "S. Cecilia" di Roma*, IBIMUS, Roma, in corso di stampa.

² Cfr.: Giovanni Pascoli, *Myricae*, Introduzione di Pier Vincenzo Mengaldo, Rizzoli, Milano 1995; Giovanni Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, Introduzione di Giuseppe Nava, Rizzoli, Milano 1994.

³ Cfr.: A. Iesùè, *Un poeta e molti compositori*, in *Rassegna Musicale Italiana*, Anno II, N. 8, Ottobre/Dicembre 1997.

⁴ Luciano Bettarini (1914-1997), diplomato in violino al Conservatorio di Firenze, fu compositore, direttore d'orchestra, pianista e clavicembalista, insegnante di canto e revisore di musiche antiche. Si esibì in tournée in Italia e all'estero con il Complesso Settecentesco Bettarini da lui fondato. Nel 1969 creò la *Collezione Settecentesca Bettarini* che comprende revisioni di musiche di A. Scarlatti, Pergolesi, Legrenzi, Vento, A. Ferradini ecc. Fra le varie musiche del Settecento riscoperte da Bettarini si segnalano autentici capolavori quali la *Messa da Requiem* di Platti. Quale direttore d'orchestra partecipò ai mitici Concerti Martini & Rossi. Fu autore di opere teatrali, musica sinfonica e da camera.

⁵ Domenico Alaleona, Angelo Anselmi, Giuseppe Cesare Balbo, Bice Baldacci, Giovanni Bertuccio, Sebastiano Caltabiano, Cesare Celsi, Pietro Cimara, Vincenzo Cinque, Franco Da Venezia, Guido Farina, Margherita Galeotti, Adolfo Gandino, Giuseppe Giacomantonio, Roberto Imperatori, Ferdinando Liuzzi, Manlio Maini, Francesco Manisca, Gino Marinuzzi, Bruno Mazzotta, Vittorio Merelli, Guido Davide Nacamuli, Jacopo Napoli, Cesare Nordio, Elisabetta Oddone, Iditta Pargagliolo, Mario Persico, Maria Ponzone, Elena Puccioni, Felice Quaranta, Carlo Ravasenga, Roberto Rossi, Francesco Salfi, Salvatore Salvatori, Riccardo Santarelli, Antonio Savasta, Gaspare Scuderi, Giovanni Terranova, Vincenzo Tommasini, Alceo Toni, Mario Torri, Pietro Toschi, Giuseppe Trucchia, Francesco Vatielli, Antonio Veretti, Enrico Villahermosa, Agostino Zanchetta, Riccardo Zandonai, Vasco Zappaterra, Adone Zecchi. Le composizioni su versi di Pascoli dei compositori elencati sono presenti nella biblioteca del Conservatorio "S. Cecilia".

⁶ Mie i ringraziamenti vanno alla signora Maria Luisa Zeri Bettarini per aver messo a mia disposizione il materiale analizzato.

⁷ Questa lirica è stata analizzata in *Un poeta e molti compositori*, cit.

Applausi per il maestro Berlinguer

A seguito di una festeggiata e applauditissima visita presso una scuola, il ministro Berlinguer, interpellato sulla riforma della musica e sui suoi presunti consiglieri, ha risposto laconicamente: "Non ci sono ninfe egerie! Io sono stato maestro (sic!) di solfeggio quando a sedici anni insegnavo alla corale della mia città."

Che il ministro "fai da te" fosse egocentrico lo sapevamo; non sapevamo invece che bastasse avere insegnato un po' di do-re-mi a qualche dilettante per definirsi maestro.

È probabile che la politica dei "titoli facili" fosse già fin d'allora nelle intenzioni del solfeggiatore aspirante ministro.

Vietato disturbare le colf: "altra" musica in casa Veltroni

Quel bel giorno in cui gli agenti del 113, dopo essersi fatti opportunamente riconoscere, recapitarono in casa Veltroni un avviso di garanzia indirizzato alla signora, non c'era nessuno, salvo la colf filippina. Forse perché questa fu disturbata durante le faccende domestiche, forse perché in casa dell'ex ministro ai beni culturali il tintinnio delle manette pare sia poco gradito, una cosa è certa: il questore ha ritenuto doveroso spiccare denuncia contro gli addetti all'incolumità dell'eccellente famiglia per avere autorizzato l'intrusione di colleghi non adeguatamente annunciati e per giunta non accompagnati dall'unica musica ammessa in casa Veltroni: la marcia trionfale.

Breve introduzione al basso continuo

di Pietro Avanzi

1- Il basso continuo o cifrato

Il B. c., inteso come base armonica¹ di quasi tutte le forme che dalla nascita del Melodramma si estendono fino ed oltre il Concerto grosso,² è riconoscibile principalmente - rispetto alla tecnica contrappuntista precedente e coeva - dal fatto di essere posto a fondamento delle nuove composizioni, e di avere come fine l'accompagnare sopra la parte negli strumenti da tasto o d'accompagnamento.³ Essendo poi gli intervalli i fattori elementari della musica che si rappresentano con numeri o cifre, e costituendo la linea del B. c. l'immagine dei medesimi nella loro dimensione verticale, il suddetto B. c. è in realtà un basso cifrato anche quando i numeri non sono presenti.

La tecnica strumentale dell'accompagnamento, dal suo sorgere a tutto il Seicento, proviene da quella contrappuntistica della seconda metà del Cinquecento. Le figure armoniche di riferimento si identificano perciò nelle sole armonie consonanti di terza, quinta o sesta e ottava, variabili accidentalmente dalle dissonanze di quarta, settima, seconda e nona. Le parti separate di un brano polifonico a quattro o più voci, sono ora concepite come un insieme simultaneo di intervalli consonanti deducibili dalle sole corde principali del basso. Questa soluzione, adottata agli albori dagli organisti italiani durante le esecuzioni di complicate partiture vocali, appare tanto complementare quanto determinante rispetto allo stile delle composizioni. Essa infatti si rivela essenziale alla rivalutazione moderna della monodia antica sotto una nuova veste. Tale monodia, non più assoluta ma accompagnata, trova la sua ragion d'essere proprio nel continuo, ossia in una struttura di sostegno o supporto armonico riservata a strumenti musicali adatti più al fondamento che all'ornamento, secondo la celebre divisione stabilita dal teorico Agazzari. Il B. c. corrisponde in sostanza alla sintesi di un codice la cui decodificazione analitica coincide con il ruolo dell'accompagnatore; questi, dovendo in linea di principio realizzare estemporaneamente la parte del continuo, è a suo modo anche compositore ed esecutore nello stesso tempo. L'attività si esplica di conseguenza in stretto rapporto con le forme musicali e la loro caratterizzazione e destinazione nell'ambito dei diversi stili presenti nei secoli XVII e XVIII o dell'Età del B. c.

Le inevitabili difficoltà operative riguardano l'apprendimento delle tecniche (articolazione, improvvisazione, diminuzione, interpretazione) relative agli strumenti d'accompagnamento (cembalo, organo, liuto, chitarrone, ecc.) considerati sia singolarmente che nella concertazione. Apprendimento che si rivela decisivo qualora diretto verso un recupero credibile di quel mondo musicale così lontano dalla nostra attuale sensibilità, cultura e preparazione o formazione. Ma accanto alle tecniche particolari è necessario non trascurare gli aspetti generali del periodo Barocco, quali la storicità, la vastità e la varietà, che emergono oggi nel momento in cui si cerca di cogliere lo spirito che animava l'intensa ed eterogenea attività dei compositori. Tutto ciò dovrà avere come fine la ricerca costante della coerenza stilistica fra l'opera musicale e le intenzioni dell'autore in essa contenute. Il valore filologico ed estetico degli interventi su materiali d'epoca sarà quindi direttamente proporzionale al grado di preparazione degli esecutori: più la componente "soggettiva" degli accompagnatori accumulerà conoscenze specifiche e riuscirà a modificare la propria sensibilità musicale adeguandola al divenire di quel periodo storico, maggiore sarà la possibilità di ottenere risultati convincenti.

Data la complessità e l'incompletezza della struttura in oggetto, per essere l'elemento potenziale - il continuo cifrato o meno - aperto a soluzioni perfettive, le uniche definizioni accettabili mi sembrano quelle descrittive, come questa proposta dal grande J. S. Bach: *"Der General Bass ist das vollkommste Fundament der Music welcher mit beiden Händen gespielt wird der gestalt die lincke Hand die vorgeschrieben Noten spielt die rechte aber Con-unde Dissonantien darzu greift dami diesis eine wohlklingende Harmonie gebe zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüths und soll wie*

aller Music (...).⁴ La definizione bachiana si articola infatti sulle seguenti comuni peculiarità: basso come base o fondamento dal quale derivano gli accompagnamenti armonici ossia le consonanze e le dissonanze, realizzazione a parti indivise (sinistra-basso destra-accompagnamento), esecuzione diretta o estemporanea (strumento-mani-orecchio) e la gradevolezza dell'insieme.⁵

Il B. c. inoltre, nella sua lenta, graduale, inarrestabile emancipazione dalla tecnica contrappuntistica, ha finito per assumere un ruolo quasi esclusivo nel favorire la preminenza della "verticalità" (armonia-melodia) sulla "linearità" (contrappunto-polifonia), come attestano sul piano teorico, pratico e didattico alcuni trattati allogeni di Rameau, Heinichen e Mattheson⁶ della prima metà del XVIII secolo.

2- Sull'improvvisazione e natura del basso continuo

Il concetto storico di improvvisazione si fonda sulla contrapposizione fra la "mente", ciò che si pensa di cantare o di suonare, e ciò che è già risolto, intavolato o posto "in cartella". Comune a tutte le *performances* improvvisate è un *quid*, un che di dato sul quale, grazie alla propria preparazione, sensibilità ed esperienza musicali, l'esecutore contrappunta alla mente o accompagna estemporaneamente. Per Gasparini, il suonare sopra la parte si configura anche come "*un comporre all'improvviso*" (op. cit. p. 88).

Zacconi, nella seconda parte della sua consistente opera: *Prattica di Musica* (Venezia 1622 p. 84), parla "*Dell'obbligo ch'anno i Maestri in insegnare di far contrapunto alla mente ai loro scolari*" in termini dai quali sembra che il contrappunto alla mente fosse più gradito agli scolari che ai maestri. Lo scolaro "*che non sa molto vi andrà sempre con le maniere più triviali e comuni*" (ripetizioni, licenze, ecc.) mentre il maestro, preoccupato di condurre correttamente la linea melodica, "*non vi farà mai cose se non di qualche giuditio e considerazione*". La prassi prevedeva un breve Canto fermo dato e cantato dal maestro, sul quale lo scolaro tesseva la propria linea melodica, ma anche all'opposto un Canto fermo cantato dall'allievo e contrappuntato dal maestro: la prima maniera era probabilmente la più praticata. Al contrappunto alla mente si giungeva, nel corso della preparazione musicale, soltanto in un secondo momento. Zacconi precisa che, una volta trovato un maestro che glielo insegnasse, dovette presentare due sue "*Lettoni in Cartella*" chiaramente per dimostrare il grado di preparazione raggiunto. La lezione, sempre a p. 84, è descritta in questi termini: "*Che cosa faresti tu sopra queste quattro note; pensa bene nella tua mente quello che tu vi vuoi fare, e poi famelo sentire senza che qui in Cartella tu me ne facci mostra alcuna*".

Sul contrappunto alla mente le opinioni dei teorici sono diverse e contrastanti. Per esempio, si pronunciano negativamente il Vicentino e il Tigrini, ma positivamente, anche se dopo molto tempo, il Brunelli e soprattutto il Banchieri.

N. Vicentino, ne *L'Antica musica...* (Roma 1555 quarto libro cap. XXIII p. 83), così si esprime: "*Il vero contrapunto (...) sopra il canto fermo, sarà che tutte le parti che si cantino alla mente siano scritte (...) per evitare (...) confusioni ed errori negli scolari*". O. Tigrini, nell'opera *Il Compendio...* (Venezia 1588 quarto libro cap. IX p. 85), scrive: "*Ma il vero contrapunto sopra il canto fermo si è quando prima si fa scritto: perché in quello che si fa alla mente è quasi impossibile che non si facciano infiniti errori*".

A. Brunelli, nelle sue *Regole et dichiarazioni...* (Firenze 1610), si rivolge principalmente a coloro "*che vogliono far contrapunti all'improvviso*". L'autore non parla di contrappunto alla mente, ma propone una serie di contrappunti scritti nel rispetto delle regole, lasciando comunque al cantore la possibilità di improvvisare fuori dai condizionamenti della "*spartitura*". I condizionamenti dipendevano anche dallo stile (sacro o profano o teatrale) e dalle forme (mottetto o madrigale o altro), per cui il contrappunto poteva essere severo o elevato oppure libero o comune. A. Banchieri infine, nella sua *Cartella Musicale...* (Venezia 1614 terza impressione p. 230), afferma entusiasticamente che a Roma si fa contrappunto alla mente sopra il Basso, dove le voci dei cantori concordano sulla base di certe osservazioni tra loro conferite, e senza che nessuno canti "*quello che cantar deve il compagno*". Da questa "*massima generale*", e dalla convinzione che il risultato provocasse "*un udito gustosissimo*", emerge anche la tolleranza verso le note "cattive" (di passaggio), le quinte e le ottave, le "stravaganze" (capricci o licenze comunque di gusto) e gli "urtoni" (dissonanze), le quali sono dal teorico

considerate “*tutte gratie che rendono il vero effetto del Contrapunto alla mente*”. La condizione principale, che tutte le variate voci dovevano rispettare, consisteva nel trovarsi in consonanza sopra il Basso (“*consonantemente sopra il Basso tutte accordano*”).

Riguardo il B. c. la realizzazione strumentale estemporanea prende corpo da un basso, cifrato o meno, posto al di sotto di parti vocali o strumentali. Questo modo di accompagnare, secondo gli avvertimenti presenti nelle prefazioni delle musiche e trattati d’epoca, deve primariamente secondare, sostenere, aiutare chi canta o suona completando le armonie, ossia aggiungendo le consonanze e dissonanze necessarie e appropriate. La regola seconda del Viadana così recita: “*Che l’organista sia in obbligo di suonar semplicemente la Partitura, & in particolare con la man di sotto, & se pure vuol fare qualche movimento dalla mano di sopra, come fiorire le Cadenze, o qualche Passaggio à proposito, ha da suonar in maniera tale che il cantore, ò cantori non vengano coperti ò confusi dal troppo movimento*”.⁷ Un secolo dopo, Gasparini consiglierà di “*accompagnare il Cantore con aggiustatezza, e discretezza, o più tosto dargli animo, soddisfarlo, secondarlo che confonderlo*”(op. cit. p. 14). Lo stesso per De S. Lambert: “*(...) l’accompagnamento è fatto per assecondare la voce e non per soffocarla o alterarla con un cattivo carillon*”.⁸

Il contenuto delle citazioni, presente anche in altri teorici, autorizza a sostenere la seguente tesi: qualsiasi realizzazione simile all’Obbligato o al Cembalo concertato non rientra nella specifica natura dell’accompagnare sopra la parte. Quando Bach, Händel, Telemann ed altri hanno inteso diversamente, sempre si sono preoccupati di scrivere la parte obbligata o concertata.⁹ La scelta “accordale” appropriata, secondo la prassi antica, sebbene non rappresenti l’unica soluzione, s’impone di conseguenza come la più idonea sia sul piano storico e stilistico che nella prospettiva dell’improvvisazione. L’obbligato od il cembalo concertato sono una palese dimostrazione contro l’idea che la realizzazione del continuo debba essere a parti reali o ricca di note (continue tirate o diminuzioni, discutibili imitazioni, eccessivi arpeggi o abbellimenti, ecc.). Questo principio estetico può essere applicato soltanto in alcuni casi o momenti della composizione e non essere mai fine a se stesso, ma sempre rivolto allo stile ed al carattere dei singoli brani cantati o suonati. All’accompagnatore è comunque richiesta una profonda preparazione in fatto di tecnica, buon gusto e cultura filologica, proprio per evitare superficialità e ripetitività. Capitoli in tal senso sono presenti nei trattati del XVIII secolo. Gasparini, ad esempio, vi dedica i capitoli X, Del diminuire, abbellire, o rifiorire gli accompagnamenti, e XI, Del diminuire, o rifiorire il Fondamento, mentre Heinichen, titolando il cap. VI Manierlichen General-Bass, mira a rendere graziosi e interessanti gli accompagnamenti con fioriture, abbellimenti, passaggi, arpeggi, melodie e imitazioni. Nonostante ciò si può affermare, senza pericolo di essere smentiti, che il principio dell’accompagnamento nel continuo non risiede in quei capitoli, ma nella concordanza di tutti i teorici¹⁰ su questo punto: colui che accompagna deve sottostare alle parti date e rispettare la natura della composizione o, in altri termini, le intenzioni del compositore.

Gasparini è convinto che si possano ben esprimere le varie “*maniere di dar grazia all’accompagnare*” (op. cit. p. 58) soltanto “*con intavolatura*” o, come chiarisce più avanti, “*in Carta*” (p. 104). Afferma che tutte quelle diminuzioni sono state inserite per recare “*qualche sorte di sollievo e diletto all’applicazione delli Studiosi Armonici d’oggi*” (p. 109). Diversi sono i giudizi che accompagnano gli esempi dei due capitoli di Gasparini, ma il seguente mi sembra il più significativo: “*Circa il praticarle (“simili diminuzioni”) io ne dò assoluta licenza ne i Ritornelli, e quando tace il Canto. Altrimenti poi mi rimetto al giudizio, e discretezza di chi accompagna, distinguendo le occasioni. Anzi per parlar chiaro, s’io non sapessi esser il Mondo pieno di varj genj, e differenti umori, non avrei esposto, né approvarei questo diminuire; essendo certo, che da i più saggi saranno chiamati questi Esempi, che ho dimostrati, frascherie, o ragazzate*” (p. 109).

H. Keller¹¹ riporta nella sua Scuola... alcuni esempi di Heinichen a sostegno della tesi che l’esecuzione estemporanea si deve reggere sulla fantasia, sul gusto e sul talento dei singoli accompagnatori. L’es. 80 è definito “brutto” e quello successivo “assai primitivo”: entrambi si limitano ad una realizzazione accordale priva di fioriture o di “grazie”. Per confutare la tesi è necessario sottolineare due aspetti: il primo riguarda la possibilità, osservando tempi e luoghi, di accompagnare alle volte con fantasia, e questo non si discute in quanto si comprende da sé; il secondo concerne il

valore estetico degli accompagnamenti definiti brutti o assai primitivi, e quest'altro merita invece alcune considerazioni. Le designazioni negative si riferiscono a delle realizzazioni senza la parte superiore composta suonata o cantata; rifiutare quindi per principio un corretto e coerente accompagnamento "accordale", significa porsi nella condizione di dover condannare gli esempi di Bianciardi, Agazzari e Praetorius, o brani di musicisti come Corelli, Vivaldi e tanti altri (vedi Adagio del IV concerto o quello del XII dell'op. VI di Corelli, oppure l'accompagnamento del solista nel Largo e Spiccato del concerto in re min. op. III n. 11, o ancora la realizzazione scritta per l'organo nel Grave del concerto in re min. RV 541 - F. XIII 19, entrambi di Vivaldi).

Molto simili a quella di Keller sono le posizioni di P. Santucci¹² e di A. Toni.¹³ Il primo studioso sostiene: *"Dettagli a parte, rimane fermo il principio secondo il quale l'accompagnamento non deve farsi su blocchi di armonie, ma trasformarsi in qualcosa di vivo e di fluente, sempre nel rispetto della o delle parti principali"*. Per avvalorare quanto afferma riporta opinioni di F. Geminiani e di C. Ph. E. Bach, le quali, secondo il mio parere, non affermano quel principio ma soltanto un modo di essere dell'accompagnare. Le citazioni di Geminiani si concludono così: *"Ma il tutto sta nell'esercitare questa facoltà con Giudizio, Gusto e Discrezione nello stile della Composizione, e nella maniera e nelle intenzioni dell'Esecutore. Se un Accompagnatore non pensa a niente, ma solo a soddisfare il suo Capriccio o la sua Inventiva, egli potrà forse essere ritenuto buon Suonatore, ma si dirà che accompagna male"*. Di C. Ph. E. Bach è sufficiente ricordare questa comune verità: *"La più comune espressione che caratterizza un buon accompagnatore è generalmente la seguente: accompagna con discrezione"*. Il secondo ritiene l'improvvisazione un fatto di natura artistica fondato sulla libera e personale invenzione; inoltre è convinto che i procedimenti artistici fossero praticati *"secondo il genio o l'estro dell'improvvisatore"*. Tra i trattatisti che non lasciano alcun dubbio al riguardo cita Agazzari (cfr. nota 3), riportando un lungo passaggio sul liuto che si legge a p. 8 nel senese e alle pp. 45-46 negli *Studi critici* (op. cit.). Il musicologo evita, forse in buona fede, di aggiungere che quella lunga citazione è riferita al liuto come strumento per l'ornamento e non per il fondamento.

Il modo di accompagnare pieno e senza vuoti o cedimenti armonici (armonie appropriate e consonanze ben distribuite e variate dalle dissonanze), non era sentito come scolastico, rozzo o primitivo dai trattatisti: questi infatti concordavano nel ritenerlo esteticamente soddisfacente e consono al ruolo che il B. c. doveva svolgere in base all'organico ed alla destinazione delle musiche. La sonata per strumento solista e cembalo, o cembalo obbligato o concertato, che si trasformerà inevitabilmente in Duo nella seconda metà del Settecento, è in sostanza una dimostrazione dell'affermazione di Gasparini che le *"maniere di dar grazia all'accompagnare"* si possono *"ben esprimere"* soltanto *"con intavolatura"*. La difficoltà reale dell'accompagnatore di rispettare le intenzioni del compositore stimolava quest'ultimo a scrivere tutte le parti, inizialmente forse come esemplificazione, ma certamente in seguito come inderogabile esigenza artistica.¹⁴

Trattandosi comunque di una prassi che appartiene al museo della didattica compositiva, per riappropriarci delle sue particolarità tecniche e formali sulla base dei trattati e delle musiche d'epoca, occorre che l'improvvisazione non sia separata dalla sua intavolatura, almeno fino a quando non si saranno acquisite conoscenze tali da consentire un'effettiva esecuzione estemporanea fondata sui dettami dello stile e della prassi esecutiva proprie di quel periodo e non del nostro tempo.¹⁵ Tutto questo conduce a privilegiare la realizzazione scritta, in quanto è l'unico mezzo che permette confronti e controlli (somiglianze, differenze, miglioramenti, ecc.), stimolandone continuamente la ricerca. D'altra parte una realizzazione "in cartella" era anche allora consigliata o raccomandata. Nella sesta regola del Viadana si dice che l'intavolatura dei suoi *Cento concerti* è stata evitata in quanto soltanto alcuni organisti sarebbero stati in grado di suonarla all'improvviso; tuttavia, anche se la maggioranza preferisce suonare direttamente la partitura, sono invitati lo stesso a farsi detta intavolatura per maggior sicurezza.¹⁶

Le ragioni principali, in favore del solo basso senza la relativa intavolatura, si trovano in Agazzari.¹⁷ Questi ne elenca tre: *"Per lo stile moderno del cantare recitativo, e comporre (...), per la commodità (...), per la quantità e varietà d'opere, che sono necessarie al conserto"* (p. 12). Specifica poi apertamente che lo stile moderno, fondato sul modo d'esprimere le parole con una o poche voci, non

necessità di “*spartitura, ò intavolatura: ma basta un Basso con i suoi segni*”. Riguardo la “*commodità grande*”, aggiunge che “*con picciola fatica, havete molto capitale per le occorrenze*”. Il teorico - diversamente da Viadana - è contrario all'intavolatura perché “*cosa à molti difficile e noiosa; anzi molto soggetta à gl'errori perché l'occhio e la mente è tutta occupata in guardar tante parti, massime venendo in occasione di consertar all'improvviso*”. L'esperienza diretta gli farà più tardi cambiare idea, orientandolo verso una posizione intermedia, tale da non escludere interamente l'intavolatura. Seccato dalla impreparazione e superficialità degli esecutori, nella premessa ai *Dialogici Conventus* (Venezia 1613), conclude la sua amara denuncia con queste parole: “*(...) se ben meglio sia provarli prima, e d'osservare l'intrecciatura dell'opera, qual varia secondo il senso delle parole*”. Ma la ragione che ha finito per imporsi sulle altre è chiaramente la terza. Lo ammette lo stesso Agazzari, il quale la ritiene “*bastevole ad introdurre simil commodità di suonare: poichè se si havessero ad intavolare, ò spartire tutte le opere che si cantano (...) bisognerebbe all'organista che avesse maggior libreria, che qual si voglia Dottor di legge*”. Se poi qualcuno avesse voluto intavolare il basso, avrebbe incontrato l'opposizione degli stampatori. Scrive Zoilo Cesare nei suoi *Madrigali à 5* (Venezia 1620): “*Ho voluto con tutto ciò aggiungervi il Basso continuo per confermarci con l'uso dei tempi, se ben in alcuni luoghi quando cantano due sole parti, volentieri l'havrebbe fatti apparir a modo d'intavolatura, ma la stampa che in ciò ha molta difficoltà non lo permette*”.

Anche se il fine resta il comporre all'improvviso sopra la parte, si consiglia tuttavia di non escludere a priori l'eventualità di passare, dopo una lunga severa e controllata preparazione, attraverso il confronto con la realizzazione scritta. Ciò che non si deve trascurare è l'abitudine ad esercitarsi continuamente sullo strumento insieme alle parti che cantano o suonano, sia da soli che in concerto. La pregnanza delle improvvisazioni su brani ad una voce o su sonate a solo con continuo, pur dipendendo dal talento e dall'esperienza, difficilmente evitano rifacimenti (correzioni, aggiunte, cambiamenti) quando si passa alla loro stesura o peggio ancora alla loro pubblicazione. Sono dell'idea di Quintiliano che la capacità d'improvvisare sia il frutto più grande e il profitto più ricco di una lunga fatica, ma sono altresì convinto che sia necessario fissare sulla carta quanto s'improvvisa, affinché il lavoro più rappresentativo degli esperti non muoia con loro.

Pietro Avanzi

1- continua

¹ Nel trattato, *L'Armonico pratico...*, Venezia 1708 di Gasparini, si legge: “*(...) considerando il Basso, cioè il fondamento, e la base dell'Armonia, come il Padrone degli accompagnamenti, cioè a dire le Consonanze, come servitori a quello obbligati*” (p. 75). Bianciardi, nella sua *Breve regola...* scrive: “*Principalmente si considerano i movimenti del Basso, come fondamento della musica, che procede da una corda all'altra...*”. Riguardo poi la qualifica di continuo o seguente, Bianciardi fa notare quanto segue: “*(...) per il basso si piglia la più bassa corda della musica, perché pausando il Basso, entra in suo luogo il Tenore, o l'Alto, e sempre chi è sotto all'altre parti, si chiama il Basso*”.

² Particolarmente nella musica religiosa (oratori di Haydn, messe di Mozart, ecc.), e nei recitativi d'opera, il B. c. oltrepassa alquanto i confini del periodo “barocco”.

³ Il titolo de *L'Armonico pratico* al cimbalo così prosegue: *Regole, Osservazioni, ed Avvertimenti per ben suonare il basso, e accompagnare sopra il Cimbalo, Spinetta ed Organo*. Lo stesso per De S. Lambert: *Nouveau Traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instrumentes*. Di questo trattato è disponibile un'edizione in lingua italiana comprendente sia *I principi del clavicembalo*, Parigi 1702, che il *Nuovo trattato dell'Accompagnamento*, Parigi 1707, a cura dell'Ass. clavicembalistica bolognese (Bologna-Roma 1986). Non diversamente nei primi teorici: *Breve regola per imparar' a suonare il basso con ogni sorte d'istrumento* (Bianciardi, Siena 1607), *Del suonare sopra'l Basso con tutti li Stromenti* (Agazzari, Siena 1607).

⁴ Ph. Spitta: *J. S. Bach, zweiter band, Breitkopf & Härtel-Wiesbaden 1964* (prima ed. Lipsia 1873-1880). *Gründlicher Unterricht des General-Basses*, cap. 7, Von der Definition (p. 915). “Il basso continuo è il fondamento della musica, ed è realizzato con ambedue le mani in maniera che la sinistra suona le note prescritte, mentre la destra aggiunge consonanze e dissonanze affinché risulti un'armonia gradevole per la gloria di Dio...”. Lo studioso, dopo le pagine sul continuo, riporta anche la realizzazione (Gerber con correzioni di Bach) di una sonata di Albinoni.

⁵ Questi aspetti sono sostanzialmente comuni anche ai teorici precedenti, quali De S. Lambert e Gasparini. Per esempio, quello più importante concernente la realizzazione a parti indivise, è così espresso da Gasparini: “*(...) procurando però di legar sempre con la mano destra, e con la medema unir l'altre Consonanze sopraccennate*” (p. 71). Questo tipo di realizzazione sembra non si applicasse normalmente nella prima metà del Seicento. La parte prima *Della Regola per suonare sopra il basso* di G. Sabbatini (Venezia 1628), contiene queste finalità: “*Per sonar il Basso continuo nell'organo, manacordo, o altro simile strumento con regola sicura, e per portar ben le mani così di grado, come di salto, per sapere antico in breve tempo senza guardar su la tastatura se una tal nota vada toccata dalla mano sinistra col tasto solo, ovvero con la terza, o con la quinta, o con altra consonanza, e qual uffitio sia della destra...*” (p. 5). Non si deve essere indotti all'errore perché le parti in realtà sono molto strette fra di loro, dovendo le mani evitare di procedere a “parti late”. Eventuali parti aggiunte alla sinistra raddoppiano quasi sempre quelle della

destra. Non diversamente dai teorici citati si colloca anche Rameau: vedi Principes d'Accompagnement, terzo capitolo del primo volume delle opere teoriche a cura di E. R. Jacobi (Americana Institute of Musicology 1967).

⁶ L'ATTIVITÀ DI J. PH. RAMEAU COME TEORICO ABRACCIA UN ARCO DI TEMPO CHE VA DAL 1722 COL TRAITÉ DE L'HARMONIE RÉDUITE À SES PRINCIPES NATURELS, AL 1762 CON LA LETTRE AUX PHILOSOPHES, CONCERNANT LE CORPS SONORE ET LA SYMPATHIE DES TONS. D. J. HEINICHEN PUBBLICÒ A DRESDA NEL 1728 DER GENERAL BASS IN DER COMPOSITION. SI TRATTA DI UN'OPERA PRATICA DI OLTRE 900 PAGINE (ESEMPI REALIZZATI), REPERIBILE OGGI NELLA RIPRODUZIONE GEORG OLMS VERLAG HILDESCHHEIM - NEW YORK 1969. G. J. BUELOW NE HA CURATO UN'AGEVOLE RIDUZIONE MODERNA (TESI DI LAUREA) DAL TITOLO: THOROUGH-BASS ACCOMPANIMENT ACCORDING TO J. D. HEINICHEN LOS ANGELES 1966, UNIVERSITY OF CALIFORNIA. J. MATTHESON, NEL SUO GROSSE GENERALBASS-SCHULE PUBLICATO AD AMBURGO NEL 1731, DIVIDE LE DIFFICOLTÀ IN TRE CLASSI, CORREDANDO I SUOI PROBSTÜCKEN DI SUGGERIMENTI MUSICALI DI NOTEVOLE VALORE DIDATTICO (ED. ANASTATICA DEL 1968, GEORG OLMS HILDESCHHEIM - NEW YORK).

⁷ Viadana: Introduzione ai Cento concerti ecclesiastici, op. 12 Venezia 1602. Per maggiori informazioni si rimanda al mio articolo: *Il continuo in Viadana*, pubblicato nei nn. 11-12 / 98 di questo periodico.

⁸ De S. Lambert: op. cit., cap. VIII, art. 5. Particolarmente interessanti le informazioni presenti negli ultimi due capitoli. Il teorico, diversamente da Gasparini, realizza i suoi esempi.

⁹ L'obbligato od il cembalo concertato stabiliscono di fatto un rapporto paritetico fra le parti, trasformando la composizione in una specie di Duo *ante litteram*. La dizione di sonata per violino e B. c. si muta, di conseguenza, in sonata per violino e cembalo o cembalo obbligato. Questa "soluzione", concernente la forma solistica della sonata, è già presente nella prima metà del sec. XVIII. Si consultino le seguenti composizioni di J. S. Bach: tre sonate per flauto e cembalo (BWV 1030-32 c. 1720), tre sonate per viola da gamba o cello e cembalo (BWV 1027-29 c. 1720), sei sonate per violino e cembalo (BWV 1014-19 c. 1720), al continuo sono riservate soltanto alcune battute; di Händel: sonata in do maggiore per viola da gamba e cembalo concertato (interessante il terzo movimento per l'uso degli accordi spezzati e pieni ossia con cinque o più parti); di Telemann: sonata in mi bemolle maggiore per oboe e cembalo obbligato con continuo (ed. moderna Schott a cura di H. Ruf); di Boismortier: *Sonates pour clavecin et flute* op. 91, pubblicate nel 1742 (ed. moderna Heugel a cura di M. Pincherle). Vedi anche A. Morelli: La tastiera concertante all'epoca di Corelli, in Studi corelliani IV Atti del congresso 1986 Firenze Olschki 1990.

¹⁰ Le parole "tutti i teorici" si riferiscono ovviamente a tutti quelli citati in questa *Introduzione*. Si ricorda che, almeno per l'Italia, la funzione principale dell'accompagnatore relativamente alla natura del B. c., non muta neppure nella seconda metà del sec. XVIII. Manfredini, nelle Regole armoniche (Venezia 1775), scrive: "Il termine solo di accompagnare denota abbastanza quali siano i doveri dell'Accompagnatore, cioè d'essere soggetto, e non di comandare" (p. 63). Lo stesso, nell'edizione del 1797, modifica il periodo come segue: "La sola parola accompagnare denota vastamente i doveri dell'accompagnatore, cioè, egli non deve primeggiare, ma secondare, e seguir sempre la volontà del compositore, e del soggetto che accompagna" (p. 51).

¹¹ H. Keller: Scuola della prassi del basso continuo, IV ed. Milano Curci 1955 (traduzione dal tedesco di L. S. Sternbach). Gli esempi si trovano a p. 46.

¹² P. Santucci: L'Improvvisazione nella musica, Bologna, Forni 1982 (due volumi). Le citazioni si leggono in Eleganze nell'accompagnamento a p. 558. Quella di C. Ph. E. Bach si può consultare anche a p. 313 nella traduzione italiana di G. G. Verona del Saggio di metodo per la tastiera edito da Curci nel 1993. La traduzione si riferisce alla nota 89 (p. 211), ci informa che il sostantivo "discrezione" era stato introdotto "circa un secolo prima da J. Froberger". In realtà, sia come sostantivo che aggettivo, il termine rappresenta una costante del continuo in particolare e dell'interpretazione in generale. S. D'India chiude l'unico avvertimento alle Musiche ad una e a due voci pubblicate a Milano nel 1609, con queste parole: "... il restante dei numeri si rimette al giudizio del discreto Musico". Viadana, nella prima regola dei suoi Cento Concerti,... esige che siano cantati "gentilmente, con discrezione e leggiadria". Anche se nell'interprete può sussistere maggiore "libertà" che nell'accompagnatore, in ambedue devono prevalere la moderazione e la rispettosa convenienza.

¹³ A. Toni: Studi critici d'interpretazione, Ricordi Milano 1955. Cfr. p. 44 e nota 1.

¹⁴ È nella produzione mozartiana che si può ricavare un quadro alquanto significativo per il futuro del continuo. Esso rimane esclusivo per la musica sacra, mentre scompare nella sonata solistica con cembalo o fortepiano, come si può constatare a partire dalle prime composizioni risalenti agli anni 1762-63-64 (particolarmente le sei sonate per violino o flauto col cello *ad libitum* KV10 e seguenti). Interessanti sono poi le dodici sonate da chiesa per due violini e organo "realizzate", con spunti autonomi che ricordano il concertato o l'obbligato della prima metà del XVIII secolo (da KV67 a KV336). Il continuo è ancora presente nei "tutti" orchestrali di alcuni concerti per pianoforte e orchestra, oltre che nei recitativi d'opera.

¹⁵ Per "nostro tempo" intendo, in senso lato, il periodo che inizia dalla seconda metà del XVIII sec. e prosegue fino ai nostri giorni. Periodo caratterizzato dall'insegnamento dell'Armonia secondo i principi del sistema tonale moderno codificati da Rameau (1683-1764). La conclusione "rivoluzionaria" cui pervenne il teorico francese, che la melodia nasce dall'armonia e non viceversa, comportò conseguenze tali da incidere radicalmente nella cultura musicale di quel periodo. Le sue teorie sull'accordo naturale o centro armonico, sul basso fondamentale, sui rivolti, ecc., sono rimaste un punto di riferimento presso tutti gli studiosi successivi. Quanto avvenne oltrelpe non ebbe immediata presa sulla mentalità conservatrice dei teorici e musicisti italiani, orgogliosi di una lunga, solida e collaudata tradizione. Per esempio, il Tevo, nel suo trattato Il Musico Testore del 1706, di fronte a certi cambiamenti in atto scriveva quanto segue: "Vogliono certi novissimi, che li Tuoni sieno solo due, e il fondamento loro è sopra la considerazione delle terze maggiori e minori, che entrano in essi (...) si che vogliono che la terza minore formi un Tuono, e la maggiore un altro, afirmando che le ottave, quinte e quarte sempre sieno le stesse" (p. 269). Anche il trattato di Gasparini continuerà ad essere un modello per parecchi decenni (l'ultima edizione, in caratteri moderni, risale al 1802). A parte l'originalità della scuola napoletana (Partimenti di Durante, Paisiello, Fenaroli, ecc.), soltanto Manfredini con le sue Regole armoniche del 1775 terrà conto delle nuove teorie sulla "scienza" armonica d'oltrelpe, senza dimenticare i contributi autoctoni originali. Nella Prefazione (p. VIII nota a) si legge: "I più recenti di questi Sistemi son quelli dei due celebri professori di musica, Rameau e Tartini. (Vedi Generation Armonique par Mons. Rameau. Paris 1750. Trattato di musica del Sig. Tartini, Padova 1754)". Per la teoria dei Rivolti della scuola padovana si consulti l'articolo di P. Barbieri: Calegari, Vallotti, Riccati e le teorie armoniche di Rameau..., in Rivista Italiana di Musicologia, vol. XXVI Firenze Olschki 1992.

¹⁶ Testo originale: "Che non si è fatta la Intavolatura a questi Concerti, per fuggir la fatica, ma per rendere più facile il suonarli a gl'Organisti, stando che non tutti suonerebbero all'improvviso la Intavolatura, e la maggior parte suoneranno la Partitura, per esser più spedita; però potranno gl'Organisti a sua posta farsi detta Intavolatura, che a dirne il vero parla molto meglio". L'invito a "farsi detta Intavolatura" rivela le stesse preoccupazioni di coloro che erano contrari al contrappunto alla mente.

¹⁷ L'operetta teorica, pur essendo di sole 12 pagine, si considera storicamente importante per il suo contenuto e la sua influenza su Praetorius.

Typee

di Herman Melville

Sullo sfondo dell'incantevole paesaggio polinesiano, tra infinite distese marine, alture verdeggianti e silenzi trasognati, il giovane Herman Melville viene a contatto con i Typee, una tribù sulla quale corrono dicerie. Si racconta che siano cannibali, ma ben presto il dubbio che si tratti di voci malevole diventa certezza. Questi abitanti delle isole Marchesi non solo risultano pacifici e innocui, ma sono oltretutto ospitali e ricchi di carica umana. Ed è così che allo scrittore, non ancora calato nella cupa drammaticità di Moby Dick, si svela un mondo privo di tensioni, dominato dai colori dell'arcobaleno assai più che da tramonti di sangue. Un mondo che Melville coglie con vocazione realistica ma sempre con un pizzico di poesia, in tutte le sue sfumature, comprese certe attitudini e curiosità musicali che rendono questa popolazione particolarmente suggestiva.

Tutte le notti, prima di ritirarsi, gli isolani si riunivano sulle stuoie e, dopo essersi seduti all'indiana secondo le loro consuetudini, intonavano una nenia bassa, triste e monotona, accompagnati dal suono di due bastoncini battuti insieme. Proseguivano così per un'ora o due e anche più. Giacendo nell'oscurità che avvolgeva l'estrema parte della casa, non potevo fare a meno di guardarli, per quanto lo spettacolo non mi suggerisse che pensieri malinconici. L'ondeggiante fiamma dell'*armor* definiva i loro profili selvaggi, lasciando affondare i corpi nell'avvolgente oscurità.

Talvolta al risveglio dopo una specie di dormiveglia accompagnato da nenie, il mio sguardo si appuntava su un gruppo tutto preso da una strana occupazione. Vedevo corpi nudi e tatuati, crani rasati disposti in circolo e la mia convinzione era quella di assistere ad un consesso di demoni assorti nel preparare qualche terribile stregoneria.

Non sono mai riuscito a scoprire il senso e il fine di questa consuetudine, se fosse un semplice svago oppure avesse una funzione legata ad esigenze spirituali, una specie di preghiera collettiva.

I suoni emessi dagli indigeni in queste circostanze erano particolari e, se non fossi stato presente, non avrei mai supposto che tali effetti potessero essere prodotti da corde vocali umane.

I selvaggi emettono suoni gutturali, ma non è sempre così fra quelli dell'arcipelago polinesiano. Il modo di parlare delle ragazze Typee, ad esempio, sembra vera musica fatta di suoni labiali, cui esse aggiungono una lunga modulazione a conclusione di ogni frase; sembra che le parole si sciolgano nelle loro gole, somigliando al piacevole cinguettio degli uccelli.

Non altrettanto armoniosa appare la parlata maschile; nei momenti di agitazione gli uomini si lanciano in parossismi verbali intercalati da suoni aspri emessi con una forza e una rapidità impressionanti.

Questi primitivi hanno una particolare propensione per le nenie, ma non conoscono il canto degli altri popoli.

Ricordo la prima volta che intonai un motivetto al cospetto del nobile Mehevi. Una strofa del "Venditore di scope bavarese". Sua maestà il re di Typee e l'intera corte mi guardarono con stupore come se avessi fatto mostra di una dote soprannaturale di cui la natura li aveva privati. Il re non ebbe a mostrare interesse solo per la strofa, ma soprattutto per il ritornello che addirittura lo deliziò. Su sua sollecitazione fui costretto a cantarlo e ricantarlo, e niente era più buffo dei suoi inutili sforzi di acchiappare l'aria e le parole. Il re dei selvaggi sembrava persuaso che bastasse arricciare tutto il viso alla radice del naso per avere campo vinto, ma tanta fatica fu sostanzialmente inutile, cosicché alla fine desistette, consolandosi con l'ascoltare le mie esibizioni canore ripetute fino alla noia. Prima che Mehevi scoprisse queste mie attitudini non avevo mai creduto di potermi misurare, seppur in maniera rudimentale, con l'usignolo; invece divenni menestrello di corte e fui chiamato molto spesso ad esibirmi.

(versione italiana di G.G.)

Intervista, dall'aldilà, a Von Karajan, dieci anni dopo

Il barone Heribert si confessa

di Alberto Cantù

Herbert von Karajan era in realtà il barone Heribert von Karajan. Heribert, con vezzo da Medioevo, ed Heribert rimase per una ventina d'anni da *enfant prodige*. Prima prodigio d'un pianista; poi piuccheprodigio d'un direttore che a 21 anni, *Kapellmeister* a Ulm, "passò" l'intero repertorio di opere e operette (nessuno "nasce imparato": nemmeno Karajan). Che a 27, ad Aquisgrana, fu il più giovane *Generalmusikdirector* della Germania e nel 1938 diresse per la prima volta quei Berliner Philharmoniker dai quali, dal 1955, sarà nominato direttore a vita.

Quanto al "von" baritonale, concesso ad un antenato (nel 1792) da Federico Augusto II, Karajan ci teneva più che alla flotta di *yacht* e *jet* personali e personalmente pilotati (anche una maxibarca a vela di 24 metri con 20 persone di equipaggio; anche il bireattore Falcon 10) o alle quattro ville: a Saint Tropez, Sanct Moritz, a Buchenhof subito fuori Vienna e ad Anif vicino a Salisburgo, dove morì il 16 luglio di dieci anni or sono, a 81 anni, dopo l'ultimo concerto a Vienna con la Settima sinfonia di Bruckner e i locali Filarmonici a fare da musicale testamento.

Già. Dieci anni. Che sembrano un soffio -Karajan e Karajan due lustri fa come oggi: un mito inossidabile- e paiono un secolo nel mondo di Internet e della realtà virtuale. Chissà se dal regno delle ombre il barone Heribert vede e giudica questi tempi non più suoi. Forse recita un *mea culpa*: "sono stato io il primo grande direttore -ero e resto e sarò, anzi, il più grande- a conciliare arte e tecnologia, *mass media* e carisma, organizzazione industriale e fatto esecutivo puro: ma ero *Il Maestro*." Forse inorridisce però con aristocratico distacco.

Lui che non si è mai -scusate- sputtanato con i concertoni e i dischi fatti in quattro e quattr'otto così da registrare, da maniaco anzi perverso del perfezionismo, quattro diverse integrali delle Sinfonie di Beethoven. Lui che anche a dischi del genere marchettaro "Le più belle pagine di..." sapeva dare una superiore impronta d'arte, di gusto e di fantasia. Lui che capì come la nostra era l'epoca del disco, ripresa televisiva, videoregistrazione su nastro, compact disc, videodisco, che tenne a battesimo la registrazione digitale (nel 1980: *Flauto magico* di Mozart) e il cd (1981: *Eine Alpen Symphonie* di Richard Strauss). Lui che fu così, ma pur partecipe alla filosofia delle masse, ne restò aristocraticamente estraneo.

Dal regno delle ombre dove Orfeo avrebbe potuto restituire a sé e ai vivi Euridice ma non vi riuscì, Heribert riascolta, forse, la sua Filarmonica di Berlino oggi e si chiede: "ma dov'è finito il suono sontuoso, camaleontico, delicato o orgiastico, un soffio e un uragano quando io la dirigevo a occhi chiusi? Già: qui il tempo è eterno ma là sulla terra sono passati dieci anni!". Magari si domanda: "E il Bach poetico e solenne come lo sentivo io, finito in mano a quei complessini striminziti!". E qui, con buona pace del titolo di barone e dei Campi Elisi, si incavola.

Allora, come i suoi *fan* rimasti orfani, si consola con i dischi che ristampano le sue due case, la Emi e Deutsche Grammophon, quest'ultima che fu capace di offrirgli l'organizzazione pubblicitaria e distributiva e mezzi tecnici consoni alle sue regie di maestro del suono. Ad esempio, in DG, un cofanettone (100 incisioni in 25 dischi) o due scatolini di 5 dischi a prezzi stracciatiissimi: "Karajan-Mozart" e "Karajan-Barocco". In Emi le storiche registrazioni -un centinaio- dal '50 al '62 con la Philharmonia Orchestra di Walter Legge oggi riedite.

Di vendere molto non si stupisce. "Quando festeggiai gli 80 anni, avevo 800 registrazioni per un venduto di 100 milioni di copie: oggi non le conto nemmeno più. E voglio proprio riascoltare quel *Rosenkavalier* del mio amatissimo Richard Strauss che fu registrato dal vivo a Salisburgo, nel 1960, con i Wiener Philharmoniker e la Della Casa, la Jurinac, la Guden, Edelman, Kunz -Dio mio, dove sono finite voci così?- e che mi pare di vedere nelle vetrine dei negozi".

Già. "Ma il problema delle voci c'era già ai miei tempi. E poi gli ultimi anni le voci non mi

interessavano più: le sentivo come una “tinta” in più dell’orchestra. Io però ero *Il Maestro*; sapevo fare di necessità virtù. Come quando attuai quella che i cretini hanno chiamato “riforma dell’interpretazione wagneriana”, “umanizzazione degli dei del Walhalla”, “trasposizione di Wagner in oasi cameristiche”. Mi ricordo i box lussuosi con i tentatré giri e le grandi fotografie che, anno dopo anno, completarono la *Tetralogia*. Ora *L’anello del Nibelungo* è diventato uno scatolino con tanti piccoli tondi in metallo che si mettono in un altro scatolino che suona. Sono proprio cambiati i tempi. Hanno ridotto la misura di tutto. Anche di Wagner. Pure la mia”.

Alberto Cantù

La musica dei ragni

È tra gli artropodi, almeno per quanto se ne sa positivamente a tutt’oggi, che appaiono i primi barlumi del gusto musicale: in alcuni di essi, gl’insetti, assai prima (cioè in ordini e famiglie assai inferiori) che si manifesti il minimo accenno di movimenti soltanto decorativi ed estetici, cioè di danza e di mimica; ed assai prima, pure, che si produca, anzi senza che si produca affatto, alcun tentativo di linguaggio vocale che in qualsiasi modo per quanto oscuro preluda all’umana poesia; negli insetti, dico, riscontriamo già le prime manifestazioni musicali, cioè strumentali come vocali; e il gusto, soltanto uditivo e passivo, si trova, anzi, e sviluppatissimo, prima ancora che negli insetti nei ragni.

È noto il fatto che essi vengono fuori dai loro nascondigli fin sull’orlo delle tele, ed anche da esse si calano con un filo per ascoltar meglio e più da vicino, se il suono tenue d’un cariglione li sorprenda e li attiri con la sua semplice melodia; famoso e spesso ripetuto ed attribuito pure, per somiglianza di nome, al Beethoven, è l’aneddoto occorso invece al Berthome e narrato da Michelet, di quel ragno, primo ed unico ammiratore del precoce musicista, che, quand’esso ancor giovinetto studiava in una stanza remota il violino, s’era tanto invaghito di quei suoni e fatto famigliare con l’essere superiore che glie ne largiva la delizia, da scendere ogni volta dal soffitto fin sul suo braccio, e di là godersi immobile ed estasiato l’udizione monotona e interminabile di migliaia di scale e d’esercizi di pura tecnica.

Altri racconta d’una esperienza assai simile, fatta dalla signorina Rabigot, suonando invece il pianoforte: attratta dai magici accordi, una grossa tegeraria scendendo pel muro s’accostò allo strumento, e la signorina, impaurita, interruppe la melodia; allora, svelta, la tegeraria risalì a suo nascondiglio ma, ripresa appena la musica, ridiscese; e così più d’una volta, e per più giorni successivi: sicché, mutatosi poco a poco il ribrezzo in curiosità benevola e ammirativa, la bestiolina poté raggiungere il pianoforte e restarvi così assorta, che le mosche le passeggiavano impunemente vicino, senza che essa si distraesse un istante dal suo rapimento.

da Mario Pilo, *Psicologia musicale*, Milano, Hoepli, 1904

Il cane del musicologo

Giunto sul passo estremo della più estrema età, un insigne musicologo convocò al suo capezzale il Rettore Magnifico dell’ateneo nel quale per tutta la vita aveva ammaestrato una moltitudine di giovani discenti per rivolgergli l’ultima preghiera: far sì che a succedergli fosse il proprio amato cane al quale era legato da profondi vincoli affettivi. Alla strana (ma non insolita) richiesta il Rettore rimase sulle prime interdetto al che il moribondo, inforcata come Orfeo davanti a Caronte la cetra, seppe a suon di lacrime e singulti perorare così bene la causa del fido amico da riuscire nell’intento.

Fu così che il cane salì in cattedra, felice di potersi finalmente ricongiungere ai vecchi amici del piccolo zoo personale del professore, nella fattispecie un gatto, un cucco e un chiù, e con essi intessere per spasso dei deliziosi, seppur bestiali, contrappunti a mente sopra un basso.

Sul bel Danubio blu...

di Carlo Marengo

Tra le figure di rilievo del mondo musicale della Vienna del secondo Ottocento un posto tutto speciale occupa Johann Strauss figlio. A differenza dei colleghi più “blasonati”, dediti in parte ad escogitare sempre nuove strategie compositive e in parte a rimasticare sotto nuova veste il passato, egli attinge dal linguaggio dell’epoca gli elementi tecnici e i processi formali minimi, finalizzandoli alla creazione di un vasto repertorio destinato a trionfare non tanto nella sala da concerto o nel teatro d’opera quanto piuttosto sulla pista da ballo. E sulle sinuose e accattivanti curve melodiche straussiane gli imperial-regi sudditi di “Cacania”, alias l’Impero di Francesco Giuseppe, muoveranno le proprie gambe per più di mezzo secolo, rapiti dal ritmo vorticoso del valzer, affermatosi già dagli inizi dell’Ottocento come la danza-emblema della sempre più emergente e prosperosa borghesia.

Nulla aleggia in tutta questa letteratura, che dal valzer si estende alla polka, al Galop, alla mazurka, alla marcia ecc., del grandioso costruttivismo brahmsiano o degli sperimentatismi armonici di Bruckner. La dialettica tra “bello” e “brutto”, tra “puro” e “impuro”, tra “sublime” e “banale” le è del tutto indifferente. La musica straussiana è musica di evasione, di intrattenimento, strettamente funzionale al ballo, concepita secondo i classici stilemi della danza (quadratura ritmico-metrica con predominio di una figura caratteristica, chiarezza e semplicità dei contorni melodici e formali ecc.), nondimeno pervasa da quel *quid* di geniale che dalla capitale asburgica le ha fatto percorrere il mondo intero fino ad approdare alla sala da concerto.

Il valzer di Strauss, ereditato dal padre Johann e da Joseph Lanner, si presenta come una composizione di discrete dimensioni (durata media attorno agli 8/10 minuti) internamente ripartita in 1- una introduzione dai contorni tematici, ritmici, testurali e tonali piuttosto liberi, seguita a ruota dall’innesto del “tempo di valse”;

2- una sequenza di valzer numerati in ordine progressivo, organizzati sia nel tono l’imposto che nelle regioni vicine (di norma la sottodominante, talvolta la dominante oppure aree in rapporto con la tonica o le sue regioni limitrofe attraverso affinità di tipo mediantico), ciascuno internamente bipartito (AB), o più di rado tripartito (ABA), con B dotato di proprio materiale tematico e perciò in funzione di prosecuzione-contrasto rispetto ad A. Mediamente ogni parte ha ampiezza oscillante dalle 16 alle 32 misure, svolgendosi secondo quei percorsi interni standardizzati che esamineremo tra breve. Tra un valzer e l’altro è possibile incontrare brevi segmenti di raccordo (4 o più battute), soprattutto nel caso di transiti a sfere tonali diverse;

3- una coda che, dismessa la veste consueta di perorazione finale, assume due distinte funzioni: a) di riconduzione o riconduzione-allontanamento-riconduzione alla regione principale sia per il tramite di segmenti tonalmente instabili costruiti su motivi liberi o desunti dai valzer precedenti, che mediante la ripetizione integrale di sezioni (A o B) di questi ultimi; b) la ripresa del primo valzer, solitamente limitata alla parte iniziale, seguita da un breve e incalzante finale.

Su questa intelaiatura di fondo, esplicitata dai profili architettonici di quattro celebri titoli, l’estro di Johann Strauss ha avuto modo di sbizzarrirsi a più non posso.

Künstlerleben, op. 316 (1867)

Introduzione³⁹ - W1: A³² B¹⁶ - W2: A³²⁽⁴⁾ B¹⁶ - W3: A¹⁶ B¹⁶ - W4: A¹⁶ B¹⁶ - W5: A¹⁶ B¹⁶
 Do Sol Do-la:V Do Fa-Do Fa Do-la Do Fa Fa
 Do (T) Do (T) Fa (S) Do (T) Fa (S)

Coda¹⁵⁶: riconduzione (W3A+W5B) - W2B¹⁶ - W3B¹⁶ - [8] - W4B⁸ - [8] - W1A³² - finale
 Fa.....la Do Fa Lab-sol Sol Do: V Do_____

Geschichten aus dem Wienerwald, op. 325 (1868)

Introduzione¹²³ - W1: A⁴⁴ (a¹⁶+a¹²+b⁸+b⁸) - W2: A¹⁶ B¹⁶ - W3: A¹⁶ B¹⁶ A¹⁶ - W4: A¹⁶ B¹⁶⁺¹⁶
 Fa_____ Sib Sib Mib Sib Mib Sib-sol: V Sib
 Fa (T) Sib (S) Mib (dP) Sib (S)
 W5: A²⁰ (8+12) B¹⁶ A²⁰ - Coda¹⁵⁷: riconduz. (W4A+W3A+W1A) - W1A⁴⁴ - [W2B+W4B] - Solo Zither - finale
 Mib Sib Mib Sib.....Fa Fa Si.....Fa Fa_____

Wiener Blut, op. 354 (1873)

Introduzione⁵¹ - W1: A³² B¹⁶⁽⁺³⁾ A³² - W2: A¹⁶ B¹⁶ - W3: A¹⁶ B²⁴ - W4: A¹⁶ B¹⁶
 Do Sol Do Fa-la Fa Do-Sol Do Fa-Do Fa
 Do (T) Fa (S) Do (T) Fa (S)
 Coda¹¹¹: riconduzione - W2A¹² - W3B¹⁶ - W1A³² finale
 Fa.....mi: V Mi Mi-Do: V Do_____

Frühlingsstimmen, op. 410 (1883)

Introduzione⁸ - W1: A³² B⁴¹⁽⁺¹⁰⁾ A³² - W2: A¹⁶⁽⁺⁶⁾⁺¹⁶ B¹⁸⁺¹⁸ - W3: A⁴⁰ B¹⁶
 Sib Fa Sib Mib:1-V Mib Mib Lab-do Lab
 Sib (T) Mib (S) Lab (dP)
 Coda¹⁰⁰: riconduzione - W1A⁵⁶ + cadenza - finale
 Lab.....Sib Sib_____

W1, W2 ecc.= valzer 1, valzer 2 ecc.; ()= battute di collegamento nell'ambito di una sezione oppure ripartizioni interne della medesima; [...] = battute di collegamento entro la coda; numeri in apice=numero delle battute. Sotto ogni sezione sono indicati i percorsi tonali. Omessi i segmenti di raccordo tra un valzer e l'altro.

Gli esempi evidenziano come la costituzione interna di ciascun numero segua una comune (anche se non costante) linea di sviluppo che va dalle corpose dimensioni del primo valzer (di norma 32+16 battute) agli impianti a scala ridotta (16+16) dei restanti. Assai più libere e ricche di infissi e suffissi cadenzali sono le sezioni di *Frühlingsstimmen*, in origine concepito per voce e orchestra. Lo stereotipo ricorrente è la forma binaria AB, meno frequentata la scansione tripartita ABA. Le introduzioni, se si eccettua ancora *Frühlingsstimmen*, hanno consistente ampiezza. Espliciti sono gli intenti descrittivi (*Geschichten*) o quantomeno i propositi di immettere l'ascoltatore nella particolare atmosfera del valzer delucidata dal titolo. Alcune preannunciano il tema principale W1A (*Künstlerleben*, *Wiener Blut*) altre ne innestano di propri (il *Kaiserwalzer* sopra non riportato) o di parti successive (ad esempio in *Geschichten* il "solo" della Zither su W2A, in *Künstlerleben* le citazioni di W4B e W3B). I piani tonali prediligono in linea di massima i percorsi T-S (*Künstlerleben*) estesi talvolta a regioni più lontane (il duplice Mib, parallelo della dominante minore di *Geschichten*, l'analogo Lab di *Frühlingsstimmen*, il mi maggiore nella coda di *Wiener Blut* ecc.). La coda, anch'essa di discrete proporzioni, è la parte in cui si riversa la maggior tensione armonica dell'intera architettura formale, affiancata da una modesta attività tematico-elaborativa che si sostanzia della ripresa variata o letterale di parti dei valzer secondari, e distribuita secondo un'ampia arcata di riconduzione alla regione primaria riaffermata sistematicamente da W1A. Curioso come in *Künstlerleben* il percorso verso W1A faccia riferimento esclusivo a tutte (o quasi) le sezioni B dei numeri centrali.

Il più acclamato ed eseguito dei valzer di Strauss, a torto o a ragione, resta comunque *An der schönen blauen Donau* op. 314 (1867) il cui schema non presenta ulteriori sorprese, ridisegnandosi su quelli dei precedenti:

Introduzione: Andantino in 6/8 su tema di W1A²² - Tempo di Valse su pedale di dominante²²
 La Re: V_____

W1: A³² B¹⁶ - W2: A¹⁶ B¹⁶ A¹⁶ - W3: A¹⁶ B¹⁶ - W4: A¹⁶ B¹⁶ - W5: A¹⁶ B³² (16+16)
 Re La Re Sib-Re:V Re Sol-mi:V Sol Fa-re:V Fa La: I-V La
 Re (T) Re (T) Sol (S) Fa (tP) La (D)
 Coda¹⁴⁷: riconduzione (W3A)¹⁸ - W2A¹⁶ - [W2A]¹⁶ - W4A¹⁵ - [10] - W1A³¹⁺¹⁺³⁰ - finale
 Re: V Re Re-Fa:V Fa-re:V Re: V Re

Esso ci offre il pretesto per esaminare più in dettaglio i luoghi del valzer Straussiano, dall'articolazione delle sezioni alle relazioni tra queste instaurantisi nell'ambito di un numero valzeristico e, via via salendo, ai rapporti stanti alla base della forma nella sua globalità.

La celebre melodia di apertura (W1A), di 32 battute, esemplifica la struttura di una sezione, struttura che emerge con maggior evidenza dalla riduzione della veste primitiva in ipermisure secondo il principio dell'ipermetria. Questo processo verte sul raggruppamento di due o più battute originarie costituenti come movimenti ora arscici ora tetici nell'ambito di unità superiori dette appunto ipermisure o iperbattute. La traduzione ipermetrica si prospetta quasi automatica nei contesti contraddistinti, come nella danza, da decorsi generali piuttosto uniformi, nondimeno negli impianti compositivi dotati di una discreta o forte attività trasformativa essa rappresenta un ottimo strumento d'indagine per cogliere le scansioni dei flussi melo-ritmico-armonici e i rispettivi momenti di frattura. Secondo questa visuale le trentadue battute di W1A altro non sono che un "iperperiodo" (o più semplicemente un periodo) binario di 4+4 ipermisure quaternarie.

es. 1

La frase espositiva si organizza attraverso un percorso tonale di grande semplicità (I-I⁵), scandito da un ritmo armonico blando (un accordo per ipermisura) mentre quella di risposta registra dalla settima iperbattuta una accelerazione di tutte le unità parametriche, dal ritmo, al figuralismo melodico e soprattutto alla verticalità (3/4 accordi per ipermisura), attuantesi per via di un duplice moto cadenzale di cui il primo si esaurisce (terzo movimento della settima iperbattuta) proprio sul punto culminante dell'intera arcata melodica determinando una sorta di sfrangiatura tra l'acuità estrema della linea superiore e la caduta armonica sul I grado, laddove il secondo ricompono il conflitto per terminare sulla tonica in posizione chiusa. W1A viene così a configurarsi come una solida struttura dotata di un proprio e originale profilo interno¹ che si esplica in un flusso inizialmente statico e uniforme, rotto soltanto verso la fine da una prorompente ed inattesa impennata melo-ritmico-armonica destinata ad estinguersi in brevissimo spazio sulla tonica.² Percorsi analoghi sono riscontrabili un po' ovunque, in W1B e soprattutto in W2A (cfr. l'es. 2).

es. 2

prima frase x y

seconda frase punto culminante (accelerazione)

Chord symbols: v^4_3 , v^7 , v^7 , I , I^6_4 , I^6_4 , v^4_3 , v^7 , v^7 , I , II^6 , I^6_4 , v^7 , I

Una costante di quasi tutti i periodi di *An der schönen blauen Donau*, come di altri valzer di Strauss, è la sfrangiatura fraseologica esistente tra la linea superiore e il basso. Come rileva infatti Rothstein,³ in W1A il flusso melo-ritmico della parte soprana si sviluppa secondo un moto uniforme dall'arsi del quarto movimento alla tesi del terzo (modulo melo-ritmico 4/1-2-3) mentre quello del basso (e con esso l'armonia) segue un percorso autonomo distribuendosi sempre entro l'iper misura (modulo melo-ritmico-armonico 1-2-3-4) e identificandosi con essa. In parole più povere, il ritmo della melodia è ascendente, arstico, quello dell'armonia è discendente, tetico.⁴

Anche le restanti parti seguono analoghi procedimenti cosicché le sezioni di 16 battute sono tutte riconducibili a un periodo di 8 ipermisure binarie, ciascuna con melodia tendenzialmente arstica e basso tetico. Tra queste fa eccezione W3B contraddistinta da una perfetta coincidenza melo-ritmico-armonica di entrambe le voci con partenza in levare.

es. 3

prima frase x y

fine W3A

a)

seconda frase punto culminante (accelerazione)

b) prima frase

Chord symbols: $p \cdot II^6$, $p \cdot (I^6_4)$, $p \cdot v^7$, I , $p \cdot (I^6_4)$, $p \cdot v^7$, I , $p \cdot II^6$, $p \cdot (I^6_4)$, $p \cdot v^7$, I , $p \cdot v^7$, I , $p \cdot II^6$, $p \cdot (I^6_4)$, $p \cdot v^7$, I , $p \cdot v^7$, I , $p \cdot II^6$, $p \cdot (I^6_4)$, $p \cdot v^7$, I

La prima arsi compare piuttosto sviluppata a seguito dell'incompletezza dell'ultima battuta originaria di W3A, tanto che nella riscrittura ipermetrica potrebbe prospettarsi il ripiego sulla soluzione b). Tuttavia è lo stretto legame qui esistente tra decorso armonico e melo-ritmico a stabilire la lettura più verosimile e corretta. Infatti la versione b), se in linea di massima accettabile per la parte superiore, viene contraddetta dall'errata posizione metrica della quarta e sesta di appoggiatura della dominante in arsi, ossia in netto contrasto con la sua intrinseca natura tetica. Di contro a), oltre a riempire il vuoto lasciato dalla battuta conclusiva di W3A, ricomponne la sequenza armonica con la giusta collocazione metrica degli accordi. Questo periodo evidenzia inoltre una seconda possibilità del disegno melo-ritmico-armonico complessivo che a differenza di W1A e W2A si presenta ben equilibrato e regolare (il basso ripete per quattro volte la successione do-re-re-sol). Lo stesso dicasi di W4A

es. 4

es. 4

prima frase

x y

punto culminante

seconda frase

ove, fra l'altro, la sfasatura tra le linee estreme preannunciata dall'incipit arscico del "canto" è solo apparente dal momento che le due parti procedono in reciproco accordo per tutto il segmento. A riprova di ciò sta la ripresa tetica della prima frase alla quinta ipermisura che omette la semiminima di partenza.⁵ Speculare la scansione armonica del basso nella prima frase: fa-fa-sol-do e sol-do-fa-fa.

Unica eccezione al decorso di 8 battute ipermetriche binarie è W5A. A darcene riscontro è ancora l'armonia. In un ipotetico raggruppamento di iperbattute di due unità originarie (a)

es. 5

es. 5

a) prima frase x y

seconda frase

b)

se è vero che dal punto di vista melo-ritmico si determina un periodo a struttura frasica (la seconda frase ha funzione di sviluppo rispetto alla prima) è altrettanto vero che la stringa armonica verrebbe internamente spezzata (quarta iperbattuta binaria) proprio nel bel mezzo di un movimento cadenzale che, di contro, manterrebbe la sua unitarietà nella riscrittura in ipermisure quaternarie (b). Infatti la sottodominante tonicizzata Re, la quarta e sesta del I grado e la quadriade di dominante Mi avviano una duplice sequenza cadenzale dapprima lasciata in sospeso dalla posizione melodica di terza della tonica e poi concluso da una cadenza perfetta $V^7 I^8$, di per sé sufficiente a definire il segmento come

frase di 4+4+4+4 battute originarie (b) più che un periodo di 2+2+2+2+2+2+2 (a) privo di un moto cadenzale intermedio (quarta ipermisura). Per converso, le 32 battute di W5B si costituiscono, a differenza di W1A, come doppio periodo di 8+8 iperbattute binarie articolantesi in un antecedente di 8 ipermisure, internamente scandito da due cadenze di cui l'ultima sulla tonica in posizione aperta (I³), e in un conseguente di uguale fattura concluso da una cadenza finale sulla tonica in posizione chiusa (I-I⁸).

es. 6

Sotto il profilo strettamente lineare, in quasi tutte le sezioni emerge come elemento costante della parte soprana la presenza di due distinti motivi (x e y negli esempi) dei quali si sostanzierà l'intera melodia nel corso del suo sviluppo. Questo contrasto si esplica a vari livelli, dall'arpeggio ascendente (legato) con suono tenuto della voce centrale (x) alla terza discendente (staccato) delle parti superiori (y) in W1A; dal grado discendente (x) al salto di sesta ascendente su nota prolungata (y) in W2A; dalle rapide volute di crome per grado (x) ai marcati suoni ribattuti (y) in W3B; dall'arpeggio (x) alla curva di semiminime per grado (y) in W4A e così via. Soltanto W5B si sottrae a questo gioco di sottili contrapposizioni motiviche tanto che le 16 ipermisure si svolgono tutte sulla reiterazione-sviluppo della cellula iniziale costituita da una sola nota ribattuta spezzata dalle pause.

Dalla combinazione e dai rimandi di x e y derivano strutture fraseologiche complessive essenzialmente periodiche, organizzate sia attraverso la ripresa letterale (W2A, W3B ecc.) che trasposta (W1A, W3A, W4A) nel conseguente dell'incipit della prima frase, e molto più raramente frasiche, queste ultime limitate al solo W5A in cui le due sottostrutture si rapportano in termini di propostaviluppo.⁶ A loro volta le frasi di proposta, a seconda della relazione esistente tra i due motivi, sono sia periodiche, quando i due elementi contrastanti compaiono nelle due prime unità ipermetriche cosicché la seconda coppia risponde riprendendole (W3A), che frasiche, quando il contrasto motivico avviene tra semifrase e semifrase (W1B).

es. 7

A seguito dell'articolazione della cadenza, di contro, le frasi di risposta sono sostanzialmente frasiche anche quando il loro antecedente è periodico (cfr. W2A). Fa eccezione W3B, periodico in

entrambe le sottostrutture. Il dualismo motivico delle componenti inferiori si estende a sua volta al dualismo tematico del singolo valzer attuantesi nel rapporto esposizione/contrasto delle sezioni A e B. Quest'ultimo si manifesta sia a livello figurale (temi di uguale carattere contraddistinti da specifici contorni melo-ritmici come nel caso di A e B di W1 e W3) che espressivo (temi brillanti alternati ad altri dalla cantabilità più pronunciata: W2=A brillante, B cantabile; W4=A cantabile, B brillante; W5=A cantabile, B brillante e marcato) o ancora tonale (la seconda sezione compare tanto nel tono d'imposto (W4= Fa, W5= La) che ad una regione più o meno vicina (W2, l'unico tripartito: Re-Sib-Re)). Tutto particolare è il decorso del primo valzer in Re che chiude in La procrastinando il ritorno alla tonica all'attacco della prima sezione del numero successivo, situazione questa che si ripete nel di poco posteriore *Künstlerleben*.

Sempre per via di questa sorta di progressione ascendente (frase-periodo-valzer), il principio esposizione/contrasto raggiunge l'apice dello scontro dialettico nella totalità del brano, ulteriormente enfatizzato dalla fase introduttiva e dalla coda che, in conseguenza della struttura interna asimmetrica e dei processi trasformativi (tematici e tonali) in esse in atto, si costituiscono come due momenti alternativi aventi la loro ideale collocazione alle estremità della forma nel mezzo della quale agisce la rigorosa simmetria dei valzer. In *An der schönen blauen Donau* l'introduzione, piuttosto semplice, esordisce in la maggiore con un Andantino in 6/8 che per 22 battute propone la parte "espositiva" di W1A tacendo l'incalzante finale. Segue il "tempo di valse" con due segmenti di 8 e 14 battute l'uno su un lungo pedale di dominante che ripristina il tono principale di Re, controbilanciando da un lato l'ampia "arsi" introduttiva alla regione della dominante e preparando dall'altro l'ingresso di W1A. I 5 valzer costituenti il corpo principale della composizione si succedono in un continuo sfilare di idee musicali diverse e contrastanti, ciascuna dominata da un proprio "carattere". La ricerca di nessi motivici sotterranei non coglierebbe la natura libera e rapsodica del loro insieme. Se è vero che tutte le melodie condividono comuni atteggiamenti (ad esempio la figura dell'arpeggio di W1A ripresa da W4A, il salto di sesta maggiore ascendente che dal finale di W1A si estende un po' dappertutto al pari della terza minore discendente con cui si apre lo stesso W1A, i frammenti per grado congiunto degli incipit di W1B, W2B ecc.) è altrettanto vero che il valzer di Strauss fonda il proprio principio unitario sulla capacità di creare una carrellata di temi differenziati in grado di amalgamarsi spontaneamente e coerentemente nel flusso generale, a getto continuo, della forma.

Infine la coda. La funzione di riconduzione tonale del primo segmento di 18 misure sembrerebbe annullata dal pedale di dominante del tono principale Re che introduce, sull'incipit di W3A sviluppato in progressione melodica, la sezione A di W2. Nondimeno la fase di transito si realizza in un secondo tempo dapprima nel passaggio al fa maggiore di W4A, attraverso un segmento digressivo (Re, sol, re, Fa) di 16 misure costruito su motivi di W2A, e in seguito in nuovo ritorno a Re su 10 misure di pedale di dominante che preparano l'entrata di W1A. Come nell'introduzione, anche nella ripresa conclusiva W1A è oggetto di una ulteriore rivisitazione. Infatti al termine della trentunesima misura Strauss omette a sorpresa la chiusa sulla tonica (battuta vuota). Questo arresto improvviso proprio sullo scaricarsi della tensione prodotta dalla duplice cadenza si costituisce come il pretesto per avviare, su di un pedale di tonica di trentanove battute, una libera ripetizione in dissolvenza del tema, seguita dal canonico piroettante finale (10 battute) su rapide figurazioni di crome.

Carlo Marengo

¹ Per questi ed altri motivi la melodia iniziale di *An der schönen blauen Donau* è stata più volte citata da analisti quali H. Schenker (*Der freie Satz*, trad. ingl. *Free Composition*, Longman, N. Y. 1979, p. 50 vol. I, Fig. 43a, vol. II), W. Rudzinski (*Il ritmo musicale*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 1993, pp. 113-114) e W. Rothstein (*Phrase Rhythm in Tonal Music*, Schirmer Books, N. Y. 1989, p. 4 sgg.)

² Questo movimento in avanti trova felice corrispondenza nella prassi esecutiva tutta Straussiana di iniziare il valzer in tempo lento per accelerarlo progressivamente e condurlo così all'estinzione.

³ Cfr. W. Rothstein, *op. cit.*, p. 20 sgg..

⁴ Le successioni accordali tanto nella frase d'esordio che in quella cadenzale sono tra le più ricorrenti in Strauss: alternanze reiterate e prolungate di I e V7 (quest'ultimo spesso utilizzato nel caratteristico secondo rivolto in collegamento con lo stato fondamentale) nella prima, le tradizionali sequenze cadenzali nell'ultima.

⁵ Ancor più vistose, di contro, sono le oscillazioni tra ritmi ascendenti e discendenti nella parte superiore di W5B (cfr. l'es. 6). I rapporti di convergenza con il basso son spezzati qua e là (fine seconda, quarta ipermisura ecc.) dalla comparsa di una rapida quartina di crome agganciate alla nota portante del motivo stravolgendo il naturale profilo tetico del tema.

⁶ Ciò è valido per la melodia ma non per l'armonia che prospetterebbe, per converso, una suddivisione della frase in 3+1 iperbattute (cfr. l'es. 5b).

L'Olandese volante e il (moderno) problema del teatro wagneriano

di Claudia A. Pastorino

Sembra che Wagner non riesca a stare lontano, nella sua produzione più poetica e meno mitologico-monumentale, da personaggi dalla personalità inquietante e dannata (Tannhäuser, Lohengrin, Tristano, L'Olandese), ognuno prigioniero di se stesso, ognuno spettro di se stesso per colpa di qualcosa, ognuno in cerca di salvezza e redenzione, ognuno in cerca di un amore assoluto e fedele che -o per equivoci o per banalità o per leggerezza- prima o poi viene a cadere, divenendo illusione e dunque causa di morte.

Colpisce la maledizione dell'Olandese che, nonostante la rassicurazione di Senta e la reciproca promessa di matrimonio, si trascina dietro l'ostilità della natura che prende di mira la sua nave anche in condizioni di mare calmo, come invece si trova la nave di Daland. Questo vivere nell'inquietudine e nel dubbio di una salvezza su cui fino all'ultimo incombe l'incognita, doveva per forza piacere a un tipo come Wagner, che fa di questa spettralità mobile una costante insita non soltanto nella maledizione del suo personaggio, ma nella sua natura caratteriale agitata come il mare in tempesta in cui è costretto a vivere. Persino nei dialoghi -più che duetti- L'Olandese assume un distacco isolato, come nel duetto con Senta, in cui l'uno e l'altra rimangono assorti pur parlando, perché ognuno si preoccupa solo di raggiungere il proprio obiettivo grazie all'altro: Senta quello di salvarlo dalla dannazione, L'Olandese quello di farsi salvare fidandosi ancora una volta, dopo secoli di navigazione e di tentativi, di una donna. Questo è l'unico rapporto che li lega; non amore, non passione, non altro, solo un progetto comune da portare avanti a qualunque costo.

Ne *L'Olandese* è il concetto stesso di fedeltà femminile a crollare miseramente, visto che per secoli questo navigatore solca i mari senza riuscire a trovare l'amore di una donna che, con la sua fedeltà (questo è il requisito richiesto, non l'amore e basta) lo liberi dalla maledizione divina redimendolo. Ma non la trova, non su questa terra. La stessa Senta non riesce a dimostrarglielo o a convincerlo in tempo, se non sacrificandosi con la vita, come a significare che è più facile morire che essere fedeli o mantenersi tali. E in discussione, qui, non è la solita infedeltà maschile del predatore, ma della donna, quella che condanna L'Olandese alla perdizione eterna. Mica poco.

Ma è nella musica e nel mare il vero carattere di un'opera come *Der fliegende Holländer*, questo *Olandese volante* che dalla violenza del mare, dalla natura avversa e dal destino maledetto che gli impone un'eterna navigazione tra le tempeste, trae la sua linfa per sperare o continuare a dannarsi. Anche qui Wagner getta l'ancora della sua nuova concezione estetica, distaccandosi dal "vecchio" degli inizi -a metà strada tra pomposità francesi del periodo imperiale e il grand-opéra- e intraprendendo la strada del suo migliore romanticismo visto da un teatro completamente atipico. Bello immergersi, seguendoli, i lunghi discorsi musicali di Wagner -siano essi di sola orchestra o di voci- dove manca la volontà dell'effetto (il colpo di scena, l'acuto da loggione, la lacrima facile, la cabaletta travolgente), per lui inesistente, antiteatrale. Per Wagner la musica è musica e parla un suo linguaggio; l'effetto non c'entra, è nemico della musica che, per quanto logorressica possa sembrare, ha insiti una logica e un assoluto che non possono essere interrotti o spezzati o spezzettati per giocarci d'effetto. La sua musica è una scatola chiusa in cui tutto il contenuto è aperto con la massima chiarezza, certamente non con facilità e semplicità, perché ha un suo senso, un suo percorso insondabile, indivisibile e unitario che solo all'ascoltatore attento e scrupoloso non sfugge.

E non è questione di essere wagneriani o verdiani o mozartiani: è solo questione di capire la musica, non di sceglierla o di scegliersela a proprio uso e consumo. Chi non ama Wagner, chi non ha

simpatia per Wagner, chi è ostile a Wagner -siano essi dei critici o dei comuni appassionati- ha un grosso problema che si trascinerà per sempre: quello di odiare la musica senza accorgersene mai e, nella migliore delle ipotesi, quando o qualora dovesse accorgersene, il rischio è quello di rimanere schiacciati da un totale fallimento; di una carriera, se critico e musicologo, di una vita passata in teatro e sale da concerto, se melomane.

Siamo del parere che, chi ama Wagner o almeno lo apprezzi, ama tutta la musica di tutti i musicisti di tutte le epoche, mentre, al contrario, chi soffre di questa turba ansiogena di diffidenza, pregiudizio e veleni di sorta, non può prendere in dovuta considerazione nessuno, nemmeno i propri idoli.

Conoscere Wagner e il suo teatro, unitamente al suo pensiero -che non era solo musicale, ma filosofico, letterario, metafisico- è una *conditio sine qua non*, per la comprensione del moderno teatro musicale. E chi avesse dubbi, un qualsiasi dubbio, si andasse a leggere non solo i soliti libroni od opere enciclopediche dedicati, mai troppo teneramente, al compositore di Lipsia in numero spropositato, ma la prima parte che un vecchio libro di Paolo Isotta dal titolo *Le ali di Wieland* (Rizzoli, 1984) dedica a Wagner e al suo pensiero musicale. Una lettura fondamentale per chi voglia approfondire lo "strano" mondo wagneriano, così insolito con quei canoni di un teatro a spirale continua, senza precedenti e senza successori

Claudia A. Pastorino

Giovanna e Fedele

Forse per farsi perdonare la diserzione alla prima scaligera del '98 e la rimproveratale noncuranza nei confronti delle "sette note", Giovanna Melandri ha ritenuto opportuno nominare presidente del Comitato Celebrazioni Verdiane Fedele Confalonieri.

La notizia l'abbiamo appresa dal "Giornale della Musica" che definisce il braccio destro di Berlusconi "noto amateur e connoisseur" di musica.

Sull'onda di questa scelta attendiamo le nomine di altri vip della finanza. A quando Colaninno o Romiti?

Vista la fauna che in generale circola nei teatri e negli enti lirici, ci sarebbe un nome che vale per tutti: Cuccia!

D'Alema e Cofferati: pappa e ciccìa

Nel corso di un'intervista il Presidente D'Alema avrebbe affermato di avere qualche divergenza di opinione in fatto di musica con il sindacalista Cofferati, preferendo da buon meridionale il catanese Bellini al padano Verdi.

Gli crediamo sulla parola, anche perché gli spaghetti alla Norma, senza nulla togliere ai cannelloni alla Rigoletto sono un piatto a dir poco prelibato.

Tutto questo limitatamente alla table d'hôte, poiché al tavolo delle regole i due risultano sempre in perfetta sintonia.

Come dire, pappa e ciccìa.

Schönberg: tra ars e trascendenza

“Ode to Napoleon” - seconda parte

di Ferdinando Grossetti

In America Schönberg sbarca il 31 Ottobre 1933, dove insegna prima a Boston e, quindi, contemporaneamente a New York nella scuola del violoncellista Joseph Malkin. Rinunciando per ragioni di salute a un prestigioso incarico della Juilliard School, nell'autunno del 1934 si trasferisce a Los Angeles, insegnando sia nell'University of Southern California (1935) che in quella di Los Angeles (1936). La persecuzione degli ebrei, iniziata con le leggi razziali di Norimberga (1935), culmina nella 'Notte dei cristalli' (1938). L'anno dopo (1° Settembre 1939) scoppia la seconda guerra mondiale. Con il progetto di dis-organizzare la Polonia per asservirla e rendere i suoi abitanti “schiavi a buon mercato” e “l'inaugurazione” di Auschwitz (14 Giugno 1940), “la soluzione finale” diviene “termine” strategico di contro-umanità. Di fronte alle immani e ripugnanti brutalità del flagello nazi-fascista, la coscienza delle anime libere incomincia a risvegliarsi. la vigilanza etica di Schönberg è allertata ma equidistante. E mentre nei suoi scritti propugnava un metafisico quanto illusorio ordine superiore, per contro si rendeva anche conto che non poteva disconoscere i diritti dei meno abbienti, i rapporti di produzione, insomma la condizione sociale che andava assumendo priorità incontestabile. E pur ricusando fino all'ultimo istante il Comunismo, ritenendolo contro natura in quanto avrebbe reso “gli uomini simili a funzionari privi di aspirazioni”, egli non può fare a meno _ligio ai suoi principii di giustizia_ di mostrarsi non men che contrariato nel constatare i provvedimenti piuttosto sommari e, pertanto, discutibilissimi, che le autorità degli States mettevano in atto contro chi veniva appena sospettato di essere comunista e, quindi, antiamericano. E se la mancanza di una approfondita acquisizione filosofica dei cardini economico-sociali lo vedrà vittima d'infondate e spesso ingenuie generalizzazioni, pure Schönberg non risulterà privo _perfino in questo campo_ d'inopinate illuminazioni. Nel “raggiungimento della condizione borghese da parte del proletariato” (1923), egli individuava con sorprendente acutezza e obiettività (facendo inconsapevolmente sua una nozione fondante della teoria marxiana) addirittura l'alienazione a cui è sottoposto l'operaio divenendo forzato di un lavoro i cui frutti gli sono ormai estranei: “Certo, il principio della divisione del lavoro non potrà più essere abolito del tutto (dico “purtroppo” perché solo esso ha colpa se l'artigiano, che una volta costruiva un'opera con le sue mani, deve svolgere un lavoro forzato, che non può procurargli nessuna gioia per il semplice fatto che egli non vede mai il risultato finale). Produrre non è un lavoro, ma divertimento: il lavoro incomincia solo nel momento in cui a causa della ripetizione all'infinito di determinati movimenti viene cancellato l'interesse al risultato finale”.

Ne consegue che, in quanto soggetto sociale egli stesso, Schönberg non può evidentemente disconoscere il rapporto tra modo di organizzare la società e le conseguenze che si vengono a determinare nell' “agire” dell'arte. Essa, infatti, (scriverà nel 1911) “non nasce dal *posso* ma dal *devo*”. Se consideriamo, inoltre, che non ebbe difficoltà ad ammettere la funzione svolta dai “(...) molti poeti che hanno scritto poesie e drammi politici, cioè coloro che lottavano per la libertà e anche coloro che volevano che la società cambiasse...”, è molto più facile comprendere, con le premesse storiche e il contesto socio-politico (senza per questo rimuovere la duplice e problematica visione schönberghiana), come il compositore non potesse sottrarsi a prendere posizione attraverso il mezzo a lui più congeniale. Ecco allora nel 1942 l' “Ode a Napoleone”, op. 41, per voce recitante, quartetto d'archi e pianoforte, ovvero una intenzionale permutazione simbolica di violenta iconoclastia.

Egli stesso chiarirà in seguito che aveva sempre pensato a una composizione che “(...) non doveva ignorare la commozione suscitata nell'umanità dai crimini di questa guerra (...). Sapevo che era dovere morale dell'intelligenza prendere posizione contro la tirannide”. E per completare la correlazione con il programma nazista aggiungeva: “(...) Non potevo capire perché un'intera generazione di tedeschi dovesse vivere solo per dare vita a un'altra generazione dello stesso tipo, che a sua volta avrebbe

dovuto adempiere lo stesso compito, cioè di mantenere in vita la razza”.

Qui Napoleone è Hitler. Ma con delle ampie rifrazioni di sostanza affatto raccomandabili, che trascendono la totale collimazione fra i due simboli storici sempre in toto assunta dalla critica.

Nella “Weltanschauung” alata ed eccitata di Byron tutto quanto si configurava come rischio e pericolo andava senza oscitanza spregiato e vilipeso. Ogni atto, azione, parola, quindi, che servisse a riscattare la piena autonomia di chi _nell’arte e nella vita_ con slancio ed esaltazione sfidava falsità e adulazione, negozio e convenienza, andava *hic et nunc* posto in essere. Valendo il suo gesto l’intransigenza e l’insubordinazione ipostatizzate dalla poesia, egli chiedeva “la detronizzazione del Tiranni divino e dei suoi simulacri terreni (i monarchi storicamente determinati), in favore della liberazione dell’individuo dalle catene familiari, sociali e metafisiche...”.⁹ Nella fustigante opera del poeta inglese, accanto ai personaggi-eroi colmi di audacia delittuosa e di amore sconfinato *_les maudits_* della ventura umana_ vengono convocati davanti al tribunale del pensiero libero anche i grandi della Storia. Alcuni ne escono condannati, come Wellington e Berkeley; altri da trionfatori, come Pope e Napoleone”.¹⁰ Il grande còrso, dunque, no! Egli viene considerato come colui che combattendo le obsolescenti monarchie europee, avrebbe potuto con il suo genio militare e politico, sradicare dal cuore della farisàica e digrignante società quel vitello d’oro della cui mercificata sostanza essa si nutriva. “Cuore impetuoso” per il quale “la quiete è un inferno”.¹¹ Le cui fiamme il suicidio avrebbe attizzato di estremo orgoglio, se solo avesse avuto esito.

E, invece, dopo l’abdicazione a Fontainebleau (Aprile 1814), così è costretto a bilanciare: “Noto questo giorno! Napoleone ha abdicato il trono del mondo. Ottimamente (...). Sono affatto confuso e inetto a pensare. Non so... ma credo che io, fino io (insetto in paragone di quell’uomo) avrei avventurata la mia vita per cose che non varrebbero un milionesimo del prezzo delle sue. Ma all’ultimo una corona merita forse che per lei si muoia? Pure sopravvivere a Lodi per ciò!!! Oh se Giovenale o Johnson potessero sorgere dai loro sepolcri! *Expende... quot libras in duce summo invenies?* Sapevo che sarebbe stata lieve nella bilancia della morte”. Ma poi significativamente aggiunge “(...) io nol disarterò neppure ora, sebbene tutti i suoi ammiratori lo abbiano <<come conti di Scozia abbandonato>>”.¹² Il giorno dopo, 10 Aprile 1814, stende di getto la sua “Ode”: “Tutto finì... ieri eri ancora re e facevi guerra ai re... ed ora sei una cosa senza nome, così abietto... Eppure tu vivi! (...)”. Quella di Byron non è, dunque, solo una violentissima rampogna, ma anche una delusione acre provata come tizzone ardente sulla carne, per non aver il grand’uomo scelto di sublimare l’eroismo con il postrèmo epilogo. Giacché solo esso, congetturava il poeta inglese, lo avrebbe potuto consegnare _e per sempre_ all’inappagabile immaginario dei posteri, quale icona superba e irraggiungibile.

Schönberg, invece, sottacendo l’amaro rincrescimento, che pure nell’ “Ode” Byron effonde quale *ground* rammemorante, proprio per non dimenticare sia le grandi colpe che le grandi virtù dimoranti nello stesso uomo, marca del poema solo lo spregio, l’invettiva, l’apostrofe aspra e irremissibile. Questa la sua opinione in una lettera del 1948: “Byron fu così deluso dalla rassegnazione di Napoleone che gli riversò addosso lo scherno più feroce; e credo di aver colto questo aspetto nella mia composizione”. E in tal senso ciò è irrefutabile. Infatti, nella sua plateale denuncia, il testo byroniano, oltre ad ampie allusioni storiche e transiti di mordente ironia, si presta mirabilmente alla carica di accuse e reprimende che, mediante la emblemizzazione dei misfatti napoleonici, Schönberg rivolge a Hitler. Ma perché questa carica divenga sferzante, icastica, feconda di figurative menzioni della Storia, egli non può che ricorrere al principio della tagliente stigmatizzazione espressionistica dello *Sprechstimme*, quale veicolo linguistico di esclusiva elezione ‘riferitiva’. Ma, prima, venticinque battute fitte di mensùre ristrettissime che si concludono sul doppio armonico coronato (do diesis-mi) del violino II e il violoncello, aprono come esordio pronosticando la pressante requisitoria dello *Sprecher*. Per meglio dilucidare, però, la testualità (articolata dall’attraversamento ‘glissante’ della linea vocale), Schönberg rende meno rigida l’intonazione della voce recitante, facendola appunto libera di percorrere tutto il tracciato fissato dall’autore che, pur nella costituzione del suo disegno ritmico rimane assolutamente inemendabile. Così che la scansione del “tono parlato”, resa sincronicamente con la dinamica strumentale, possa del suo prosciugato ‘melodismo’ riferire intera l’essenzialità timbrico-espressiva; mentre via via _con rapidi scarti d’immagini sonore e sequenze ‘gestuali’_ si dispiega in tutta la sua efficacia la funzione querelatoria del poema fatto musica.

La vocazione realistica dell' "Ode" è perspicua e insita nella stessa complessione semantica del testo. Sicché, dato fonemico e serrata membratura musicale concludono un *unicum* verbale-musicale che solleva qualunque separatezza tra la lettera e la sua fonìa. Tra la frammentazione degli schemi ritmici e i segni percussivi del pianoforte, emergono qua e là gli slarghi melodici degli archi (mis. 117-125-191-201-254-256...) che, pur introducendo occasioni meditative, non slentano bensì caricano di brevi ma intense aspettative la ripresa del cadenzato drammatico. Il quale, poi, trova nelle irte e speditissime ascensioni della scrittura quartettistica contrasti e interlocuzioni di serrata giudicazione.

Suscettivo di una diversa e più immediata referenza partecipativa, Schönberg in questa "protest music" ratterra i rigori dei principi seriali, introducendo sia il raddoppio dell'ottava che neutralizza la specificità acustica di cui si avvaleva la precedente produzione dodecafonica, che intervalli di terze e seste, quarte e quinte, seconde e settime e, quindi, vere proprie aggregazioni tonali, ma senza con ciò derogare da quella ricerca di coerenza che nel linguaggio musicale si esplica solo per aditi subiettivi, inficiando financo e per occorrenza l'egemonia della norma.

L'ordinamento seriale per quanto occultato (ché non sempre chiaro si ravvisa, infatti, il criterio che lo vorrebbe di volta in volta diviso in quattro organismi, in triadi tonali, ecc.),¹³ nondimeno esso avvolge organicamente l'intera materia sonora la quale, per evitare evidentemente il solo interesse all'oggettività formale e linguistica, e consentire così un approccio più 'pragmatico' all'incidenza testuale, viene "macolata" da continue simmetrie armonico-melodiche. Frattanto che la serie, però, con la funzionalissima forma della variazione continua e le facoltà permutative che la 'teatralizzano', non impegni l'intero spazio pancromatico.

"Non posso dimenticare (afferma in proposito Schönberg in una lettera a Leibowitz) che lo scopo principale della composizione dodecafonica è di raggiungere la connessione mediante l'impiego di una successione unitaria di note (...). L'intenzione... era... di usare la dissonanza secondo un criterio logico, senza ricorrere ai procedimenti dell'armonia classica, perché questi sono ormai inutilizzabili".

Finalizzata, dunque, all'urgenza di trasferire 'idee' e riferimenti, riconducendo l'irruenza romantica del poema byroniano nel crogiolo ribollente della modernità in sfacelo, Schönberg sussume la soggettività interiore ponendola a testimonianza del generale sbigottimento di fronte alle nefandezze del Führer. E, pertanto, non esita a predeterminare rapporti armonici e assonanze tonali, concepiti quasi come presenze ambigue e mimetiche dell'*arrogantia* del tiranno che, messe in evidenza e, quindi, smascherate, fanno sì che la lucidissima organizzazione del linguaggio s'imponga alla fine quale apletorica e contro-idolatrica sottolineatura di *sensus*. In una timbrocinesi assuntiva, dove striduli lacerti motivici vengono soverchiati da un *proceeding* preparatorio che esplose in culmini d'imputazione, con o senza allusioni all' "Eroica" beethoveniana, la chiusura in mi bemolle maggiore dell' "Ode ton Napoleon" si configura come l'ultima drammatica interiezione suffissale di essa.

Dalla protesta civile e insieme sostanziale impegno politico dell' "Ode" e del successivo "Sopravvissuto di Varsavia", op. 46 (1947), Schönberg ritorna (sul finire della propria esistenza, nel 1950) alla preghiera interpellante dei "Moderne Psalmen", op. 50C, ancora alle prese con quel tentativo inesausto di spiegarsi Dio senza negligenza le lusinghe e le produzioni del mondo, ormai votato alla pura *téchne*. E per quanto egli sia partecipe di tutti i travagli dell'umano, lo sforzo di esperire modi, mezzi, facoltà e *chances* per pervenire ai siti illusori di siffatta *explicatio*, si converte _come si accennava_ in mutola *epoché*, bilicata sulla stele smisurata dell'indecidibile.

Dalla *recensio* della sua opera e dal pensiero che la sostanza emerge, quindi, un'ambivalenza indeclinabile che, proprio perché fa coesistere antiteti irrisolti, finisce poi per costituirsi quiddità stessa della sua presenza nella Storia. (Ma, poi, è davvero necessario o obbligatorio risolvere gli opposti se essi sono ingènti componenti della vita?).

In ogni modo, per Schönberg, si delinea un intento programmatico che si fa, intanto, squisitamente tecnico-estetico. Ma se da un lato egli vorrebbe la materia sonora improntata dal sentire interiore; dall'altro, è tale l'accanimento nel perfezionare gli aspetti linguistici, formali e spaziali, che gli esiti ottenuti si rivelano in qualche misura estrinseci: senza cioè che quegli aspetti possano effettivamente auto-affermarsi quali riverberi della stessa risonanza interiore. (E qui si apre un insanabile dissidio critico-musicologico, dal momento che nesi, moti e impronte interiori non dispongono in musica di indicatori, marchi o contrassegni per essere 'scientificamente' verificati). L'altro aspetto dicotomo è

di puro assillo filosofico-religioso. Abrogando, infatti, il ruolo feticistico delle icone, Schönberg si dibatte continuamente fra il desiderio solipsistico del ritiro conclusivo presso un Dio ateofanico e, quindi, irrepresentabile (l'estremo Ornamento) e l'irrinunciabile necessità etica dell'arte, la quale non può non ricercare e compiere gli opportuni atti capaci di condurre all'affermazione dell'uomo nella contingenza storica, che è anche moto diveniente e pertanto accezione teleologica. La "Jakobsleiter" e "Moses und Aron" ne sono esemplificazioni risolte: tanto per dire dei tópoi della speculazione dialettica schönberghiana, là dove cioè il rapporto tra Idea e Azione non riesce a pacificarsi: Ché l'una (l'Idea) è limitata dal mancato espletamento del suo assolutistico portato di pura contemplazione; l'altra (l'Azione) che nella *praxis*, contaminata da mille perturbazioni di *conditio* tecnocratico-capitalistica, finisce quell'Idea per distorcere e tradire. Insomma, Schönberg vive una condizione scissa: pensa scientificamente, ma nel 'sentire' fa largo all'apriori dello spirito. Tanto che si potrebbe affermare che la sua somma aspirazione, di conciliare l'inconciliabile, non venga, in nessun modo, soccorsa dalla platonica *metretiké epistémè*, la scienza misuratrice, quella, cioè, che commisurerebbe la supportabilità dei dualistici aspetti compresenti nell'essenza della vita e ai quali si connettono categorie come "bene-male", "bello-brutto", "materia-spirito", "gaudio-travaglio" (...).

Agli estremi di un siffatto atteggiamento esistenziale, due sole alternative: un universo mitico-simbolico, catartico e affabulatorio, in cui piegare i profili umani e i rassembramenti divini ad edenici risolvimenti, facendoli, cioè, conseguenti sul piano degli accadimenti in evoluzione (configurazione a-storica e a-temporale); o una discesa fisica nel magma di una realtà in discriminare, disputativa e aggressiva, imponendosi un irriducibile corpo a corpo proprio con quei suoi esponenti che sono a un tempo vittime e carnefici (l'analisi e lo smascheramento del teatro di Brecht-Weill, e non solo). Ecco, allora le tre relazioni circolari che si vengono a delineare e dalle quali lo Schönberg teorèta, fuori da ogni disincanto o illècebra terrena, finisce per essere investito: musica come etica, etica come religione e religione che, non dovendo diventare oppio, si fa tormento e, quindi, ancora paradigma etico, nel quale si raffigura, infine (nel tentare l'intentabile), il nobilissimo essere coerente del musicista viennese. Fino a interrogare l'assurdo (il Mondo, il Finito) e l'Inverificabile (l'Infinito, Dio), ottenendone solo l'eloquenza della loro incombente supponenza. Contro cui non c'è né rivolta né rassegnazione, ma solo ricerca "insensata" di senso, in quell'accidente umano-mondano che decreta il suo clamoroso fallimento. Schönberg non gode dell'olimpica, rassicurante e ancor più inattaccabile fede di un Bach. Egli chiede conto della-realtà onnicomprensiva, rendendosi però conto che tale richiesta non può surrogare il senso/a-senso di una conoscenza aprioristicamente preclusagli. L'impegno, lo scrupolo, la coerenza che non sono opzioni pretenderebbero risposte. Ma esse sono irrifiribili. E non c'è apodíssi che sostenga! La parola che manca a Mosè manca a Schönberg. Ma come manca a Schönberg manca all'uomo denudato di tutte le consolatorie metafisiche. Quindi, le aporie: destinali prima che schönberghiane, le quali trovano una piena e irremeabile conferma solo nell'ultima proposizione del "Tractatus" di Wittgenstein: *Di ciò di cui non si può dire si deve tacere*.

Quanto alla provocazione di Boulez: "Schönberg è morto!"¹⁴, la risposta è sì. Ma nella misura in cui sono morti anche Bach, Mozart, Beethoven e quant'altri. **Ferdinando Grossetti**

⁹ Tomaso Kemeny, in "Introduzione" a *Byron, Opere scelte*, Milano 1993.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Lord Byron, "But quiet quick bosoms is a hell", in *Childe Harold*, Canto III, v. 370.

¹² Lord Byron, *Diario*, 9-IV-1814.

¹³ Per i diversi e contrastanti tentativi d'individuare la serie originale si confrontino le tesi di René Leibowitz (*Schönberg et son école*, Paris 1947); George Perle (*Serial Composition and Atonality*, Berkeley, Los Angeles, 1962); Josef Rufer (*Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin und Wunsiedel 1952. Trad., ital. di Laura Dallapiccola, *Teoria della composizione dodecafonica*, Milano 1962). C'è anche chi come Roman Vlad (Storia della dodecafonica, Milano 1952) ritiene che "la gravitazione dell'intera "Ode", nell'orbita di mi bemolle, trova la sua conferma e la sua spiegazione ideale nella battuta n° 63, dove Schönberg dispone le note della serie in modo da far corrispondere alle parole del testo <<Voice of Victory>> una citazione del celebre motivo della Quinta Sinfonia di Beethoven, che sta appunto nella tonalità minore parallela alla tonalità di mi bemolle maggiore". Ipotesi questa che, come molti studiosi concordano, risulta infondata e appunto ideale. La stessa cosa dicasi per il finale dell'"Eroica" beethoveniana. Come lo stesso Schönberg invece scrisse a Leibowitz, essa venne usata in maniera del tutto occasionale e fuori da ogni intenzione.

¹⁴ L'affermazione, contenuta in *Note di apprendistato*, Torino 1968, nasceva dalla constatazione che Schönberg non aveva spinto alle estreme conseguenze le potenzialità del suo metodo, così come avrebbe fatto prima Webern con il suo "Puntillismo" e, successivamente, l'avanguardia musicale del secondo dopoguerra.

Il Giudizio universale

“Fra due ore incomincia il Giudizio universale!”. Così tuonava una voce stentorea dagli altoparlanti di RadioTre. Non si trattava della preventivata catastrofe finale, differita per bontà divina di un millennio per consentire all’Umanità di godere dell’evolversi della musica dall’organum arcaico al discanto moderno, quanto piuttosto di una gigantesca iniziativa del canale radiofonico volto alla disperata ricerca di rilanciarsi sul mercato. Tutto aveva avuto inizio nel corso di una burrascosa mattina d’autunno quando il responsabile generale, dopo l’ennesimo cicchetto ricevuto dal Consiglio di amministrazione sulla scarsa incisività diseducativa dell’emittente, aveva convocato d’urgenza i collaboratori più stretti sbraitando loro che occorreva mettersi al passo coi tempi. “Troppa qualità, troppa serietà! Tutto questo oggi non tira più!”. E per far tirare quello che ormai da tempo stentava a rizzarsi (l’audience, naturalmente) aveva stabilito, come prassi consolidata nelle più prestigiose riviste musicali specializzate, di adeguare il palinsesto ai dogmi del mercato. Sì, insomma, all’opera di imbecillizzazione universale oggi imperante. Due gli obiettivi: in primis catechizzare e recuperare al “mondo civile” quell’esiguo drappello di nostalgici pervicacemente ancorati ad una concezione dell’arte e della vita ormai superata, e in secundis acquisire nuove e più ampie fasce di utenza.

“Tra un’ora incomincia il Giudizio universale!”.

I più solerti tra i collaboratori si affrettarono immantinente a far notare al capoccone che già da tempo la redazione operava su questa via. Tizio ricordò come amasse, nel corso delle estenuanti maratone da Bayreuth, distogliere l’attenzione dell’ascoltatore ora dal clima estatico di Parsifal ora da quello torbido di Tristano con mirati inserti di improvvisazione jazzistica (quelle interminabili e pallose tirate, tanto per intenderci, in grado di spingere al suicidio anche il più convinto cultore del Clavicembalo ben temperato) per cogliere i nessi ritmico-temporali esistenti tra queste e i logorroici sproloqui di Wotan o di Tristano. Caio rilevò che proprio la sera precedente aveva fatto precedere l’ascolto dell’angosciante Nona di Mahler da una geniale, a suo dire, rivisitazione in chiave da balera del Titano operata da un innominabile cazzuto pianista-compositore d’oltreoceano. Sempronio, conclamato vocilogico, sottolineò la propria eterna e imperitura fedeltà alle direttive artistiche della Voce del Padrone, attestata dai di lui incommensurabili elogi delle qualità canore del cane raffigurato in logo. Altri ancora ribadirono come l’opera di appiattimento e di nullificazione dei giudizi di merito auspicata dal direttore fosse già in atto da tempo, essendo ormai abitudine inveterata di RadioTre, ad esempio, gridare al capolavoro tanto all’ascolto di Un giorno di regno come di Falstaff o disorientare l’utente spacciando per profumo di marca la cacchetta maleodorante del dodicenne Mozart o i ben più consistenti escrementi di un qualche bardo dei nostri giorni, magari in possesso di tanto di laurea honoris causa.

“Tra mezz’ora incomincia il Giudizio universale!”.

“Non basta!”, sbottò il direttore, “Occorre qualcosa di ancor più clamoroso!”. Fu così che in quattro e quattr’otto nacque l’idea di un maxiconcorso, di una ben architettata competition tra i più bei nomi del passato remoto, prossimo e presente del firmamento musicale da svolgersi secondo tutti i crismi di una corsa di cavalli, estesa per l’occasione, per non far torto all’intera razza equina, pure agli asini. Si decise di battezzare la singolare contesa con il roboante titolo de “Il Giudizio universale”, titolo che cadeva proprio a fagiolo alle soglie della fine del secondo millennio. Venne stesa una compilation comprensiva della musica “colta” più commestibile, da quella prestata alle colonne sonore a quella massacrata dagli spots pubblicitari. Si riesumò il Va’ pensiero, naturalmente nella versione più edulcorata di Zuccherò, e altri reperti di facile presa, affiancati tanto alla produzione più sofisticata del genio americano, il jazz, che a quella più ruspante del rock internazionale. Si mescolò il tutto e ne venne fuori un cocktail a dir poco esplosivo.

“Tra un minuto incomincia il Giudizio universale!”.

Da ogni piazza della penisola mastodontici altoparlanti iniziarono a vomitare sui passanti i singoli pezzi della lista, votabili attraverso la telefonia fissa, mobile, oppure per posta celere o ordinaria, il che equivale a dire la stessa cosa. Il tutto entro il 31 dicembre 1999, cosicché allo scoccare della fatidica mezzanotte si sarebbe conosciuto il nome del pezzo più bello in assoluto dell’intera storia della musica. Vox populi, vox Dei! E in verità con il lavaggio dei cervelli in atto non disterrebbe gran stupore se anche l’Ente Supremo, nel frattempo, fosse diventato il fan di un qualche rochettero di grido.

“È iniziato il Giudizio universale!”. L’esito? Non osiamo immaginarcelo.

Hans

I Quaderni di *Musicaaaa!*

- 1 - Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni* (primi toni e tertii toni)
- 2 - Johannes Ockeghem - *Missa Cuiusvis toni* (quinti toni e septimi toni)
a cura di Carlo Marenco
un fascicolo £. 16.000
- 3 - Gian Paolo Ferrari - *Per eseguire Frescobaldi*
un fascicolo £. 12.000
- 4 - Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci* (prima parte)
- 5 - Luca Marenzio - *Il terzo libro de madrigali a cinque voci* (seconda parte)
a cura di Carlo Marenco
un fascicolo £. 12.000
- 6 - Gastone Zotto - *Musica commerciale e comunicazione estetica di massa*
un fascicolo £. 8.000
- 7 - Enzo Fantin - *Lineamenti di una teoria fenomenologica della musica oggi*
un fascicolo £. 9.000

di prossima pubblicazione:

Antonio Ferradini - *Sei sonate per cembalo* (due fascicoli, a cura di A. Iesuè)

Pietro Avanzi - *La prassi italiana del basso continuo* (due fascicoli)

Gian Paolo Ferrari - *Mottetto in stile recitativo in lode di Camilla Pio di Savoia*
per soprano, organo positivo o clavicembalo

Guillaume Dufay - *Missa Caput* (a cura di C. Marenco)

La diffusione dei Quaderni di *Musicaaaa!* è prevista a mezzo posta tramite versamento della somma prefissata (più una maggiorazione di £.. 2.000 per spese di spedizione) sul c/c postale 11513462 intestato a Coop. Nuova Musica, via Fernelli, 5 - 46100 Mantova.

Per informazioni: redazione di *Musicaaaa!* via Fernelli, 5 - 46100 Mantova
tel. 0376- 224075

in considerazione del carattere promozionale di questa iniziativa nei confronti di *Musicaaaa!*
non si inviano copie omaggio

